

**Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Letras**

Gilvone Furtado Miguel

O imaginário mato-grossense nos romances de Ricardo Guilherme Dicke

**Goiânia
2007**

Gilvone Furtado Miguel

O imaginário mato-grossense nos romances de Ricardo Guilherme Dicke

Tese apresentada ao Curso Doutorado em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para a obtenção do título de Doutora em Letras e Linguística.

Área de concentração: Estudos Literários.
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Zaira Turchi

Goiânia
2007

M636i Miguel, Gilvone Furtado.

O imaginário mato-grossense nos romances de Ricardo Guilherme Dicke / Gilvone Furtado Miguel. – 2007. 312 f.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras, 2007.

“Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Zaira Turchi”.

1. Dicke, Ricardo Guilherme. 2. Crítica literária. 3. Literatura mato-grossense. 4. Análise literária. 5. Mato Grosso – literatura – história. 6. Crítica do imaginário. I. Título.

CDU: 821.134.3(817.2)-3.09

GILVONE FURTADO MIGUEL

O imaginário mato-grossense nos romances de Ricardo Guilherme Dicke

Tese defendida no Curso de Doutorado em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do grau de Doutora, aprovada emdede 2007, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof^a Dr^a Maria Zaira Turchi - UFG
Presidente da Banca

Prof. Dr. Mario Cezar Silva Leite - UFMT

Prof^a Dr^a Marilucia Mendes Ramos - UFG

Prof. Dr^a Custódia Selma Sena - UFG

Prof Dr^a Maria Luiza Labossière de Carvalho - UCG

Ao meu pai, Sr. Gerson (*in memoriam*), que, com passos firmes, voz ativa e visão de longos horizontes, foi o guia exigente dos filhos na escalada dos estudos escolares. Ele demonstrou-me o valor dos conhecimentos e me ensinou lições de sabedoria nos “causos” contados ao redor da mesa da nossa casa.

Grande homem, amado pai.

Á minha mãe, D. Júlia, que fez da aparente fragilidade física um sólido pilar psicológico e emocional na formação da família.

O amor é a força invisível que ela me transmitiu na luta pelos objetivos almejados.

Agradecimentos

O sentimento de gratidão veio crescendo em mim ao longo da luta pela conquista do saber, no transcurso dos quatro anos de estudos para realização do curso do Doutorado.

Não me reconheço só, na primeira e profunda pessoa do singular, mas reconheço-me transformada pela contribuição daqueles que, ao meu lado em todo o tempo, constituem comigo uma ampla e forte primeira pessoa do plural. Essa unidade plural inclui laços familiares, laços de amizade e laços profissionais. Aos presentes nesta junção de forças, quero volver minhas palavras de agradecimento.

Ao meu esposo, Timon, amado companheiro de 25 anos, digo que não há palavras para medir a estreiteza e a profundidade de nossa união. Obrigada por seu amor e por seu apoio; sua existência é uma bênção em minha vida.

Aos meus filhos, Laurence, Leonardo e Tatisa, bênçãos de um amor consagrado, agradeço por estarem sempre presentes com afeição ao meu lado, ouvirem o meu conselho e trilharem o caminho da formação acadêmica, dando-me extrema alegria como pessoas de bem.

À minha orientadora e amiga, professora Maria Zaira Turchi, quero demonstrar o reconhecimento do seu valor intelectual e expressar a minha gratidão verdadeira e duradoura, neste momento e no prosseguimento de nossas vidas profissionais.

Ao escritor Ricardo Guilherme Dicke e a sua esposa, D. Adélia, o meu grato e afetuoso abraço pela bela literatura e pela acolhedora recepção em sua casa.

Ao professor Mario Cezar Silva Leite, colega da UFMT, obrigada pela credibilidade em meu trabalho e pela atenção na troca de idéias sobre a pesquisa.

À comunidade docente da Faculdade de Letras da UFG, obrigada pela recepção e pelo partilhamento dos conhecimentos.

À UFMT e a CAPES, obrigada pelo apoio financeiro.

Aos amigos que desejaram o meu sucesso, meus agradecimentos sinceros.

Volto, agora, o sentimento da minha gratidão àqueles que são o ponto fundador da minha existência: Meus pais! Saibam que nenhuma palavra que eu pronuncie, nenhum sorriso que se abra em meu rosto, nenhuma lágrima que escorra em minha face, pode expressar o profundo agradecimento que devo a vocês.

Enfim, obrigada a todos que constituem comigo a forte primeira pessoa do plural, o “nós”, nessa tese.

Resumo

A tese está centrada na análise da presença do mito, com base no simbolismo, nas imagens simbólicas e nos motivos arquetípicos, e busca o modo como o processo de mitologização é realizado no discurso dos textos da história de Mato Grosso e no discurso dos romances do escritor mato-grossense Ricardo Guilherme Dicke. Assim, os estudos se assentam numa hermenêutica simbólica em que o imaginário, enquanto conjunto das imagens formadas pelo *homo sapiens*, é sustentado na tensão polarizada entre as forças psicológicas e biográficas e as histórico-sociais. Esse imaginário está localizado nos discursos acerca da região do Estado de Mato Grosso, ao longo da sua história social e literária. A ênfase colocada na atualização dos temas míticos universais visa à articulação entre esses discursos locais, objetivando estabelecer o mito como o fio que os liga, numa perspectiva que vai do universalismo dos grandes temas mitológicos da humanidade às particularidades simbólicas elaboradas no discurso regional. Para a pesquisa da história, são utilizadas as fontes da historiografia regional, cujos textos são as primícias da literatura como são, também, os primeiros documentos históricos do Estado, compreendendo as crônicas e os relatos dos viajantes, os documentos oficiais e os discursos proferidos em ocasiões sociais especiais. O *corpus* de análise literária compreende os sete romances de Ricardo Guilherme Dicke publicados: *Deus de Caim* (1968); *Caieira* (1978); *Madona dos páramos* (1982); *Último horizonte* (1988); *Cerimônias do esquecimento* (1995); *Rio abaixo dos vaqueiros* (2000); *O salário dos poetas* (2000). As imagens arquetípicas recorrentes nos discursos, estão agrupadas em dois grandes eixos da representação simbólica: do espaço – e da busca pela Terra Prometida, re-configurada na imagem do Paraíso – e do homem mato-grossense, configurado como valente e destemido, ao mesmo tempo em que congrega, em si, as imagens dos antigos arquétipos universais. O apoio teórico fundamental é buscado nos estudos do imaginário desenvolvidos por Gaston Bachelard, quanto à imaginação criadora, e em Gilbert Durand, quanto aos fundamentos antropológicos da formação e da permanência das imagens mítico-simbólicas no conjunto cultural das sociedades. Dessa forma, desenvolve-se uma convergência das hermenêuticas das narrativas simbólicas nos meandros literários da produção ficcional do romancista Ricardo Guilherme Dicke, cruzando os espaços do discurso da história, na realização da mitocrítica e da mitanálise como métodos adotados para o estudo da recorrência das imagens predominantes na cultura literária de Mato Grosso.

Palavras-chave: imaginário simbólico, mitos, arquétipos, discursos, região, Mato Grosso, Ricardo Guilherme Dicke.

Abstract

The thesis is centered in the analysis of the presence of the myth, based on the symbolism, in the symbolic images and in the archetypic motives, and searches the way the process of mythology is carried out in the discourse of the texts of the history of Mato Grosso and in the discourse of the romances of the writer Ricardo Guilherme Dicke. So, the studies are settled in a symbolic hermeneutic in which the imaginary, as the set of images formed by the *homo sapiens*, is maintained in the tension polarized between the biographical and psychological forces and the social-historic ones. These imaginary is located in the discourses about the region of the state of Mato Grosso, through its social and literary histories. The emphasis is put in the updating of the universal mythic subjects aims the articulation between those local discourses, planning to establish the myth as the thread that links them, in a perspective that goes from the universalism of the great mythological themes of the humanity to the elaborated symbolic particularities in the regional discourse. For the research of the history, sources from the regional historiography are utilized, which texts are the primicias of the literature as, also, the first historical documents of the State, understanding the chronicles and the accounts of the travelers, the official documents and the discourses uttered in special social occasions. The *corpus* of literary analysis includes the seven romances of Ricardo Guilherme Dicke published: *Deus de Caim* (1968); *Caieira* (1978); *Madona dos Páramos* (1982); *Último Horizonte* (1988); *Cerimônias do Esquecimento* (1995); *Rio abaixo dos vaqueiros* (2000); *O salário dos poetas* (2000). The archetypic images recurring in the discourses, are grouped in two big axes of the symbolic representation: the space, represented by the seeking for the Promised Land, re-configured in the image of Heaven; and the man from Mato Grosso, seen as brave and intrepid, at the same time that congregates, in himself, the images of the ancient universal archetypes. The fundamental theoretical support is sought in the studies of the imaginary developed by Gaston Bachelard, regarding the creative imagination, in Gilbert Durand, the anthropological foundations of the formation and the permanence of the mythic-symbolic images in the cultural assembly of the societies. In this way, a criticism which focuses on the symbolic interpretation and on the analysis of the myths intends to give a contribution on the study of the novels of Ricardo Guilherme Dicke, showing the importance of the author in the literary culture of Mato Grosso and in the Brazilian literary scenery.

Key words: Imaginary symbolic, myths, archetypes, discourses, region, Mato Grosso, Ricardo Guilherme Dicke.

Lista de abreviaturas

UFMT- Universidade Federal de Mato Grosso

IUNIARAGUAIA- Instituto Universitário do Araguaia

IHMT- Instituto Histórico de Mato Grosso

CML- Centro Mato-grossense de Letras

NDIHR- Núcleo de Documentação e Informação Histórica Regional

DC- *Deus de Caim* (romance)

C- *Caieira* (romance)

MP- *Madona dos páramos* (romance)

UH- *Último Horizonte* (romance)

CE- *Cerimônias do esquecimento* (romance)

RAV- *Rio abaixo dos vaqueiros* (romance)

SP- *O salário dos poetas* (romance)

R. G. Dicke- Ricardo Guilherme Dicke

SUMÁRIO

RESUMO.....	05
ABSTRACT.....	06
LISTA DE ABREVIATURAS	07
Introdução	10
1- Os estudos do imaginário.....	16
1.1-Perspectivas teóricas da crítica do imaginário.....	18
1.2-O imaginário de Mato Grosso: limiares entre imaginação e história	36
2- Ecos do imaginário mítico e suas re-configurações nos discursos da história e da literatura de Mato Grosso	51
2.1- O espaço histórico sob as nuances míticas do Paraíso.....	53
2.2- O sertão mato-grossense: identidade e imaginário.....	78
2.2.1- O mito do isolamento no discurso regional.....	81
2.2.2- O mito da valentia sob o signo da violência	94
3- O processo de mitologização temática nos romances de R. G. Dicke.....	98
3.1- Mito e ficção: a imagem do Paraíso e o sonho da Terra Prometida.....	100
3.1.1- De eldorados e paraísos – a busca romanceada.....	112
3.2- O imaginário do sertão na literatura mato-grossense de Dicke.....	118
3.2.1- O sertão: travessias e fronteiras.....	130
3.2.2- Da valentia à violência: a trajetória na ficção.....	137
4- O sentido iniciático da travessia.....	147
4.1- A viagem e o mito da busca	149
4.2- Os elementos da purificação ritual	160
4.3- Peregrinação iniciática: o ritual de passagem ficcionalizado.....	180

5- O sentido da vida na fronteira da morte.....	202
5.1- Concepções da morte no imaginário.....	203
5.2- A convergência simbólica na construção do sentido literário.....	221
5.3- Os símbolos do tempo redimensionado.....	237
6- O sentido do destino na recorrência dos arquétipos humanos.....	264
6.1- A força do arquétipo comandando os destinos.....	265
6.2- A imagem mítica feminina e a representação simbólica coletiva.....	274
7- A escritura dickeana: das fronteiras do tempo para a posteridade.....	282
REFERÊNCIAS	296

INTRODUÇÃO

A realização desta pesquisa tem me proporcionado um mergulho na cultura literária de Mato Grosso. A cada leitura, descobertas sempre renovadas me despertam o senso crítico sobre uma realidade complexa e desafiadora.

O aprofundamento nas leituras dos textos que trazem os diversos olhares sobre a região, tem me permitido reconhecer os elos do imaginário que cruzam a História, a Cultura e a Literatura mato-grossenses. Essa é uma trajetória discursiva pela qual procuro puxar os fios que tornam história e literatura inseparáveis.

Peculiarmente constituída, a história de Mato Grosso possui um halo de mistério e aventura que marca o seu traçado. A mais insistente imagem acerca do lugar, nesse âmbito, é a de sertão longínquo, que sobreviveu nos discursos até as últimas décadas do século XX. As primeiras descrições das riquezas naturais, como o ouro e os diamantes, e da abundância de terras férteis influíram decisivamente na construção da imagem de um Paraíso nas terras mato-grossenses. Contudo, por outro lado, as distâncias e as dificuldades de acesso à região entraram na configuração do sertão enquanto lugar atrasado, sem civilização e sem progresso.

A diversidade textual que constrói a história literária da região inclui desde os relatos, crônicas e documentos oficiais do estado, que trazem as impressões dos viajantes, exploradores estrangeiros e autoridades locais sobre a região, até a ficção romanesca contemporânea. As imagens simbólicas das representações do espaço, nesses campos discursivos, são o elemento que permite atar os elos da história e da literatura local.

A leitura demorada desse material bibliográfico me permitiu ver o fiel da balança equilibrando o sonho mítico e a realidade histórica nos discursos que integram o patrimônio cultural mato-grossense. Tanto a imagem positiva de um Paraíso no sertão quanto a imagem negativa do atraso e da barbárie comparecem no imaginário que elabora a identidade local nos discursos.

O processo histórico que gerou o povoamento desse sertão “vazio” e, assim, formou a sua população, tem raízes num imaginário mítico cuja força latente, dinamizada pelas propagandas sobre o território, mobilizou famílias e grupos de migrantes que, em peregrinação, vieram em busca do sonho da Terra Prometida. Não obstante o desejo profundo dessa busca, o enfrentamento das circunstâncias geo-físicas exigiu dos homens um perfil de valentia para que sobrevivessem ao mundo de violência que se lhes configurou no cotidiano.

O imaginário simbólico, manipulado no discurso da representação ideológico-política do espaço regional mato-grossense, foi revivificado na esperança das pessoas que, crendo na oportunidade de um futuro melhor, se desterritorializaram de sua terra natal para, em seguida, se reterritorializarem na nova terra. Esse imaginário subsistiu ao tempo e às políticas sociais, pois se revela estruturado nos esquemas dos mitos ancestrais e está sedimentado nos arquétipos do inconsciente coletivo da humanidade. As imagens míticas, sustentadas pelo discurso político e permanentes no discurso da literatura, geraram a força que mobilizou o curso da história.

Dessa perspectiva, o discurso oficial da história local pode ser entrecruzado com o da literatura pela permanência das grandes imagens mítico-arquetipais. O caminho metodológico que adoto segue a via do mito nos dois discursos narrativos: o da história e o da literatura.

O objetivo que tem guiado a pesquisa consiste, basicamente, em analisar, nos textos das duas dimensões discursivas – histórica e literária – a presença, a origem e a ressonância simbólica das imagens mais persistentes na construção de uma identidade regional. Na realização dessa pesquisa, tenho trilhado um caminho que pode ser medido pelo tempo e não pela distância. Ao longo de vinte e um anos, tenho me dedicado profissionalmente ao curso de Letras da Universidade Federal de Mato Grosso; nos últimos oito anos, essa pesquisa tem sido a minha principal atividade. Ao cursar, na Universidade Federal de Goiás, o Mestrado em Letras e Lingüística, área de Estudos Literários (1999 – 2001), sob a orientação da professora Dr^a Maria Zaira Turchi, realizei pesquisa sobre a produção literária em Mato Grosso, com o objetivo de abordar um escritor que bem representasse o Estado no cenário da literatura romanesca nacional. Os primeiros passos na trajetória desse projeto me levaram ao montante das obras produzidas no Estado ao longo do tempo da sua história político-social. A leitura dessa produção me impeliu a reconhecer que a literatura local firmou o seu perfil a partir da entrada do século XX. A busca literária culminou, inevitavelmente, nas obras de Ricardo Guilherme Dicke, que se destacou pela sustentabilidade da sua criação literária narrativa. Assim, na pesquisa, o escritor Ricardo Guilherme Dicke, se destacou, no quadro geral como autor genuinamente mato-grossense, pois é nascido e residente em Mato Grosso, como, também, pela singularidade dos seus romances; verticalizei os estudos dedicando-me a uma das suas obras, *Madona dos páramos*, premiada em 1981 e publicada em 1982. Esses estudos culminaram na dissertação: “O entre-lugar das oposições no sertão: um estudo do romance *Madona dos páramos*”.

Na continuidade desse trabalho, para o projeto do doutorado, novamente percorri a literatura produzida ao longo da história do Estado; as produções romanescas, especialmente

aparecidas no século XX, passaram por um primeiro crivo da observação seletiva segundo os parâmetros da linha de pesquisa adotada – literatura, história e imaginário – e, assim, o material narrativo produzido na região de Mato Grosso, foi definido, segundo critérios de valor artístico para o estudo, pela intensividade do conjunto das obras de Ricardo Guilherme Dicke. Ampliei o campo da pesquisa, no sentido de buscar os rastros da história que marcam o imaginário das produções e o modo da narrativa regionalista peculiar de R. G. Dicke. Devo dizer que, nessa trajetória, para além de uma admiração pessoal por suas obras, assumi o compromisso de levar a produção literária mato-grossense a romper as fronteiras regionais e, para tanto, o coloco no lugar de representante de Mato Grosso no cenário da literatura nacional.

A pesquisa acadêmica tem, por detrás, um impulso passional que me move pelos espaços textuais das narrativas dickeanas, de onde surgiram meus primeiros questionamentos sobre o caráter de regionalidade no imaginário da literatura local. Mediante esse depoimento, esclareço que a forma de organização dos textos que compõem a estrutura da tese – da história para a literatura – é inversa à ordem como se deu o procedimento dos estudos, ou seja, a literatura me levou à história em busca da construção imaginária dos traços identitários regionais que fundamentam a presença da região nos romances de Ricardo Guilherme Dicke.

Nesse trajeto, lidei com o imaginário nos discursos literários mato-grossenses sob dois prismas: na história, lidei com acontecimentos que deixaram registro e envolveram sujeitos concretos que, ao participarem da construção do lugar, sofreram padecimentos, viveram sonhos e experimentaram decepções; na literatura, lidei com a ficção produzida pela imaginação criadora em narrativas, cujos conteúdos temáticos são sutilmente enredados com a história local, mas que ultrapassam as fronteiras do regional alçando a produção literária no cenário temático universal. Para a pesquisa da história, utilizei, como referências, as fontes da historiografia regional, cujos textos são, ao mesmo tempo, tanto as primícias da literatura quanto os primeiros documentos oficiais da história do Estado. Para o *corpus* de análise literária selecionei os sete romances publicados de R. G. Dicke: *Deus de Caim* (1968), *Caieira* (1978), *Madona dos páramos* (1982), *Último horizonte* (1988), *Cerimônias do esquecimento* (1995), *Rio abaixo dos vaqueiros* (2000), *O salário dos poetas* (2000). Assim, o imaginário do discurso da história permanece na ficção dickeana cujo imaginário ficcional, por sua vez, renova as imagens míticas que subjazem no discurso histórico.

A tese está composta por seis capítulos, sendo o primeiro deles, “Os estudos do imaginário”, em que é feito um percurso pelo desenvolvimento das questões teóricas acerca do imaginário e da constituição da Crítica do Imaginário, conquanto suporte teórico da tese,

incluindo a abordagem das imagens recorrentes e predominantes na construção do imaginário peculiar da região de Mato Grosso.

O capítulo dois, “Ecos do imaginário mítico e suas (re)configurações nos discursos da história e da literatura de Mato Grosso”, é dedicado a explorar as imagens simbólicas representativas do espaço – o sertão mato-grossense – e do homem local nos discursos da história e da ficção romanesca contemporânea de R. G. Dicke. Nessa abordagem, o espaço histórico é perscrutado sob as nuances míticas do Paraíso, presentes em sua representação desde as origens das imagens simbólicas que configuraram o sertão mato-grossense como um Paraíso, com reflexos dos mitos da Terra Prometida e do Eldorado, na análise dos discursos da história regional.

Na seqüência, é focalizado o sentido do sertão como categoria espacial e sócio-cultural oposta ao litoral, a partir das concepções dualistas que atribuíram ao espaço, na formação da identidade regional de Mato Grosso no âmbito do contexto histórico nacional, o estigma de atrasado e sem civilização, e ao povo, o valor da valentia, porém, com incompetência para o progresso. Esses aspectos são destrinchados a partir da construção do mito do isolamento e do mito da valentia, nos discursos da historiografia mato-grossense.

O terceiro capítulo volta-se para a elaboração do imaginário ficcional dos romances e a inserção do autor no cenário nacional como um processo de ruptura de fronteiras. As estreitas ligações estruturais do imaginário dos romances dickeanos com os antigos relatos míticos revelam o processo da atualização mitológica das narrativas. A mitologização temática constitui o objeto da tese nesse capítulo, com o título “O processo de mitologização temática nos romances de R. G. Dicke”. Na seqüência, sob o título “Mito e ficção: a imagem do Paraíso e o sonho da Terra Prometida”, procedo um mergulho nas narrativas romanescas dickeanas em busca das renovações daquelas imagens do lugar paradisíaco, suas variações e suas ressonâncias simbólicas entrelaçadas ao ritmo da história regional. Com o mesmo procedimento metodológico do capítulo anterior, analiso os textos literários pelas imagens que simbolizam estas características aderidas historicamente ao imaginário cultural da localidade.

O quarto capítulo enfoca os processos rituais congregados em torno do tema da travessia e se intitula “O sentido iniciático da travessia”. Sob esse enfoque, são buscadas as relações dos esquemas míticos da peregrinação, que permearam os movimentos sociais relatados no discurso da história local, conquanto participam da construção do discurso literário nos romances de R. G. Dicke.

Não obstante os laços com o imaginário histórico, a construção do imaginário nos romances se prende ao grande e angustiante tema da morte, enquanto motivo conflitante para o homem e, assim, constitui o foco do quinto capítulo com o título “O sentido da vida na fronteira da morte”, donde as concepções imaginárias da morte são encontradas nos discursos da tradição cultural e são re-configuradas nas formas narrativas literárias de R. G. Dicke.

As constelações de símbolos e sua posição determinante elaborada nos contextos das narrativas romanescas são, privilegiadamente enfocadas sob o tema da convergência da simbólica da morte. O estudo destaca as relações simbólicas entre os elementos teriomórficos, em que a simbólica universal dos animais é elaborada, de forma mítica, em estreitas ligações com a realidade circunstancial da região mato-grossense. Ainda, nessa convergência dos símbolos, presentificam-se os símbolos e as concepções do tempo que recebem, nas narrativas dickeanas, um tratamento mítico-simbólico estribado nos relatos ancestrais.

A simbólica resgatada do conjunto da obra dickeana, no capítulo seis, prima pela elaboração arquetipal dos personagens que, para além da configuração discursiva, representam o semantismo profundo da concepção mítico-paradigmática herdada da tradição imaginária. Dessa forma, o homem mato-grossense extrapola as fronteiras da representação do tipo regional ficcionalizado para incorporar parâmetros dos arquétipos universais do ser humano. A força dinamizadora dos arquétipos comanda os destinos dos personagens.

Por fim, o escritor Ricardo Guilherme Dicke é visto nos meandros das narrativas, na imagem de um personagem que é o seu *alter-ego*: o poeta, o professor, o escritor. O trabalho da escritura literária é trazido para o bojo dos romances nas reflexões desse personagem; um livro sendo escrito se torna o expediente ficcional da permanência do escritor nos espaços da narrativa e da regionalidade, bem como no tempo da posteridade. Destarte, a peculiar ficção dickeana tem estrutura e linguagem para eternizar o romancista que tem recebido elogios coerentes da crítica, ainda esparsa no contexto nacional, e que se estabelece, por sua produção, como um construtor da identidade literária de Mato Grosso. Essa abordagem é feita sob as pretensões de um fechamento da tese, sob o título “A escritura dickeana: das fronteiras do tempo para a posteridade”.

Assim, o que importa para esta tese é a permanente presença dos arquétipos do imaginário que, no âmbito da história regional, é particularizado em Mato Grosso, e está reconfigurado nos discursos da história e da literatura. Esses arquétipos estão em dois grandes eixos da representação simbólica: do espaço (e da busca pela terra), enquanto Paraíso Terreal, e do homem mato-grossense, configurado como valente e destemido. Entender a complexidade da construção narrativa ficcional dickeana exige buscar as implicações e a

permanência do mito no discurso da história de Mato Grosso. Por outro lado, a recorrência dos arquétipos humanos se faz perceptível enquanto elemento estratégico do processo da mitologização romanesca de R. G. Dicke. Os seus personagens, para além da representação típica regional, esbanjam a pregnância simbólica das figuras míticas ancestrais. E, com esses procedimentos criativos, a produção dickeana extrapola as fronteiras regionais.

1- Os estudos do imaginário

Assim, retendo as simples variações de uma antiga imagem, poderemos mostrar que a imaginação literária continua uma função profundamente humana.

Gaston Bachelard

Diante da tese proposta de que a história literária de Mato Grosso tem, na produção romanesca de Ricardo Guilherme Dicke, a construção imagética identitária da região, o desafio que me proponho é o de buscar, nessa produção específica, os sentidos das obras e dos processos da imaginação criadora que os articulam, tanto da perspectiva regional, quanto da universalidade mítica.

A busca pelo sentido permanece durante todo o processo de leitura, revelando-se a mola impulsionadora das relações hermenêuticas. O texto literário se torna revelador do universo antropológico-cultural que dá forma ao pensamento e ao sentimento do homem, que determina o preenchimento do seu mundo fantástico, que faz emergirem sonhos das vivências interiorizadas. Define-se, assim, o caráter de uma universalidade da literatura pela sua capacidade de projetar o homem total, ser cósmico, ao mesmo tempo em que o particulariza diante do outro, nas fronteiras da alteridade postas nas relações com o outro, na dimensão social.

Dessa forma, a universalidade na literatura é engendrada por relações discursivas e textuais e por associações simbólicas minadas em campos culturais, que se desenham ou se esboçam entre literaturas emergentes do mesmo sistema civilizatório que impregnou de imagens, simbolicamente convergentes, a mentalidade dos homens no âmbito de mundos culturais afins.

Esse apontamento, no entanto, não quer conduzir o enfoque à rigidez da interpretação da escritura como único vínculo da unidade entre criação literária, ou ficção, e dicção de um mundo. Essa unidade se realiza, com nuances emotivas, pelo contato leitor/obra, no decifrar de cada modo da fabulação exercitada na atividade artística articulatória do universal com o singular. Tal articulação permite ver o trânsito pelos caminhos que cruzam a literatura e a vida pela via do mito. As encruzilhadas míticas fazem ressoar vozes de diferentes culturas, fundadas em tempos igualmente diferentes, mas que ecoam nas mentalidades dos personagens, que estão impregnadas pelo imaginário mítico, revelador das raízes mitológicas presentes na história social e na cultura local.

A literatura é portadora de mensagens universais que abrangem a condição humana e, assim, desvelam o homem, desvendam a alma coletiva. O homem é, na linguagem literária, representado pelas imagens, pois a imaginação é “uma potência maior da natureza humana” (BACHELARD, 2000, p.18) e, especialmente, lidam com ela o poeta e o ficcionista. No universo do discurso literário, as imagens simbolizadoras do homem no mundo são frutos da imaginação como “dinamismo organizador”, como “potência dinâmica” (DURAND, 1997, p.30). A imaginação criadora do poeta é uma atividade autônoma e, por isso, segundo Bachelard (2000, p.180), “não se trata de examinar homens, mas de examinar imagens”. A concepção da imaginação é, portanto, simbólica, é “uma concepção que postula o semantismo das imagens” (DURAND, 1997, p.59) e o imaginário é o conjunto das imagens simbólicas.

A literatura vai, portanto, ao âmago da alma coletiva para desvendá-la na representação simbólica das imagens; ora revela, ora encobre os conteúdos de suas profundezas, pois cada indivíduo carrega, para além da consciência individual, uma consciência coletiva que repousa em imagens gerais – os arquétipos – que determinam inconscientemente o pensamento. Esses arquétipos são presentes na estrutura dos mitos. As relações da literatura com os mitos têm data antiga; explica Ana Maria Lisboa de Mello (2003, p.11) que os escritores buscam a mitologia “para expor as ideias que compõem o imaginário coletivo e repropor novas possibilidades de ser no mundo”. De acordo com Nortroph Frye (2000, p.41), as relações da mitologia com a literatura não se confinam nas relações de correspondência estrutural, mas a “mitologia, como estrutura total [...] é a matriz da literatura”, na extensão inteira de sua expressividade verbal.

A literatura possibilita ao homem romper sempre as fronteiras do razoável que o prendem ao real cotidiano e quando, afirma Wendel Santos (1983, p.20), a “Literatura traz uma voz de defesa de uso do imaginável, através dela o homem se desforra”, penetra no universo da utopia, onde é a morte que tem finalidade e não a vida; a vida é, na cartografia do imaginário humano, apenas um curso. Aproximando, as duas – vida e literatura – se imbricam, pois “a literatura, como a vida, é igualmente um curso, o curso por onde se manifesta a Literatura” (p. 23), que diz o indizível diante da razão; a obra é, assim, um objeto razoável, desde que promove uma conciliação entre a utopia e o lugar, o futuro e o passado, entre a vida e a morte, entre o dizível e o indizível.

Pensar a literatura dessa forma é reconhecer que o homem é movido por sentimentos e imagens que ultrapassam sua experiência particular e o colocam no campo cultural, como força coletiva que, muitas vezes, não é uma realidade constante na consciência consciente do

indivíduo, embora se manifeste ao mundo externo através do indivíduo. Devemos considerar dois pólos do imaginário: um, de natureza pessoal que é fruto de uma elaboração individual, portanto, bio-psíquico; outro que, produzido de modo compulsivo, é produto de uma visão coletiva, sócio-cultural e, como tal, configura a mitologia como projeção desse inconsciente coletivo. Segundo Jung (1964), o inconsciente coletivo corresponde aos fundamentos estruturais da psique comum a todos os homens, como um substrato comum, como uma herança da espécie humana que apresenta disposições latentes para reações idênticas, independente das diferenças raciais ou culturais.

Sob qualquer uma das manifestações – individual ou coletiva – há a presença do homem no centro do literário; reconhecer isso é conjugar na ciência da literatura a ciência do homem, ou seja, a antropologia tem seu lugar na investigação literária. A literatura se põe enquanto imaginação total do homem no universo, não lhe sendo estranho nada do que é humano. As relações entre antropologia e literatura são evidenciadas por Maria Zaira Turchi (2003a), na obra “Literatura e antropologia do imaginário”, na qual a autora refaz o longo percurso da antropologia e suas relações com a literatura, percorrendo os caminhos da valorização e do dinamismo das imagens, desde as primícias da cultura da humanidade até o moderno. M. Zaira Turchi é uma das introdutoras dos estudos do imaginário no Brasil; ao lado de Ana Maria Lisboa de Mello (2002) traz para o contexto literário e cultural brasileiro a aplicação da teoria de Gilbert Durand que, nos anos 60, estruturou, na França, uma antropologia da cultura do imaginário, delineando a Crítica do Imaginário.

1.1- Perspectivas teóricas da crítica do imaginário

Dentre as abordagens críticas da literatura¹, que investigam o homem no centro do processo da criação literária, tem lugar a Crítica Temática ou Crítica do Imaginário que, definida por não-dogmática, não se articula em torno de um corpo doutrinal e rejeita a idéia de que o sentido de um texto literário pode ser esgotado por uma investigação científica; centraliza a idéia de que a literatura, sendo de essência espiritual, é tanto objeto de conhecimento quanto de experiência (BERGEZ, 1997). A literatura, não somente na forma de poesia como também nas formas narrativas, cumpre uma função ontológica sendo, ao mesmo

¹ Entre elas, a Crítica psicanalítica, a Crítica sociológica, a Crítica arquetípica, a Crítica do imaginário.

tempo, uma experiência do ser e uma reflexão sobre o ser que se realiza na linguagem – expressão das imagens representativas.

Dessa perspectiva, o sentido vai ser construído nas relações entre leitor/texto literário, erigindo-se daí a função da obra tanto de criação quanto de desvelamento do eu, num dinamismo da consciência criadora mediante as relações com o mundo. O conceito da relação adquire, dentre os princípios da Crítica do Imaginário, um lugar de excelência: “é por sua relação consigo mesmo que o eu se estabelece, é por sua relação com o que o cerca que se define” (BERGEZ, 1997, p.105). O universo das criações artísticas empenha o homem e o mundo e o homem *no* mundo pelas categorias da percepção e da relação (tempo, espaço, sensações) no processo que mostra, conforme Bachelard (1996), que a imaginação criadora se apropria do tempo e do espaço conforme um modelo revelador de um “estar-no-mundo” próprio do artista. Assim, os meios e modalidades das relações moldam a consciência criadora do artista.

Ana Maria Lisboa de Mello, no livro “Poesia e imaginário” (2002), perpassa as questões do imaginário desde o Romantismo e, se detendo nas relações homem/mundo, constata a sobrevivência do imaginário coletivo na permanência e no cultivo das imagens. Ana M. L. de Mello contribui com um estudo de destaque no meio literário brasileiro para a compreensão do fenômeno simbólico e da sua relação com a produção lírica. Os estudos de M. Zaira Turchi (2003a), constituem a abordagem dos ricos processos imagéticos na construção dos gêneros literários; enquanto que Ana M. L. de Mello explora o gênero lírico numa interpretação que verifica o funcionamento das imagens e do ritmo na produção de sentidos. Ambas, ao investigarem a natureza do símbolo, desvelam os nexos que mantêm mito e literatura inseparáveis, contribuindo relevantemente para os estudos do imaginário no Brasil.

A imaginação criadora ocupa o centro dos estudos da Crítica do Imaginário, cujo princípio gerador, Bachelard (1990b, p.8), em *O ar e os sonhos*, postulou acerca da duplicidade das relações, dizendo do seu caráter de implicação recíproca entre o sujeito e o objeto, o mundo e a consciência, o criador e sua obra, e atestou essa dinâmica afirmando que “a imaginação, por inteiro, [...] duplica cada impressão de uma imagem nova”.

A Crítica do Imaginário se define, portanto, pela atenção privilegiada às imagens, pelo desejo de ultrapassar o sentido manifesto dos textos; desenvolve uma leitura “transversal” que permite aproximações com a psicanálise e revela, por analogia, figuras e esquemas dominantes. Caminhamos, assim, no campo da imaginação – é ela que atribui ao psiquismo humano uma faculdade criadora e realizadora. Foi Bachelard, em *A poética do espaço* (2000), que traçou o caminho da imaginação como um dinamismo organizador –

ela organiza o mundo específico do artista, por ser um fenômeno do ser.

No contexto do dinamismo da imaginação, coloca-se o devaneio como um intermédio indeciso entre consciência e inconsciência, em que a imaginação criadora pode funcionar plenamente. Privilegia-se o devaneio como processo do psiquismo que, juntamente com a intuição da imaginação criadora, está colocado sob o signo da conciliação, do equilíbrio em que se resolvem as contradições e os conflitos no interior da obra. Buscam-se os temas² na obra procurando identificar sua recorrência, seu reaparecimento nas criações do texto, perseguem-se as associações significativas fazendo sentido nas conexões que formam a rede da consciência imaginadora no texto literário. Desses procedimentos temáticos da imaginação, Bachelard (1998) foi o precursor, não como crítico literário, mas como filósofo do imaginário: ele introduziu a imaginação da matéria como principal objeto de estudo.

Bachelard (1996, p.4) se identificou mais com as bases da fenomenologia presente no seu conceito de imagens e de devaneio, enquanto misto de percepção e de criação: “A fenomenologia da imagem exige que ativemos a participação na imaginação criante”. Ele via na literatura a mais alta manifestação da imaginação criadora que, pelas vias do imaginário, funda e revela nosso “estar-no-mundo”.

A imagem, na concepção bachelardiana, tem um papel ontológico criador; ela é um fenômeno pertencente à especificidade do ser falante. As concepções bachelardianas partilham princípios essenciais com Jung, tal como a idéia de um inconsciente coletivo mais atuante que o inconsciente individual, e coloca a vida psíquica sob uma concepção dinâmica e criadora. Ao reconhecer a materialidade das imagens, Bachelard tornou-se o filósofo dos quatro elementos, definindo as modalidades do devaneio humano sobre a matéria³ e esclarecendo as relações imaginárias com os elementos definindo, assim, as constantes psíquicas. Afirma ele, em *A água e os sonhos*:

Para que um devaneio tenha prosseguimento com bastante constância para resultar em uma obra escrita, para que não seja simplesmente a disponibilidade de uma obra fugaz, é preciso que ele encontre sua *matéria*, é preciso que um elemento material lhe dê sua própria substância, sua própria regra, sua poética específica (1998, p.4; grifos do autor).

Percebeu, Bachelard, a ambivalência de cada um dos quatro elementos e reconheceu a diversidade das valorizações imaginárias, explorando a comunicação e a mistura desses

² O conceito de tema é apresentado, em discussão, por Bergez (1997) a partir das colocações de vários estudiosos, entre eles: J.P.Richard, J. Rousset, J. Starobinski.

elementos na mobilidade criadora das imagens e o seu desempenho na rede de sentidos que inaugura ou desenvolve. Nos estudos dos textos literários, Bachelard vai do comentário à busca de uma lição universal, faz do texto citado um exemplo dentre outros de uma lei geral, sem estabelecer distinções ou hierarquias; ele preocupa-se com a imaginação humana e seus componentes.

O método bachelardiano de estudo do texto literário consiste, assim, em descobrir a força psíquica na linguagem, na palavra que é expressão da imagem poética, penetrando profundamente no imaginário – conjunto dessas imagens. Esse percurso leva a união de temas, símbolos, palavras matrizes que abrem a imaginação do leitor frente a imaginação criadora do escritor. Acreditando que os elementos estão prenhes, na imaginação do homem, de um inconsciente da história no passado, Bachelard defendia um olhar de longa demora nas imagens novas, nas imagens que renovam os arquétipos inconscientes – imagens fundamentais. A imagem é para ele, carregada das impressões que procedem dos vários sentidos, é “sublimação de um arquétipo” e não uma “reprodução de realidade”. No texto literário, não se alcança o conteúdo sendo indiferente à linguagem; a linguagem exprime o sentimento dinâmico da energia psíquica.

Jean-Yves Tadié que, ao percorrer os caminhos da crítica literária no século XX, situa Bachelard como o fundador das idéias que formam as bases fundamentais da Crítica do Imaginário – análoga e também denominada, em alguns contextos, como Crítica Temática, pois se ocupam, ambas, do estudo dos temas e imagens recorrentes na obra literária – resume:

A época impõe essa pesquisa a respeito da imagem e, se for preciso estudá-la na literatura – pois os elementos bachelardianos não se encontram na vida, mas nos livros – é ela que remonta à origem da linguagem da imaginação, traduzindo ‘o espaço afetivo concentrado no interior das coisas’. Matéria dura, matéria mole, matéria forjada também são conteúdos de imagens; mas também muitos movimentos: o tema da queda, ou da luta contra a gravidade, e tensões dialéticas: sob uma superfície tranqüila, uma matéria agitada. Passando às imagens de refúgio (a casa, o ventre, a gruta), Bachelard não se contenta com ‘a volta à mãe’, inverte o método, pois, em vez de voltar às fontes profundas do psiquismo, ou ao inconsciente, prefere mostrar seu ‘desenvolvimento em algumas imagens múltiplas’ (1992, p.117; grifos do autor).

O método bachelardiano enfoca, assim, a função ativa da imagem que, sob o ponto de vista dialético, pode servir para esconder e mostrar no processo de leitura em que a imagem tende a registrar, no leitor, imagens inertes fixadas nas palavras; autor e leitor projetam-se nas

³ Bachelard revela gosto pela alquimia no desenvolvimento das abordagens que faz aos quatro elementos em suas obras, cujas primeiras edições datam de: *A psicanálise do fogo* (1937), *A água e os sonhos* (1940), *O ar e os*

coisas. Bachelard desenvolve o conceito de “fenomenologia da imaginação”, no qual afirma que a imagem poética emerge na consciência como produto direto do coração, da alma, do ser e do homem no momento atual de sua criação; a imagem não tem passado, mas sim, futuro; para ele não há, portanto, uma relação causal da imagem com um arquétipo adormecido no fundo do inconsciente. A presença e o sentido da imagem está na ressonância. A ressonância da imagem possibilita a ação de uma imagem sobre outras almas, sobre a alma do leitor, e somente a fenomenologia pode dar conta dessa transubjetividade da imagem. A crítica bachelardiana define a imagem poética como a menor unidade da literatura e sobre ela se debruça na busca do sentido, no texto literário.

A busca pela trajetória dos estudos do imaginário⁴, que aqui se empreende, nos leva ao teórico da Antropologia do imaginário, Gilbert Durand, cuja teoria – integrante da Crítica do Imaginário – é adotada como o farol que orienta esta tese.

Embora G. Durand renda, claramente, tributo a Bachelard, pouco a pouco, contudo, desvia seu foco principal da imaginação material para constituir a crítica dos mitos, a mitocrítica. O fundamento filosófico do seu sistema está exposto na sua obra, cujo desenvolvimento mostra que a imaginação dá o seu valor à ação: “A imagem – por mais degradada que possa ser concebida – é ela mesma portadora de um sentido fora da significação imaginária [...] a imaginação é dinamismo organizador, e esse dinamismo organizador é fator de homogeneidade na representação” (DURAND, 1997, p.29-0).

Durand desenvolveu o vínculo imaginário e secreto que liga e torna a ligar o mundo e as coisas ao âmago da consciência, apreendendo, num movimento dinâmico, as imagens que não atuam isoladas, mas em constelações organizadas simbolicamente. Essa forma constelar de organização envolve as imagens e também os símbolos, os arquétipos e os esquemas; essa organização corresponde à forma organizacional do mito. Imagens, mitos, símbolos, arquétipos, esquemas constituem os temas básicos da teoria durandiana aplicada à literatura, enquanto conjuntos simbólicos: “São esses conjuntos, essas constelações em que as imagens vêm convergir em torno de núcleos organizadores que a arquetipologia antropológica deve esforçar-se por distinguir através de todas as manifestações humanas da imaginação” (DURAND, 1997, p.43-4).

A aplicação à literatura se põe sob o postulado de que o sentido da obra literária está nas estruturas dos arquétipos e dos símbolos, no seu fundo semântico, que permite um

sonhos (1942), *A terra e os devaneios da vontade* (1947), *A terra e os devaneios do repouso* (1948).

alinhamento com as estruturas essenciais dos mitos, recorrendo aos grandes arquétipos, indo além da linguagem superficial do texto. M. Zaira Turchi (2003 a) dá conta, no primeiro capítulo do seu trabalho, dos princípios básicos que estruturam o método de G. Durand que, em torno dos dois grandes regimes do imaginário – o Diurno e o Noturno – coloca, numa dinâmica, arquétipos e esquemas em incontáveis constelações de símbolos e imagens simbólicas. A presença do mito, então, se instala. Claude Lévi-Strauss, com quem G. Durand dialoga em sua teoria, afirma:

A substância do mito não se encontra nem no estilo, nem no modo de narração, nem na sintaxe, mas na *história* que é relatada. O mito é linguagem; mas uma linguagem que tem lugar em um nível muito elevado e onde o sentido chega, se é lícito dizer, a *decolar* do fundamento lingüístico sobre o qual começou rolando (1967, p.242; grifos do autor).

Durand explicita a continuidade entre os elementos significativos das antigas mitologias e a disposição moderna das narrativas culturais; os mitos, na sua forma de narrativa criadora, permitem o estabelecimento desse diálogo. Seu método dá os caminhos para compreender, através do mito, não somente os textos literários, mas todo tipo de discurso – social, político, banal, ideológico. Esse é o pressuposto básico da mitodologia durandiana:

De uma ciência do homem reunificada em torno de uma dupla aplicação – mitocrítica e mitanalítica – metodológica (que nos sentimos tentados a escrever, desde logo, ‘mitodológica’) emergiam os prolegômenos de uma orientação epistemológica e filosófica nova, não de uma novidade fugaz do tipo ‘pronto a vestir’ intelectual, mas nova no sentido de renovada pelo encontro de mitos, de sensibilidades e de filosofemas ocultados (Durand, 1996, p.158; grifos do autor).

Ainda, em suas próprias palavras: “Assim se definia a pouco e pouco uma mitodologia, um método próprio do estudo do imaginário [...] nas vias de uma dinâmica antropológica extremamente fiável”, (Durand, 1996, p.159). O mito assume posto privilegiado em sua teoria; explica M. Zaira Turchi (2003a, p.29): “Durand percebe o mito como um esforço de racionalização, uma vez que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em idéias”. Durand admite que o mito é um “complexo de suas invariantes” que se modificam no tempo e no espaço.

A mitodologia de Durand, bipartida em mitocrítica e mitanálise, divisões que correm paralelas na aplicação, exige a compreensão do conceito de arquétipo, que ele discute no texto

⁴ M. Zaira Turchi (2003 a) e Ana M. L. de Mello (2002) discutem os pressupostos básicos da Crítica do Imaginário no Brasil, trazendo as contribuições dos principais teóricos, tais como G. Bachelard e G. Durand, em

intitulado “Método arquetipológico: da mitocrítica à mitanálise” (1996, p.145-170). A noção de arquétipo, que Durand busca em Jung, não precede as noções da reflexologia⁵ que estabelece a noção de “reflexos dominantes”: “a reflexologia estabelecia, portanto, a existência de um consenso específico arcaico” (1996, p.151).

Durand defende a tese de que existem, no comportamento do homem, sinais imaginários desencadeadores específicos das configurações arquetípicas. Durand constatou esses sinais nos “reflexos de deglutição e nutrição”, nos “reflexos copulativos” e da ritmanálise e nos “reflexos dominantes posturais”, estes a partir do *homo erectus*. As estruturas dessas dominantes constituem os esquemas – três grandes eixos específicos, integrados e codificados pela faculdade de simbolização do *homo sapiens*. Esses grandes esquemas solicitam imagens simbólicas que, agrupadas, constituem as “constelações”, os “pacotes” ou “enxames” de imagens plurais. Durand apóia essa teoria da pluralidade, e não do absoluto, no “politeísmo arquetípico” de Jung. As três atitudes estruturais do sistema de imagens estudadas por Durand o levaram a identificar tipos de imaginário, com base na arquetipologia fundante das “categorias do irracional”. Os arquétipos são “matrizes” cujas estruturas nunca estarão vazias, daí o caráter figurativo dessas estruturas:

Toda a estrutura significativa é, portanto, ‘figurativa’. Os ‘arquétipos’ não são formas abstractas estáticas, mas dinamismos figurativos, ‘concavidades’ (ou ‘moldes’) específicos que, necessariamente, se realizam e se preenchem – dois actos que o termo alemão Erfüllung traduz bem – pelo meio ambiente imediato, o ‘nicho ecológico’. Surgem, então, as ‘grandes imagens’, ou ‘imagens arquetípicas’, motivadas simultaneamente pelo inevitável meio cósmico (o curso do sol, o vento, a água, o fogo, a terra, a rocha, o curso e as fases da lua, o calor e o frio, etc.) e pelo incontornável ‘meio’ sócio-familiar (a mãe alimentadora, os ‘outros’: irmãos, pai, os chefes, etc.) (1996, p.153; grifos do autor).

Trazendo essas noções acerca das “grandes imagens”⁶ para o contexto das narrativas, Durand afirma que a “solução arquetipológica”, além de abrir caminhos para aproximar pesquisas de caráter antropológico desenvolvidas em várias áreas das ciências humanas, permite, sobretudo, “descrever e articular um *sensorium commune* ‘antropológico’” (1996, p.153; grifos do autor) vencendo distâncias no espaço e no tempo. Afirma ele que toda categoria do irracional, do racional ou até do hiper-racionalismo – para além de todas as

pesquisas originais que são referências nesta área.

⁵ G. Durand (1996, p.151-2) expõe que buscou nos estudos do russo Pavlov e na Escola de Leningrado as noções básicas da reflexologia observadas no comportamento animal. A partir daí ele faz o estudo da reflexologia no comportamento do *homo sapiens*.

⁶ Segundo Durand, também encontramos essas “grandes imagens” na base dos trabalhos de Jung, de J. Hillman, de Mircea Eliade, de G. Bachelard, de Henri Corbin, de Georges Dumézil.

“razões” – constitui-se já em discurso, donde vamos encontrar o lugar do primeiro discurso, o do mito – o *sermo mythicus*.

O mito, enquanto concretização discursiva – *sermo mythicus* – é um discurso que cada vez se “traduz melhor”⁷, tornando-se a matriz de todo o discurso – à semelhança do arquétipo como “matriz” do todo o imaginário – portanto, de toda a literatura. A mitologia, na sua forma estrutural – como desenvolveu Lévi-Strauss (1967, p.235) um método de leitura do mito que se tornou paradigma para a leitura de qualquer discurso, pois “a forma mítica tem precedência sobre o conteúdo da narrativa” – vai estar na formulação de todo o pensamento humano, desenvolvendo-se no modo do *sermo mythicus*. O método de Durand, que visa a busca deste traçado mítico estrutural nas diversas narrativas, é a mitocrítica.

Nesse método arquetipológico as relações entre arquétipo e mito se definem, nos termos de Durand: se o arquétipo é “entidade constitutiva e formadora”, tal como “genes” da espécie *sapiens*, o mito é uma derivação deste; se todo arquétipo é uma “concauidade” inicial, o mito é o seu “enchimento” – isso dá ao mito o caráter de ser o conjunto de suas lições, de suas leituras, de sua recepção. Uma vez decomposto em unidades mínimas de significados – os “mitemas”⁸ – o mito, sincronicamente, revela seu sentido arquetípico geral, e, diacronicamente, são percebidas as “lições” que o constituem nas leituras particularizadas. As constantes permanências das rememorações de um mito são percebidas nas variáveis dos campos receptores, enfim, “a permanência só é conferida pelas variações” (DURAND, 1996, p. 155). Daí emerge a proeminência do pensamento simbólico no imaginário humano, afirmação primeira de uma natureza específica do comportamento mental imaginário do *sapiens*. Assim, se definem os procedimentos mitocríticos na pesquisa sincrônica do invariável sob as faces variáveis do mito, das “ressonâncias” de um mito definido por seus mitemas constitutivos, numa rede simbólica que “preenche” as estruturas arquetipais no *sermo mythicus*, no discurso, pois “o mito faz parte integrante da língua; é pela palavra que ele se dá a conhecer, ele provém do discurso” (LÉVI-STRAUSS, 1967, p.240).

Contudo, há que se considerar a diacronicidade nessa dinâmica mítica. Esta abordagem nos leva ao outro pólo do método arquetipológico, da mitodologia, de Durand: a mitanálise. A mitanálise amplia o campo da mitocrítica, alarga a análise mitodológica ao conjunto do

⁷ Para Lévi-Strauss, o discurso mítico sendo aquele que se “traduz melhor” é também o que se “traí menos”; é o discurso onde a distância entre *traditore e traduttore* cai a zero (cf. Durand, 1996).

⁸ O primeiro conceito de mitema é atribuído a Lévi-Strauss, como a unidade mínima de significado do mito; Durand (1983, p.28-9) contribui para a discussão distinguindo o mitema do tema: “contudo o tema é muito mais geral direi menos significativo [...] Mas torna-se mitema quando adquire um caráter de repetição insólita num campo relativamente limitado [...] o mitema não é o conjunto da narrativa. Os mitemas são os pontos fortes, repetitivos, da narrativa”.

discurso social, político, ideológico de uma sociedade e de uma época, requerendo auxílio de outros pontos de vista metodológicos de outras ciências. Da dupla aplicação metodológica ou mitológica – mitocrítica e mitanalítica – emergiram os prolegômenos de uma orientação renovada pelo “encontro dos mitos, de sensibilidades e de filosofemas ocultados” (DURAND, 1996, p.159) fixando as bases epistemológicas de uma nova ciência do homem. A mitanálise aborda, então, o processo histórico em geral, tanto em relação à cronologia de uma sociedade e de uma cultura, como no nível da diacronia da narrativa, donde Durand observou que a história “marca certos regressos, certas redundâncias, tal como a narrativa exige memória” (1996, p.161). Não se desvinculam, contudo, a diacronicidade da sincronicidade, pois o diacrônico se enreda em redundâncias sincrônicas do *sermo mythicus*.

A mitanálise de Durand busca a compreensão das mudanças histórico-sociais. O método o levou à percepção de que em todo “momento” sociocultural persiste, numa ambigüidade sistêmica, uma emergência de um imaginário mítico, que se impõe na autoridade e nas instituições, e o recalque, a marginalização, de outro imaginário que constitui a contestação, a dissidência – “‘marginalia’ numa espécie de semiconsciente colectivo, refugiado no ‘social’ quotidiano constatado por Michel Maffesoli, à espreita do esgotamento imaginário inevitável dos mitos demasiado ‘desmitologizados’ pela sociedade institucional em vigor” (DURAND, 1996, p.162). No campo da história, em que a mitanálise transita, a mudança em grupo é “transição de fase”, num processo, constata Durand, em que a memória não perde, mas “re-injecta” mesmo a fase antecedente: “Colocam-se então duas questões. Uma relativa à duração das fases do imaginário sociocultural, e a outra relativa aos ‘reempregos’ e que toca no tipo bem específico de determinismo constatado em antropologia” (p.162).

Durand (1996, p.165), do ponto de vista da antropologia do imaginário, aborda as fases da história no conceito de “bacia semântica”, num processo metodológico de “discernir segmentos semântico-estilísticos de ‘longa duração’, como ‘anéis do tempo’” identificados no desenrolar da história social. Esses anéis não seguem a sucessão da cronologia linear; eles emergem progressivamente no seio do anel anterior. Se não há o tempo linear dos historiadores, há o tempo na acepção do *Kairos* humano, o tempo do sentido, das maturações, que se pode referir à determinação da força do destino. O surgimento ou emergência de um anel é movido por uma força invisível que o faz desenvolver inicialmente de forma latente, oculta por lentos “escoamentos”, em que ocorre

o enfraquecimento do vigente para o fortalecimento do emergente⁹. Simplificando, a bacia semântica – em suas seis etapas: escoamento, separação das águas, confluências, nome do rio, ordenamento das margens (conceptuais ou ideológicas) e declínio: meandros e deltas – obedece a um movimento espiral em que, “sob as margens filosóficas de uma bacia semântica formam-se já ‘escoamentos’ de uma outra bacia” (Durand, 1996, p.165), determinando a “separação das águas” do rio que está para vir. Essas bacias semânticas estão incrustadas num conjunto sociocultural e são identificadas por regimes imaginários específicos e por mitos privilegiados que são reutilizados pela memória social ressurgindo de tempos em tempos.

O método arquetipológico dá conta, segundo Durand, das questões da problemática humana. Isso implica, é claro, perscrutar o pensamento simbólico. Na introdução de *As estruturas antropológicas do imaginário* (1997), Durand discute a problemática do símbolo inferindo as suas categorias possíveis e operantes e esboçando as modalidades da desqualificação simbólica – isto significaria tratar o símbolo nas categorias do signo, da alegoria, da metáfora, da metonímia, da parábola. Ao contrário, o símbolo é plurivocal, carregado de pregnância simbólica; amplia Durand (1996, p.77), que o símbolo não deve “‘dar a ver’ o significado em si, mas deve empenhar a crença em sua total pertinência” e está presente em todo o comportamento do *homo sapiens*, pois, o “universo simbólico” é “todo o universo humano”, pois também, é a ele – ao homem – que pertence a característica específica e massiva da simbolização.

Na linguagem, o símbolo torna-se o meio pelo qual o sentido pode manifestar-se, sendo o símbolo o mediador entre consciência e inconsciência. Ricoeur, ao discutir, na linguagem, as relações entre metáfora e símbolo, contribui, distinguindo:

A metáfora é o procedimento lingüístico – forma bizarra de predicação – dentro do qual se deposita o poder simbólico. O símbolo permanece um fenômeno bidimensional na medida em que a face semântica se refere à não semântica. O símbolo está ligado de um modo não presente na metáfora. Os símbolos têm raízes. Os símbolos mergulham na experiência umbrosa do poder. As metáforas são precisamente a superfície lingüística dos símbolos e devem o seu poder de relacionar a superfície semântica com a superfície pré-semântica nas profundidades da experiência humana à estrutura bidimensional do símbolo (1999, p.81).

A primazia do sentido simbólico é afirmada na teoria durandiana, pois a hermenêutica

⁹ Durand (1996) refere-se ao “trend”, designado pelos economistas e posto em evidência pelos sociólogos descritivos, como um “faseamento” – sucessão de triplas gerações – constituído por três a três e meia gerações, que exemplificam o esgotamento ou escoamento.

do figurado – simbólico, portanto – revela a face obscura, noturna, profunda da linguagem. A interpretação cultural das linguagens simbólicas concretas, tais como o mito, lendas, e outros textos literários, é a via da investigação antropológica da busca do sentido que, não emergindo do puro *logos* do discurso racional, emerge das profundezas da linguagem do *mithos*, da linguagem epifânica da experiência vivida. No símbolo, o significante – externo e visível – é suficiente e inadequado, enquanto que o significado nunca é fornecido fora do processo simbólico: “símbolo enquanto signo que remete a um indizível e invisível significado, sendo assim obrigado a encarnar concretamente essa adequação que lhe escapa, pelo jogo das redundâncias míticas, rituais, iconográficas que corrigem e completam inesgotavelmente a inadequação” (DURAND, 1998, p.19).

A noção de símbolo é empregada por Durand delimitando em três caracteres a sua compreensão: primeiro, o “aspecto concreto”: o significante que é externalizado na imagem, criada, visível; segundo, o “aspecto optimal”: a evocação do sentido oculto, do significado e, por último, a idéia de que o símbolo evoca algo impossível de perceber clara ou diretamente ou de outra maneira que não seja pela imagem simbólica – diz respeito, portanto, ao poder simbólico da imagem. O mito, enquanto narrativa de linguagem simbólica, “é feito da pregnância simbólica dos símbolos que põe em narrativa: arquétipos ou símbolos profundos,” (Durand, 1996, p.85) de forma tal que a hermenêutica da narrativa mítica deve investigar a pregnância simbólica na representação da experiência vivida. No mito – ou na narrativa mítica – deve-se reconhecer o universo do símbolo, como afirma Durand: “o mito constitui a dinâmica do símbolo” (p.87) e mais adiante, confirma: “a dinâmica do símbolo que constitui o mito e consagra a mitologia como ‘mãe’ da história e dos destinos esclarece *a posteriori* a genética e a mecânica do símbolo” (p.88).

As imagens simbólicas criadas na representação das profundezas do pensamento e da alma do *homo sapiens* constituem o imaginário, como conjunto do pluralismo das imagens e suas articulações simbólicas complexas. Todo “pensamento” do *sapiens* é re-presentação conquanto possibilidades de articulações simbólicas das imagens; em suma, o seu imaginário é sempre simbólico frente à sua capacidade distintiva.

A função imaginária, inerente ao ser humano, está em perene atividade, atuando sobre os comportamentos, determinando as criações e, até, alterando as formas de vida. Nas criações literárias, nos estudos sobre o poder simbólico e as diversificações do imaginário do *sapiens*, Durand defende o imaginário como o lugar de reconciliação entre angústia e desejo, carência e seu preenchimento, sentimento de finitude e possibilidade de regeneração, medo de ameaça externa e recolhimento apaziguador, percepções estas que

lhe permitiram dividir o campo do imaginário em dois pólos – diurno e noturno – denominados “regimes” do imaginário. A leitura do imaginário persiste na prática da leitura do símbolo, das imagens discursivas, enquadrando-as num dos regimes dominantes que regem o dinamismo organizador dessas imagens que constelam em torno de um arquétipo, de uma estrutura arquetipal. O foco na imagem leva ao procedimento que Durand chama o “trajeto antropológico” da imagem, “a descrição indiferente [...] isto é, partindo quer do sujeito individual quer do sujeito social – da atividade humana” (1983, p.63), lugar onde se dá a troca incessante entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações do meio cósmico e social. Durand se interessa pelo movimento entre os dois pólos do imaginário – do subjetivo ao social – e salienta não as imagens isoladas, mas sua organização em constelações.

Nessa rede, a organização do mito corresponde, quase sempre, à constelação de imagens. A constelação das imagens, dos grandes símbolos e dos arquétipos vai expressar vínculos característicos do regime noturno ou do regime diurno. Os dois regimes, nos estudos da produção imaginária, têm caráter antagônico: o regime diurno, estruturado pela dominante postural, é marcado pela atitude de luta, de resistência, presente nos gestos do erguer-se, de conquistar a posição vertical, desenvolvendo a capacidade de discernir e separar; este é o regime das antíteses, da clareza das oposições; o regime noturno, por outro lado, compreende a capacidade de inversão dos valores atribuídos aos termos da antítese, expressando-se, ora nas estruturas místicas, nos processos de eufemização, ora nas estruturas sintéticas, nos processos de conciliação entre os opostos na consideração do tempo cíclico frente à finita condição do homem – tema da grande angústia humana.

Ao conjunto das imagens formadas no fluxo transitivo entre as pulsões bio-psíquicas e as determinações socioculturais Durand chama “o imaginário”: o fundamento fundante sobre o qual constrói todas as suas concepções de homem, de mundo, de sociedade, dando conta, com isso, da relação indivíduo/sociedade e natureza/cultura. Portanto, nem as imagens nem o seu produtor – o *homo sapiens* que é também o *homo symbolicus* – podem ser vistos isolados. O resgate da importância da função simbólica, da imaginação, do imaginário¹⁰, dentro dos novos paradigmas para o pensamento científico discutidos, principalmente, a partir da década de 1930, vem gerando novas concepções de homem, de mundo, de relação homem/mundo e, até, da relação entre as diversas ciências entre si e com as artes, com a religião, a história e o mito. O imaginário, no seu conjunto e na sua produção, deixou de ser visto como meros

¹⁰ G. Durand em *A imaginação simbólica* (1988), critica as hermenêuticas redutoras como aquelas que reduzem a simbolização a um simbolizado sem mistérios.

reflexos do real e passou a ser encarado como produtor e organizador do real.

Nesse processo que articula o imaginário e a vida vemos realizar-se o “trajeto antropológico”, no qual a representação simbólica do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito e, reciprocamente, as representações subjetivas se explicam pelas acomodações anteriores do sujeito ao meio objetivo – enfim, considera-se a articulação entre as pulsões subjetivas e as pulsões sociais concebendo um caráter bio-psíquico-sócio-cultural ao trajeto antropológico.

De uma forma mais ampla, o imaginário é o universo das imagens simbólicas que organizam a sociabilidade dos grupos; o simbólico surge com a cultura, enquanto dimensão antropológica. O imaginário é, portanto, organizador do universo sócio-cultural; as imagens simbólicas não são relegadas ao domínio da fantasia, mas permeiam, como elemento mediador, as relações sócio-culturais dos grupos. Coloca-se, neste contexto, a cultura sob dois pólos – do latente e do patente – cujas relações são mediadas pelo símbolo; daí a cultura ser entendida como o universo das mediações simbólicas.

A cultura de um grupo, de um povo ou nação, na sua dimensão imaginária, congrega as imagens refletoras da memória coletiva que interferem na história e no cotidiano cultural desse grupo. A via do mito pertence a essa dimensão imaginária, pois o mitológico surge no campo do onirismo coletivo, prenhe de imagens e símbolos constelados em relatos míticos, cuja permanência é manifesta nas diversas formas culturais, inclusive na literatura¹¹. Perceber os elementos do mito em sua trajetória no seio de uma cultura, à medida que realizam a mediação simbólica, é captar o trajeto antropológico desse mito, ou melhor, dessas imagens simbólicas.

Gilbert Durand (1998), ao tratar da “Tópica sociocultural do imaginário”, localiza o surgimento e a permanência dos conteúdos imaginários numa sociedade dentro de um contexto temporal, assinalando que os conteúdos imaginários de uma sociedade, como os sonhos, os desejos e os mitos, nascem num determinado momento do fluxo temporal e são, posteriormente, racionalizados, “legalizados” e recebem os valores das várias confluências sociais; os apoios políticos, econômicos, militares levam à perda da “espontaneidade mitogênica” desses conteúdos imaginários quando passam a integrar construções filosóficas e ideológicas dessa sociedade.

¹¹ Sobre o processo de mitologização na literatura, Mielietinski, no livro *A poética do mito* (1987), relata a utilização dos mitos tradicionais com fins artísticos, demorando-se na análise deste fenômeno na literatura do século XX: “o termo ‘poética do mito’, ‘poética do mitologismo’, ‘poética da mitologização’ assume sentido específico, tendo em vista que alguns escritores do século XX [...] costumam recorrer à mitologia como

Anteriormente, contudo, no capítulo “O social e o mítico: para uma tópica sociológica” (1996), Durand já percorria, numa retomada contextual dos avanços da Sociologia, os caminhos que levaram ao reconhecimento de uma simbólica profunda subjacente à superfície da sociabilidade. Afirma ele que Émile Durkheim, em obra datada de 1925, já havia pressentido “a importância genérica da narrativa sagrada e da religião como índice importante de uma sociedade: os deuses e os mitos exprimem a pregnância social de todo o elo social” (1996, p.124). Afirma ainda Durand, que Georges Gurvitch – 1950/1960 – “entrevê que, por detrás dos aspectos factuais da sociologia, existe uma narrativa significativa, um recital sintomático fundador” (p.125); aponta, também, que Roger Bastide põe em evidência a noção de profundidade simbólica e que Dumézil relativiza a narrativa histórica relativamente a um alicerce mitológico profundo e que por outro lado, “punha em evidência um pluralismo [...] do próprio mito em actividade nas formas de sociabilidade constitutivas de uma dada sociedade” (p.125). Durand vai, assim, tecendo a rede metodológica que permite lidar com a noção de “invariantes profundas” para chegar à, denominada por ele, “sociologia das profundezas”, ressaltando-se que essas invariantes profundas trarão para o contexto as estruturas míticas permanentes no pensamento e nos relatos do homem social. Durand continua, nesse texto, a retomar vários estudos do campo sociológico puxando os fios que possibilitam a convergência das hermenêuticas. Nesse processo, aponta mitocríticas e mitanálises interligadas de alguma forma, em que o primado das longas durações míticas é reconhecido. O mito pereniza-se nas narrativas – históricas e literárias – pois “o profundo e o mítico coincidem” (DURAND, 1996, p.133). Nas profundezas, o alicerce mítico constitui o referente invariante de um dado grupo social. Essa é a tópica que “distingue as superfícies conscientes do social e as suas profundezas míticas” (p.139).

Quanto ao desenvolvimento das relações entre imaginário e cultura, José Carlos de Paula Carvalho, em seus estudos afirma:

É nesse sentido que a cultura – ou na realidade as culturas, pois temos tantas culturas quantos forem os grupos sociais, há um ‘policulturismo’ – constitui a ‘identidade’ do grupo e/ou do indivíduo: perder a cultura é perder a identidade e perder as raízes. Enfim, em termos mais técnicos, poderíamos dizer que a cultura, como circuito que une elos, une os ‘sistemas simbólicos – códigos-normas’ e as ‘práticas simbólicas da vida cotidiana’: e é na vida dos grupos e na vida dos indivíduos que assistimos a essa interação pela reapropriação e reinterpretação daquilo que constitui a ‘memória social’ (1994, p. 54).

Dentre os elos sociais unidos pela cultura está o sistema do sagrado composto pelo conjunto dos mitos, magias, religiões – constituintes das raízes e mantenedores patentes da identidade coletiva, ou seja, esses elos são os elementos do imaginário. Paula Carvalho busca em G. Durand a concepção de que o imaginário está ancorado no biológico, associado ao inconsciente e aos seus suportes corporais, ou seja, aos arquétipos e que, por outro lado, o imaginário é o domínio das representações coletivas, em geral, não dotadas de finalidade prática (1994, p.56). Essa concepção de imaginário se torna “quase que sinônimo de cultura, de modo que mapear a cultura ou o imaginário são quase que equivalentes, com o detalhe muito significativo do teor biológico do imaginário e de seu teor fundamentalmente inconsciente, também” (Carvalho, J.C.P., 1994, p.57). Um mapeamento cultural somente terá êxito se realizar um mapeamento do imaginário, pois é este que preenche os conteúdos culturais de um grupo social, de um povo. São os componentes do imaginário que – de forma patente, emergente ou latente – constituem os conteúdos da Cultura, de igual forma, patente, emergente ou latente. Os componentes do imaginário, na condição latente, serão encontrados nas estruturas arquetipais invariantes mediadas pelas imagens simbólicas do mito presente nos relatos de experiência de vida e do cotidiano histórico-sócio-cultural¹².

No imaginário atualizado, a percepção crítica capta o invariável das estruturas arquetipais e míticas, bem como as redundâncias nas variações e mudanças patentes veiculadas pela linguagem, pelo comportamento, pela direção que o sagrado do mito dá às ações do cotidiano pessoal e social, revelando o pensamento em suas profundezas – configurando um procedimento arquetipológico de análise. O mapeamento do imaginário cultural, conteúdo do pensamento e da experiência vivida, implica situar os componentes da cultura patente no repertório do ideário, da imaginação *strictu sensu*, nos resíduos e na hibridez simbólica revelada no cotidiano; implica, ainda, visualizar a cultura emergente centrada nas imagens simbólicas enquanto veículos da cultura latente, como se fossem os realizadores do trânsito entre o latente e o patente que, são, enfim as possibilidades de manifestação daquilo que lhe é subjacente e significativo para, por fim, nessa sequência, localizar no espaço da cultura latente, os arquétipos, os mitos, fantasmas, fantasias e sonhos, que confirmam a estrutura paradigmática e permanente no conjunto de imagens simbólicas captadas nas configurações e atualizações do imaginário mapeado. Segundo Paula Carvalho:

é de se esperar que um mapeamento da cultura do grupo leve em conta ambas as dimensões, a que chamamos respectivamente de ‘cultura patente’

¹² Durand utiliza o termo “núcleo coriáceo” para identificar as invariantes de um grupo social afirmando que este “coincide justamente, com o *corpus* sagrado dos mitos” (1996, p.136).

e ‘cultura latente’ do grupo, entre elas, como ponte e pistas culturais, estando a ‘cultura emergente’, com uma ponta presa na patente e a outra na latente (1994, p.63; grifos do autor).

Cartografar o imaginário é, portanto, mapear os elementos componentes do imaginário nas configurações patentes, latentes e emergentes, ao modo da “bacia semântica”, de G. Durand (1998, p.100-116); é investigar e explicitar a dinâmica simbólica entre eles, buscando, nos resíduos e derivações mitológicas, os sentidos culturais de seus elos; é perquirir as relações simbólicas axiais duradouras no tempo e no espaço histórico-cultural de um grupo social, de um povo, numa realidade dada – nessa tese, identificada como região.

Para mapear o trânsito das imagens simbólicas pelos movimentos históricos e pela literatura regional, conquanto sejam manifestações culturais, vamos romper as fronteiras das áreas conceituais das ciências sociais. Evitando ressaltar os possíveis conflitos fronteiriços, vamos buscar em outras áreas a aplicabilidade de seus conceitos aos estudos literários. Para contextualizar o deslocamento desses conceitos para um olhar crítico sobre uma literatura específica, determinada no espaço e no tempo, vamos abordar as questões em torno dos conceitos de região e de regionalismo, percorrendo os meandros sócio-culturais em que foram construídos e confirmados na história e no imaginário nacional.

Os estudos da literatura, ao longo de sua trajetória, têm travado um diálogo com outros campos do saber, com saberes afins que têm trazido contribuições para a compreensão das questões literárias. Dessa forma é que conceitos e metodologias de abordagem deslocam-se de seu campo disciplinar específico e se tornam instrumentos de estudo da literatura, instaurando trânsitos discursivos entre as áreas. A literatura, como um bem simbólico concretizado na linguagem, abre-se ao diálogo pela via mesma da linguagem como expressão da cultura. Nestes termos, realizar uma cartografia literária é, inicialmente, dialogar com a Geografia num caráter de apropriação das noções específicas do território teórico. Nessa cartografia, enquanto metáfora que reelabora o sentido denotativo de demarcação de espaços e reconhecimento de limites, o conceito de fronteira tem sentido ambivalente, pois, “como linha de demarcação territorial, é o que separa, mas é também o que permite as contiguidades” (HOISEL, 2004, p.150); fronteiras, são, assim, espaços de travessia entre múltiplos territórios discursivos ou textuais, mas também é travessia como processo que dá trânsito no espaço entre o restrito e o amplo, entre o local e o universal, entre o regional e o nacional. Esse movimento que marca a transitividade entre espaços também tem propriedades temporais, pois quando interliga permite a travessia pelos tempos históricos. Tempo e espaço, duas

categorias da história, são, na verdade, indissociáveis, e a literatura e a cultura, incluindo os elementos históricos, também o são: indissociáveis.

O estabelecimento de cartografias, enquanto metáfora do processo em que as fronteiras são fluídas na realização do diálogo e na perquirição dos sentidos simbólicos construídos no tempo e no espaço histórico-cultural de uma região, convoca do campo conceitual de outro saber – o da Geografia – as noções de trânsitos, travessias, migrações, passagens, trocas, diálogos, territorializações, desterritorializações, errâncias, diásporas, fronteiras, limiares: termos apropriados pelos estudos literários como denominadores dos elementos fundamentais para a compreensão dos bens simbólicos, imaginários, conquanto produções que se concretizam em espaços e temporalidades distintos e que podem ser marcados ou remarcados diante dos padrões tradicionais e canônicos.

O conceito de fronteira, nessa perspectiva, não permite incluir em seu campo semântico a dicotomização entre espacialidades e temporalidades, pois os processos de representação simbólica da literatura e da cultura rompem com essas delimitações rígidas. A simbolização, processo inerente à constituição do imaginário individual ou coletivo, assenta-se sobre o “núcleo coriáceo” arquetipal, originado de todos e dos mais remotos tempos e de todos e dos mais remotos espaços, acentuando a permanência perene nos imaginários: diluição das fronteiras.

Cartografar a produção literária de um determinado espaço/tempo/região permite identificar o imaginário mítico na história sócio-político-cultural do local, bem como permite reconhecer e situar na literatura o imaginário mítico-cultural que mobilizou a história – é a explicitação da contiguidade entre história e literatura e cultura pelas vias do imaginário. Segundo Durand (1996, p.196), não existe História (com maiúscula) que possa ser considerada puramente objetiva; pois “toda a narrativa, incluindo a histórica, inscreve-se num contexto imaginário específico”. Durand insere a história numa rede intertextual dos imaginários, “dos estilos de época, das ideologias, dos mitos privilegiados deste ou daquele momento cultural”, complementando que há um mesmo nó interligando “a tecedura do imaginário humano que faz com que todos os homens, *semper et ubique*, se compreendam” (p.196). A História, enquanto narrativa, se entrelaça com o mito, também enquanto narrativa. A observação aguçada permite desvelar, nas narrativas históricas, uma infra-estrutura calcada em bases míticas que se estruturam arquetipicamente, revelando o *leitmotiv* mitológico orientador da constituição do imaginário histórico.

Durand, retornando a Bachelard, discorre sobre a relação positiva entre o pensamento científico e o imaginário, pois, por verificações meticolosas, percebeu que na raiz das teorias

científicas repousa uma “realidade velada” – daí a “interdisciplinaridade que infiltra o imaginário e as suas diversas articulações: thêmata, imagens primordiais (Urbilder e arquétipos), constelações organizadas por regimes, fases de ‘bacias semânticas’, etc” (1996, p.243), no núcleo das diversas disciplinas, formando um tecido conjuntivo de saberes. O lugar do imaginário neste tecido seria o de “entre-saberes” – uma ordem transcendente que liga todos os saberes num procedimento transdisciplinar¹³. Assim, no seio da narrativa histórica encontra-se um repertório de imagens que transcendem a realidade imediata dos fatos, eventos e vultos, trazendo à tona a dinâmica do símbolo e da capacidade (mítica) da simbolização: “a interdisciplinaridade põe a nu em cada saber a trama do símbolo e a cadeia do mítico”.

“Pôr a nu” é desvelar o invisível, mas existente. Paula Carvalho (1998, p.69) se apóia em Ricoeur ao discutir o latente e o patente nas narrativas e acentua a necessidade de buscar a “polaridade de hermenêuticas, por onde o manifesto, o literal, o patente ou o ‘*logos exterior*’ se identificam com a consciência imediata, ao passo que o latente, o espiritual ou o ‘*logos interior*’ com a ‘inconsciência’”. O discurso histórico e o discurso literário têm, na consciência mediatizada na narrativa, pela faculdade de simbolização do *sapiens*, conteúdos imaginários latentes a serem desvelados nas imagens patentes constituidoras da tecedura textual. Eliade (1993, p.119) explicita o alcance maior de uma hermenêutica que se quer “criadora” nesse contexto: “A hermenêutica é a busca do sentido [...] ela revela certos valores que não são evidentes no plano da experiência imediata [...] O trabalho hermenêutico re-vela as significações latentes e o devir dos símbolos”.

As significações latentes advirão com uma antropologia profunda que, nas palavras de G. Durand, (1982, p.66) “é uma leitura real do comportamento humano por detrás de todos os avatares e acidentes das localizações geográficas, culturais e históricas”. Assim, por detrás da linguagem narrativa da história ou do romance – da ficção – a relação do mito e do arquétipo é buscada nas estruturas latentes das constelações de imagens, donde surgem os traços dos mitos coletivos e individuais que permitem a configuração de uma identidade coletiva do homem e do espaço determinados, num território específico: região, no interesse dessa tese, a região mato-grossense¹⁴.

¹³ Exemplo enriquecedor de análise interdisciplinar é desenvolvido por Serge Gruzinski em *A colonização do imaginário* (2003). O historiador da cultura perscruta o conjunto de imagens formadas, veiculadas e apagadas nas mentes dos índios colonizados e do europeu colonizador no México. Seu procedimento metodológico é debruçar-se sobre as narrativas históricas e os documentos referentes à colonização do México nos séculos XVI-XVIII, revelando o imaginário subjacente ou “velado”.

1.2- O imaginário de Mato Grosso: limiares entre imaginação e realidade

Durand afirma que, além do real tangível, preconizado pela educação positivista como detentor/refletor de “verdades”, existe um *mundus imaginalis* que é o mundo intermediário – território do onírico, do simbólico – ressaltando que a função simbólica no ser humano atua sobre comportamentos, sobre as criações e altera as formas de vida. A simbolização mantém estreitos vínculos com as imagens matriciais, as imagens imemoriais, provindas do território dos mitos ancestrais, e está em plena e perene atividade nas criações literárias quanto nas formas (históricas) de vida, logo, nas narrativas históricas também. Algumas dessas grandes imagens míticas¹⁵ – como as do Paraíso, da Terra Prometida e do Eldorado – estão presentes nos discursos das narrativas históricas, como *leitmotiv* condutor das mobilizações que geraram os movimentos histórico-sociais no Brasil, e se repetem em relação à região de Mato Grosso, ainda no século XX. Esse repertório de imagens acerca do espaço está enraizado no imaginário que os europeus configuraram sobre a América, sobre o Brasil¹⁶ e que o brasileiro vem repetindo e reforçando acerca do território da Amazônia, incluindo Mato Grosso:

Do século XVI ao século XVIII, consolida-se esse imaginário do poder, por meio das descrições apelativas de eldorados e de terras paradisíacas, ficções, ensaios, teatros, poesia, polêmicas, debates em torno da monarquia e da liberdade, da cidadania, ou seja, da subjetividade moderna nascente (Joachim, 2003, p.180-1).

Paralelamente à visão mítica, paradisíaca e promissora – presente no imaginário brasileiro – tomou forma, a partir das comparações com a modernidade da Europa, o caráter estereotipado e redutor de que estão carregados ideologicamente os pares civilização/barbárie, progresso/atraso, centro/periferia, litoral/sertão. Essas dualidades expressam o teor ideológico da definição europeia acerca da América Latina que, no século XX, transportado para contexto nacional, tornou-se relativo à interpretação da região Centro-Oeste e, por extensão, do Estado de Mato Grosso no cenário sócio-cultural brasileiro. Os comentários analíticos feitos por Sebastien

¹⁴ A expressão “região mato-grossense” refere-se, no contexto dessa tese, ao espaço geográfico-cultural do Estado de Mato Grosso indiviso, posto que a divisão, datada de 1977, pode ser considerada recente na história local.

¹⁵ Sebastien Joachim (2003) no ensaio “O imaginário europeu e seu contraponto latino-americano” estuda a configuração do imaginário europeu sobre a América Latina, observando que essa forma de mitificação é estereotipada e torna-se modalidade de um saber e de um poder colocado a serviço de uma ideologia controladora, colonizadora.

¹⁶ Sérgio Buarque de Holanda (1996) pesquisa a permanência das visões do paraíso, nas narrativas de diversas origens, de diversos lugares do mundo, mas que se repetiram no processo de colonização brasileira.

Joachim (2003) sobre o imaginário em diversas narrativas romanescas, torna-se sugestão paradigmática para a abordagem das narrativas produzidas na cultura literária histórica e ficcional da região de Mato Grosso, pois possibilita estratificar o olhar sobre a origem, a permanência e a recorrência daquelas grandes imagens matriciais na aproximação de história e vida de um povo no seu espaço regional. Na discussão dos estudos regionais em Mato Grosso, destaca Mario Cezar S. Leite (2005, p.222-3) que todo discurso regionalista é permeado pelo caráter de “disputa por afirmação, poder, supremacia, hegemonia e unicidade envolvendo os vários discursos regionalistas e identitários, quer literários ou não”. Continua afirmando que o “que faz a região não é o espaço, mas sim o tempo, a história”; frisa, ainda, que a conceituação de região integra em si “toda a carga cultural, imaginária e ideológica”, não se tratando, portanto, apenas, de definir dados geográficos, mas de conceber a região demarcada e definida como “o próprio discurso triunfante sobre ela”.

Tratar do imaginário cultural de um grupo social, restrito a um tempo/espaço identificado como região, exige trazer para o bojo das discussões as abordagens do conceito do “regional”, tanto na dimensão geo-política quanto na dimensão sócio-cultural. De imediato, o aspecto da abrangência se impõe como primeiro critério a ser considerado: o regional vai ser estabelecido frente à amplitude do nacional. Contudo, esse aspecto da abrangência não vem sozinho, uma vez que o ideal de Nação, no imaginário pós-colonização brasileiro, arrasta consigo a noção de civilização e progresso nos moldes ocidentais das grandes potências econômicas e culturais que foram adotadas pelo Brasil como modelos no início do século XX. No centro do cenário político e cultural encontra-se o ideário liberal burguês, em expansão acentuada a partir da metade do século XIX – momento em que o Brasil se empenhou para firmar sua identidade de Nação¹⁷. A expansão do capitalismo delineou o perfil da nação civilizada pelos padrões europeus.

Antonio Candido (2000) chama a atenção para a dialética presente nesse processo de formação da identidade nacional, que, no campo das experiências literárias, integra a tensão entre o “dato local”, como “substância da expressão”, e os “moldes herdados da tradição à européia” como “forma da expressão”. Afirma ele que a literatura brasileira da primeira metade do século XX consistia numa superação constante de obstáculos, entre os quais “o sentimento de inferioridade que um país novo, tropical e largamente mestiçado, desenvolve

¹⁷ Homi K. Bhabha (2001, p.199) define Nação mediante a possibilidade de escrever sobre ela “como uma forma obscura e ubíqua de viver a localidade da cultura”. Afirma que “essa localidade está mais em torno da temporalidade do que sobre a historicidade [...] O que procuro formular [...] são as estratégias complexas de identificação cultural e de interpelação discursiva que funcionam em nome ‘do povo’ ou ‘da nação’ e os tornam sujeitos imanentes e objetos de uma série de narrativas sociais e literárias.

em face de velhos países de composição étnica estabilizada, com uma civilização elaborada em condições geográficas bastante diferentes” (CANDIDO, 2000, p.110). Assim, o desejo de se identificar com esta civilização européia encontrou, todavia, seu contraponto nessa dialética ante as particularidades de meio, raça e história, pois nem sempre correspondiam aos padrões europeus, ao contrário, se “elevam em face deles como elementos divergentes, aberrantes”. A literatura, para Candido, contribuiu, com eficácia maior do que se poderia supor, para a formação de uma consciência nacional, com base na pesquisa da vida e dos problemas brasileiros. Desta perspectiva, assumiu importantíssimo papel o romance oitocentista como “exploração e revelação do Brasil aos brasileiros” (2000, p.132), fazendo a exposição das particularidades nacionais.

No processo de compreensão da Nação, como lugar particularizado diante das nações universais, informa Galetti¹⁸ acerca da influência dos países europeus sobre os não desenvolvidos ou em formação:

Em muitos países do mundo não europeu que formavam a ‘maioria’ não desenvolvida, aquele ideário forneceu, de fato, o referencial ideológico básico a partir do qual suas classes dominantes, ou pelo menos parcelas significativas de seus dirigentes políticos e intelectuais, tenderiam a se guiar, na tentativa de sintonizar os seus países com os avanços do mundo moderno, de inseri-los na marcha da história rumo ao *progresso* e a um grau mais elevado de *civilização*. Para a maior parte daqueles dirigentes e intelectuais isto significava promover em suas sociedades a implantação de um modelo de desenvolvimento econômico, político e cultural que os aproximasse do perfil dos países industrializados da Europa Ocidental ou dos Estados Unidos, cujo desenvolvimento econômico, particularmente ao longo da segunda metade do século XIX, o elevaria à condição de potência no mundo capitalista (2000, p.6-7; grifos da autora).

Frente ao estilo de representação ocidental, que incorporava os padrões europeus no conceito de nação civilizada, cunharam-se, decorrentemente, em avaliações e apreciações dominantes sobre a América Latina, as idéias de atraso, baixo grau de civilização e inferioridade racial de suas populações. A adoção do modelo de civilização européia como referencial, no entanto, não arrefeceu o esforço dos países da América Latina por “inventar tradições próprias afiançadoras de suas existências como nações independentes” (GALETTI, 2000, p.8) e como parte da própria constituição da nacionalidade moderna: “estruturada em um Estado autônomo, politicamente soberana, portadora de uma cultura própria e capaz de

¹⁸ Os estudos de Galetti (2000) se referem à afirmação do Estado de Mato Grosso dentro do processo de afirmação da Nação brasileira, com destaque para o papel dos intelectuais mato-grossenses ao longo da história local.

tomar assento entre as demais nações *civilizadas*". Este esforço em prol da civilização e do progresso, no entanto, colaborou na construção ambígua de "um outro geográfico" dentro do próprio país, projetando regiões estigmatizadas como bárbaras e atrasadas, cuja localização longínqua tornou-se fator determinante nesse quadro.

Essa forma de representação preconceituosa e depreciativa, elaborada pelas elites do país, colocou as regiões "bárbaras e atrasadas" à mercê das ações civilizatórias dessas mesmas elites. Nesse processo histórico que estabeleceu fronteiras espaciais demarcadas nos pares centro/periferia e, até mesmo, litoral/sertão, foram incorporados, na construção da identidade nacional, elementos simbólicos, cuja representação dá conta da influência do espaço-natureza e do tempo-história no imaginário cultural. Na visão conceitual da nacionalidade brasileira percebe-se a ressonância simbólica dos mitos de origem, tradições, heróis, fatos históricos singulares, do mistério dos espaços desconhecidos das regiões remotas e de sua cultura, mais autêntica, porque afastada da influência da modernização capitalista. A consciência nacional se firmaria também no estabelecimento das fronteiras, o que se daria com a conquista dessas regiões remotas, concomitante à conquista da superioridade cultural, econômica e política. A idéia de fronteira, como limite entre civilização e barbárie, se apoia na distância geográfica que acarreta o reconhecimento da existência de áreas "vazias" dentro do território nacional, somente habitadas por populações selvagens ou consideradas pouco civilizadas – verdadeiros desertos a serem, no discurso dominante, dominados, colonizados, civilizados.

No contexto do início do século XX, as regiões mais centrais do Brasil, geograficamente falando, ou seja, regiões distantes do litoral e do progresso, povoam o imaginário das elites em torno da denominação de "desertos", lugares em que o atraso é diagnosticado e cujas distâncias, que os separam do modelo europeu, devem ser encurtadas até o progresso e a civilização. Essas regiões remotas, esses "desertos" no seio do próprio território nacional são também chamadas de "sertão"¹⁹ – fronteira entre a civilização e a barbárie e, ideologicamente, o retentor do atraso do país²⁰. Esse ideário do sertão como lugar bárbaro e atrasado é alimentado e permanece, desde as descrições e referências ao território feitas pelos viajantes em suas crônicas até a atualidade, no imaginário nacional.

Entender essa divisão antagônica na concepção de Nação leva-nos aos critérios

¹⁹ Antonio Candido (2000, p.133) aponta *Os sertões* de Euclides da Cunha, de 1902, como o "começo da análise científica aplicada aos aspectos mais importantes da sociedade brasileira (no caso, as contradições contidas na diferença de cultura entre as regiões litorâneas e o interior)".

²⁰ Willi Bolle (2004, p.37) comenta: "Euclides se propõe a escrever a história de ambos os lados, estabelecendo uma empatia simultânea com os 'bárbaros', como ele chama os sertanejos rebeldes, e com os 'antigos', que seriam seus concidadãos 'civilizados'. Será que ele consegue? Quanto aos sertanejos, que o escritor insiste em chamar de 'jagunços', as passagens preconceituosas e discriminatórias são inúmeras".

ideológicos que impuseram a dualidade na concepção do Brasil e/ou da brasilidade. Custódia Selma Sena, em *Interpretações dualistas do Brasil* (2003), faz uma retomada da literatura dos ensaístas brasileiros que reforçam em suas discussões essas dualidades na representação do Brasil-nação. Para ela, a herança colonial e a imposição do modelo europeu de modernização colocam o país num dilema estrutural:

a disparidade entre o moderno e o atrasado, isto é, entre o imitado e o autêntico exprime a convivência continuada das formas modernas de civilização advindas da emancipação política e a permanência da estrutura econômico-social criada pela exploração colonial – latifúndio, escravidão e mandonismo – e as idéias liberais burguesas que as negam – leis, liberdades civis, separação entre o público e o privado etc – fica instituída a dualidade que nos caracteriza, não como uma idiossincrasia local, mas como uma exigência dos avanços do capital (SENA, 2003, p.29-30).

Em relação ao moderno e ao atrasado nas nações periféricas, o mesmo conjunto de ambigüidades perpassa o mundo das idéias e a prática social, isto é, que há continuidade entre as formas sociais e as formas artísticas e, por isso, a reflexão sobre a dualidade não pode ser abandonada pelos estudos literários, pois, na forma literária, encontra-se a compartimentação dualista travestida esteticamente:

É por essa razão também que o interessado em entender a dualidade brasileira deve partir da literatura para as ciências sociais, não apenas porque a literatura precede, no Brasil, as ciências sociais, como instrumento de reflexão sobre o país, mas porque, ao contrário dessas, os estudos literários não se calam sobre o tema (SENA, 2003, p.33).

Ainda percorrendo as principais contribuições dos ensaístas sobre o Brasil, Sena aponta uma convergência de suas posições para a dualidade que pode ser resumida nos pares: Brasil arcaico/Brasil moderno, que integra em sua concepção a tradição/o moderno, rural/urbano, avançado/atrasado, bárbaro/civilizado, centro/região. A dualidade tornou-se conteúdo de disputas críticas e de reflexões teóricas²¹ sem, contudo desaparecer da ideologia nacional; em parte, porque “a dualidade constituía matéria da literatura e dos estudos literários” (2003, p.41) que renovam e apuram a visão dessa mesma dualidade tão discutida e que “é um dado da sensibilidade brasileira”, presente na instância de determinação do universo simbólico – objeto de pesquisa e reflexão da antropologia.

²¹ Sena (2003) retoma, criticamente, o pensamento de vários estudiosos sobre o tema da dualidade na compreensão do Brasil, entre eles, Roberto Schwarz, Paulo E. Arantes, Antonio Candido, Roberto da Matta, Silvio Romero, Francisco de Oliveira e outros.

Antônio Candido (2000) discute as relações entre a literatura e a sociedade brasileira²². O crítico afirma que a literatura foi, até a década de 50 do século XX, o instrumento, por excelência, de investigação, descoberta e reflexão sobre o país e consolidou seu papel no processo de construção simbólica da nação. Não obstante o seu caráter documentário, predominante na época, a literatura e o escritor foram avaliados, por meio do “critério de nacionalidade” (2000, p.116), por críticos como Silvio Romero e Araripe Júnior, segundo a sua capacidade de expressão da terra e da sociedade brasileiras, priorizando o dado “local” nos critérios de fidelidade à raça, ao meio e ao tempo histórico. Da segunda metade do século XX em diante, a literatura retoma seu caráter ficcional e volta-se à preocupação estética sem, contudo, romper com seu compromisso ético com a nacionalidade, como se observa nos estudos do próprio Antonio Candido que valoriza a função de conhecimento da ficção.

O imaginário ficcional torna-se a expressão do imaginário nacional na literatura. Então, não somente os ensaios sociológicos, mas a literatura ficcional também configura o modo peculiar de ser brasileiro, a relação cultural de pertencimento, integradora das diferenças raciais, étnicas e regionais, fundados nas circunstâncias universais de nossa história de povo colonizado, o que não deixa de ser visto como reforço da idéia de atraso.

O imaginário, cujos elementos fazem parte do tecido conceitual de Nação, vai, também, integrar a concepção de região. A nacionalidade é definida em relação a amplitude do universo civilizado e o regional é definido na amplitude de uma nação. Assim, respectivamente à dimensão espacial, os elementos do imaginário expressam a representação em imagens simbólicas das paisagens, cenários, eventos históricos, símbolos, rituais e mitos, representações estas que fixam e entrelaçam as vidas individuais e coletivas, criando uma identidade nacional e outra regional.

A produção literária nacional, ao final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, preocupou-se com uma interpretação da heterogeneidade brasileira, com base na dupla questão do eixo de construção da identidade nacional: a afirmação da originalidade brasileira e a ênfase no caráter ocidental de sua civilização. Sobre estas questões posicionavam-se os *localistas* e os *universalistas*²³. O movimento modernista explora o tema do disparate entre o local e o universal, expondo o “caráter bizarro da justaposição de características próprias do

²² Candido (2000) também coloca ao lado da ficção, o ensaio histórico-sociológico, destacando nomes e obras como Gilberto Freyre (*Casa grande e senzala, Sobrados e mucambos, Nordeste*), Sérgio Buarque de Holanda (*Raízes do Brasil*), Caio Prado Júnior (*Formação do Brasil contemporâneo, História econômica do Brasil*), como expressão da intensa pesquisa e interpretação do país.

²³ A exemplo, Machado de Assis foi criticado: acusado de “desamor às coisas locais” ou elogiado por “seu cosmopolitismo”; ele, no entanto, rejeitando a possibilidade de síntese entre o local e o universal, transforma a disparidade entre os dois termos no princípio formal de sua narrativa (cf. Sena, 2003, p.73).

Brasil-colônia e do Brasil-burguês” (SENA, 2003, p.73). Nesse contexto, o atraso brasileiro é reinterpretado como superioridade, segundo Candido:

O Modernismo rompe com este estado de coisas. As nossas *deficiências*, supostas ou reais, são reinterpretadas como *superioridades* [...] acentuam-se a rudeza, os perigos, os obstáculos de natureza tropical. O mulato e o negro são definitivamente incorporados como temas de estudo, inspiração, exemplo. O primitivo é agora fonte de beleza e não mais impecilho à elaboração da cultura. Isso, na literatura, na pintura, na música, nas ciências do homem. ((2000, p.120); grifos do autor).

No cenário literário brasileiro, a questão “região” se manifestou no estilo denominado “regionalismo” como expressão de uma face nacional, de valor tanto estético quanto social. Como regionalismo, inicialmente, são classificadas as produções da literatura sertanista que descrevem o mundo sertanejo para um leitor citadino. O homem sertanejo adaptado ao mundo sertanejo ou rural é símbolo da cultura genuinamente nacional, autêntica e pura de influências. Por este critério, afirma Vicentini (1997, p.45): “A autenticidade definia realmente os sertões brasileiros à época como depositário da genuína cultura nacional em contraposição à cultura importada das cidades grandes”.

Ao trazer o mundo sertanejo até o leitor civilizado do centro da nação, o escritor regionalista cumpriu – e cumpre, pois esta questão ainda não está superada na sociedade brasileira – seu importante papel na diferenciação do regional e na ruptura do isolamento e do conseqüente desconhecimento que, historicamente, enclausura os espaços periféricos. Assim, constitui-se, no discurso literário, a imagem da região refletida na imagem do sertanejo: atrasado, rústico, primitivo e, muitas vezes, inacessível e impenetrável pela civilização. Desta forma, as primeiras dimensões traçadas acerca da região no cenário nacional a associam diretamente à idéia do sertão, conquanto espaço regional – espaço do Brasil arcaico.

Entre as características citadas pelos autores que se ocupam do tema regional, redundam expressões que apontam para lugares distantes, vazios, isolados, inóspitos, desconhecidos, rudes, atrasados; enfim, decadentes, inferiores, formando um conjunto de termos, sobrecarregados ideologicamente, pelos quais captamos e interpretamos a desvalorização simbólica e a marginalização dos espaços do sertão. A construção desse campo semântico nos leva a etimologia da palavra sertão – “*sartaão, certão* – usada pelos navegantes portugueses para designar o interior da África e do Brasil, em oposição ao mar e ao litoral” (SENA, 2003, p.117) e que, além de estabelecer limites fronteiriços entre esses espaços, veio integrar na definição do território brasileiro a dimensão ideológica positiva de vazio a ser conquistado e

ocupado, fazendo do sertão o referente da grandeza do nosso patrimônio geográfico²⁴. Convivem as duas dimensões no conceito de sertão: a positiva, que culmina na idéia de paraíso a ser conquistado e a negativa que tem na idéia de atraso o seu teor. Estas mesmas dimensões participam da construção da identidade nacional.

Ainda Sena (2003, p.138), abordando a evolução dos estudos regionais sobre o Centro-Oeste nos últimos trinta anos, afirma que historiadores e cientistas sociais têm articulado uma redefinição da região baseada, também, na reversão das características estigmatizantes da identidade regional²⁵. Destaca ela que a construção ideológica do sertão, cunhada ainda no período colonial, o identifica como o desconhecido, o longínquo e o selvagem, e integra a visão oficial da região Centro-Oeste.

As dificuldades geográficas de acesso e penetração nas terras mato-grossenses impuseram um ritmo lento ao desenvolvimento do estado. Ainda hoje, a imagem mais marcante na representação do estado de Mato Grosso é aquela que associa as suas terras, em extensão e fertilidade, à imagem mítica da Terra Prometida²⁶. Esse imaginário em torno das terras da Amazônia e, em particular, das de Mato Grosso, foi reproduzido e alimentado, política e socialmente, como um Eldorado, expressão do sonho de uma terra mais generosa e rica, alhures. Objeto de manifestação simbólica utilizado nas propagandas pelas políticas de colonização e ocupação do Centro-Oeste e da Amazônia, promovidas pelos governos militares, nas décadas de 1960 e 1970, esse imaginário tornou-se instrumento da mobilização histórico-social na região²⁷.

Em Mato Grosso, a implantação da UFMT, na década de 1970, promoveu um avanço nos estudos sobre a região. Esses estudos associados ao conjunto das produções literárias, de uma certa forma, têm operado no Estado uma descontinuidade da definição negativa do estigma do atraso, ao mesmo tempo em que busca a ruptura das distâncias sócio-econômicas e culturais com o centro produtor do país. Essa movimentação intelectual vem de todas as áreas: da História, da Literatura, da Geografia, da Cultura, da Educação, visando a

²⁴ Essa mesma visão ideológica tomou corpo no Plano de Integração Nacional implantado para ocupação da Amazônia no Governo de Getúlio Vargas e, posteriormente, no Governo dos Militares.

²⁵ Vicentini (1997, p.35), por exemplo, vê a narrativa regional de Hugo de Carvalho Ramos, de Goiás, como denúncia social, “cujo escopo significou, tanto quanto, um humanismo, uma vontade do estado periférico – Goiás – de comparecer à cena nacional, de chamar a atenção para si enquanto periférico [...] de marcar a sua imagem, ao mesmo tempo que denunciar o esquecimento, a solidão, o atraso”.

²⁶ Sobre o imaginário da fronteira como Terra Prometida em Mato Grosso, ver Guimarães Neto (2002) que analisa o efeito da propaganda dos incentivos que, para atrair migrantes às terras do Centro-Oeste na década de 1970, explorou a imagem paradisíaca.

²⁷ Galetti (2000, Apresentação da tese) relembra, a propósito, as palavras do General Garrastazu Médici prometendo “aos homens sem terra do Nordeste as terras sem homens da Amazônia”. Observe-se que este artifício da propaganda já fora utilizado por Portugal ao final do século XIX para atrair imigrantes ao Brasil.

integração da região mato-grossense ao centro de poder e de produção cultural nacional e lutando pelo reconhecimento do lugar de Mato Grosso nesse espaço e modificar o perfil mitificado do isolamento e o atraso que esteve por todo o tempo da sua história impregnando a sua definição. Nesse contexto, tanto a História quanto os Estudos Literários têm revelado o desejo de construção de uma imagem positiva da região procurando formas de neutralizar as características estigmatizantes da identidade regional²⁸. Os estudos produzidos constituem novas interpretações, novas óticas de análise, são reinterpretação científica local da região e reivindicam, para a região mato-grossense, um espaço discursivo próprio frente à hegemonia do Centro-Sul do Brasil.

O propósito da interpretação da imagem regional, nessa tese, coloca no centro dos estudos a construção simbólica da região como objeto da pesquisa. A leitura das narrativas romanescas do mato-grossense Ricardo Guilherme Dicke, concomitante à re-visitação das primeiras narrativas dos viajantes, dos cronistas e das interpretações dos historiadores e outros estudos, possibilita, no procedimento do trânsito estabelecido, desvelar os conteúdos simbólicos subjacentes às imagens literárias, que são conteúdos significativos na construção de uma identidade regional que busca afirmação. Numa perspectiva regionalista, que integra a reflexão crítica sobre a condição periférica da região, a análise dos mitos perenizados na cultura local permite fazer a articulação entre tradição/passado e a modernidade atual. As (re)construções míticas literárias são estudadas como fornecedoras do material de elaboração da identidade regional do espaço e do homem mato-grossenses.

Os pilares da construção e da atualização dos mitos estão alicerçados nas produções dos viajantes e dos cronistas, na literatura, no discurso político e nas narrativas históricas – materiais díspares que, na convergência das hermenêuticas, visualizam a sedimentação das estruturas míticas, sua sobrevivência, permanência e redundância simbólica. É sobre a matriz mítica, que define o espaço e o homem mato-grossenses, que se constrói o discurso ideológico dos políticos e a narrativa imaginária da literatura romanesca mato-grossense no *corpus* dessa tese, fixando, neste processo de atualização do mito, uma representação da região e da identidade regional, cujas faces mais visíveis são as que associam o espaço à visão mítica do Paraíso Terreal e à imagem do sertão e, ao homem, dá o perfil da valentia num ambiente de violência.

No contexto da história da cultura e da literatura em Mato Grosso, destaca-se, ao lado de

²⁸ Exemplo disso é o grande número de Dissertações de Mestrado e Teses de Doutorado que têm priorizado os temas e os autores locais nos cursos realizados dentro e fora do Estado e da UFMT, além de projetos de pesquisas que centralizam a região.

Dom Aquino Corrêa, o nome de José de Mesquita, escritor e historiador local. Ao tratar, em conferência, sobre o sentido da literatura de Mato Grosso, Mesquita o faz destacando dois aspectos básicos: o da bravura e o da melancolia. Comenta Mario Cezar S. Leite (2005, p.240): “Estes dois aspectos ligam-se diretamente à concepção da região e do espaço geográfico de Mato Grosso, pois são ‘decorrentes ambos de circunstâncias históricas e mesológicas que criaram para Mato Grosso uma feição toda peculiar’. Na essência dessa visão está a tese do isolamento geográfico e a imensidão territorial do Estado”. Para completar este sentido do regional, recorremos à Sena:

Se, como queria Lévi Strauss, cada interpretação de um mito se agrega a ele como mais uma versão, o discurso histórico e sociológico localmente produzido é parte integrante do processo de construção da auto-imagem da região porque através dele se afirma a especificidade regional. [...] Ao reivindicar sua existência, a região se constitui como especificidade e se dá a conhecer e a reconhecer através dessas manifestações regionais que são a literatura, o discurso político e as interpretações acadêmicas (2003, p.143).

O percurso teórico-crítico, já percorrido, esboça o terreno da discussão e análise em que os estudos da literatura – objeto dessa tese – vão transitar. Vários intelectuais²⁹, atuantes pesquisadores e produtores da cultura mato-grossense, têm refletido sobre a existência e a identidade da literatura mato-grossense. Os primeiros trabalhos produzidos em Mato Grosso e que registram, dentro da cultura regional, a literatura, o fazem pelo critério da predominância do espaço externo – o local: Estado de Mato Grosso – como critério de classificação, de inclusão e da seleção de autores e obras. Tampouco, se pode perceber uma discussão sobre o ser regional, sobre o discurso regionalista na literatura mato-grossense e sobre a literatura mato-grossense, nas obras de referência sobre história da literatura mato-grossense, que incluem Mendonça (1970) com *História da literatura mato-grossense*, Póvoas (1982) com *História da cultura mato-grossense*, Magalhães (2001) com *História da literatura de Mato Grosso: século XX*. Contudo, é premente reconhecer que esta área tem adquirido um novo perfil nos últimos cinco anos, principalmente pelo número crescente de pesquisas ligadas à Pós-Graduação dos intelectuais realizadas no Estado e fora dele. A prioridade dada aos temas locais é percebida na valorização dos poetas e romancistas, cujo pertencimento à região de Mato Grosso é definido ora pelo critério externo de inserção, por nascimento ou por residência do autor no local, ora porque a sua obra faz referência ao local. Essa questão, em

²⁹ Rubens de Mendonça (1970, 2005), Lenine Póvoas (1982), Hilda Gomes Dutra Magalhães (2001), Carlos Gomes de Carvalho (2003), Yasmin Nadaf (1993), Mário Cezar Silva Leite (2005), Sérgio Dalate (2005), Luzia Oliva Santos (2005), Carlos Gomes de Carvalho (2004), Luiza R. R. Volpato (1993), Gilvone Furtado Miguel (2001 e 2005).

relação ao escritor Ricardo Guilherme Dicke, fica resolvida, pois ele é nascido e residente na região de Mato Grosso, além de integrar em suas obras o espaço mato-grossense privilegiado.

Uma significativa reflexão sobre essas questões da regionalidade na literatura de Mato Grosso é feita por Mario Cezar S. Leite num texto em que ele avalia os critérios adotados por outros críticos e historiadores, ao mesmo tempo em que chama o leitor a participar da discussão para novos critérios e para novos cruzamentos de hermenêuticas. Os conceitos de região e regionalismo, de literatura regional e identidade são trazidos ao centro das suas reflexões sobre a construção da produção literária vinculada à cultura:

A meu ver, esse é o sentido da literatura mato-grossense. A linha ininterrupta espaço-temporal, literariamente falando, engendra-se, e debate-se basicamente nesse drama de construção-elaboração de identidade(s), de região, de literatura(s), de cultura(s). É isso que garante e garantirá o sistema. A amalgama do sistema é o discurso regionalista. Ou melhor, os discursos regionalistas nos embates pela hegemonia, unicidade e legitimação (2005, p.237).

Partindo da consideração de que se organiza em Mato Grosso um sistema literário centrado no discurso regionalista que é, em parte, configurado pelos nomes centrais de sua fundação, José de Mesquita e D. Aquino Corrêa, não pode, esse sistema ser pensado fora da abrangência da produção literária que inclui a “biográfica ou histórica, os discursos, criados-elaborados sobre essas figuras – responsáveis pela construção efetiva de suas imagens” (LEITE, 2005, p.237)³⁰.

Assim, em todo o trajeto do processo histórico da produção literária em Mato Grosso, é perceptível o desejo de mostrar o Estado moderno e civilizado, produtor de cultura e, portanto, portador dos caracteres necessários para ser incluído no cenário cultural do Brasil, deixando de ser periferia em relação ao centro cultural nacional³¹. Em toda essa trajetória fica esboçada a iniciativa de traçar e definir uma identidade regional para Mato Grosso e para os mato-grossenses: “o processo de identificação é um processo de construção de imagens no influxo exterior e interior” (LEITE, 2005, p.252). Ao discutir as relações e as funções dos conceitos de literatura, regionalismo e identidades na cartografia cultural mato-grossense, Leite adota um tom questionador acerca da constituição, pela academia, do discurso

³⁰ Galetti (2000) apresenta o processo de construção da imagem de uma destas figuras centrais na literatura e na história de Mato Grosso: Dom Aquino Corrêa, conhecido como “príncipe das letras mato-grossenses”; Nadaf (2002) aborda o Estatuto do Instituto Histórico de Mato Grosso nos artigos que expõem entre as finalidades da instituição, coligir, metodizar e publicar ou arquivar os documentos concernentes à biografia de seus homens ilustres.

³¹ Galetti (2000) retoma o momento da criação das duas instituições culturais no Estado, O Instituto Histórico de Mato Grosso (1919) e o Centro Mato-grossense de Letras (1921), revisando o papel dos intelectuais na construção da imagem do Mato Grosso moderno e civilizado.

regionalista, relevando que, no campo da literatura, há a necessidade de se estudar os escritores e poetas nos aspectos estético-artísticos, mas também fazê-lo “na medida em que elaboram a si mesmos, e suas obras, como representantes da região e da cultura local”, pois eles criam nos seus discursos “uma significativa parte da própria idéia de região, regionalidade e de cultura local” (p.220).

Nesse campo de disputa de forças para legitimar a literatura regional mato-grossense, pois não se pode esquecer que “a região, as identidades e a cultura estão sempre no fluxo de criação, elaboração e disputa” (LEITE, 2005, p.253), o exercício de julgamento de valor é manifestado na escolha do autor e na seleção das obras para ser constituído o objeto da análise ou o centro em torno do qual se constrói o discurso regionalista. Ambos os discursos – o literário e o crítico – se tornam elementos da cultura regional que se quer privilegiar no momento mesmo em que se colabora com sua construção. Neste patamar se assentam a pesquisa e os resultados desta tese.

Ricardo Guilherme Dicke é o escritor selecionado como representante singular desse contexto regional. Contudo, é preciso ressaltar que Dicke não é o escritor regionalista que possa ser estudado nos moldes e caracteres canonizados pelo regionalismo da literatura brasileira até os anos 1950, pois o espaço regional, em sua obra, não desliza no deleite da exaltação à natureza e nem na descrição redentora de uma cultura passadista, e, tampouco, o seu personagem é enquadrado no atraso irônico do caipira lobatiano, nem no sertanejo heróico do sertanismo do final do século XIX. A linguagem de sua produção romanesca oferece elementos e processos de criação re-veladores do pensamento cultural local que, assentado em estruturas de um imaginário mítico, articula a literatura com os processos históricos de constituição desse imaginário. A construção de seus personagens não privilegia o herói nacional; o personagem regional é um ser da coletividade universal. A sua literatura desvela os valores locais, sem ser bairrista, num processo de construção e re-construção da história e da cultura regionais, fazendo preme de significados simbólicos o cotidiano da vida nesse espaço/região. O seu modo de ser regionalista ultrapassa os limites do primeiro momento do regionalismo brasileiro, pois não sendo nem pictórico, nem caricato, nem exótico, Dicke alcança a universalidade do homem, trabalhando os dramas do homem mato-grossense, que são os dramas da humanidade, num espaço local redimensionado.

Ricardo Guilherme Dicke produz desde a década de 1960 até os dias atuais. Sua produção publicada, até o momento, conta com sete romances, um livro de poemas e um

estudo de crítica literária³², além de vários contos.

Escritor mato-grossense, Dicke é nascido a 16 de outubro de 1936, em Raizama, sertão do município de Chapada dos Guimarães - MT, filho de pai alemão e mãe descendente de garimpeiros da região próxima de Cuiabá. Teve uma formação educacional em colégios de padres franciscanos alemães, padres salesianos e italianos, metodistas norte-americanos, tendo cursado Latim e Grego ainda nos estudos básicos – marcas da influência de sua formação de bases religiosas são percebidas no curso de sua prosa. Coursou o Clássico em Juiz de Fora - MG época em que conheceu o Rio de Janeiro e São Paulo, antes de voltar a Cuiabá. Depois de casado morou em fazenda, quando escreveu seu primeiro livro, *Caminhos de Sol e Lua* (inédito). Ao retornar ao Rio de Janeiro, graduou-se em Filosofia e Ciências Sociais na Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1972, tendo cursado, posteriormente, especialização em Heidegger e na Fenomenologia. Nessa mesma época participou do XV Salão de Arte Moderna; estudou pintura e desenhos e cinema. Empreendeu viagens à América do Sul e, ao retornar a Cuiabá, onde reside até hoje, trabalhou como professor de Inglês e Filosofia, além de jornalista, já tendo acumulado, em seu currículo, experiências de trabalho de revisor, redator e tradutor de várias editoras, bem como as funções de repórter e pesquisador do 2º Caderno do Jornal *O Globo*, quando residiu no Rio de Janeiro.

Artista que ultrapassa o campo das letras, já realizou diversas exposições de sua pintura em Cuiabá. Sem, no entanto, dar por concluída sua formação intelectual, obteve o grau de mestre em Filosofia pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com a apresentação, em 1982, da dissertação *Conjunctio Oppositorum no Grande Sertão* (1999), na qual explora o tema da união dos contrários. Escritor de vasta produção tem acumulado, no conjunto de sua obra, diversos prêmios em nível nacional, tornando-se um dos autores mais premiados da história literária de Mato Grosso.

A sua poética narrativa prima pela densidade da linguagem, pelo fluxo contínuo e intenso da estruturação dos textos e pela vasta intertextualidade com outras culturas e filosofias várias, caracterizando um estilo distante e, ao mesmo tempo, imerso no local. Essa imersão, que impregna o seu escopo literário, faz dele um ícone do regional mato-grossense, sendo inovador no conteúdo e experimentalista na forma, e o coloca na posição de representante da expressão regional. A historiografia literária em Mato Grosso vai reconhecer

³² De sua obra, destacam-se: *Deus de Caim*–Prêmio Walmap/1968; *Caieira*–Prêmio Remington Prosa/1978; *Madona dos Páramos*–Prêmio Ficção de Brasília da Fundação Cultural do Distrito Federal/1981; *O último horizonte*/1988; *A chave do abismo*/1989(poesia); *Cerimônias do esquecimento*–Prêmio Orígenes Lessa da Academia Brasileira de Letras/1995; *O Salário dos poetas*/2000; *Rio abaixo dos vaqueiros*/2000 e *Conjunctio Oppositorum no Grande Sertão*/1999, (crítica); *A chave do abismo*/1989 (poesia).

um novo padrão literário criado por ele e estabelecido a partir dele na regionalidade cultural. Para além da qualidade estética, os estudos desta pesquisa vão perquirindo a imagem da região que se constrói por intermédio da sua ficção narrativa, bem como esquadrinha a eficácia simbólica desta imagem na constituição da identidade regional, pois, o escritor da região e o intelectual local têm um papel determinante no trabalho de diferenciação do regional, de composição da alteridade diante da unidade, e na ruptura dos estigmas do isolamento e do desconhecimento, que, simbolicamente, enclausuram os espaços chamados periféricos em relação aos centros culturais do país.

Dicke não é um escritor regionalista na concepção restritiva ou depreciativa que o termo agrega em si em vários contextos. É, contudo, regionalista no sentido de que é o representante da literatura produzida no estado de Mato Grosso, por sua grande produção narrativa de intensos conteúdos e de estética singular; nascido aqui, não deixou de viver e conhecer melhor o seu espaço; privilegiando a identificação dos cenários nos seus romances com o local mato-grossense, traz para o bojo de seus enredos a constituição mítica do imaginário manifestado no cotidiano de seus personagens. É regionalista porque permite perceber, em suas criações, a reconfiguração da força mítica que mobilizou a história de ocupação e desenvolvimento do estado, entrelaçando ficção e realidade histórica. O seu processo criativo é altamente simbólico da região. O seu objetivo não é (re)escrever a história local e nem descrever a paisagem ou o típico habitante local, mas ele os alcança – a história e o tipo – nos processos de simbolização do homem real inserido no seu tempo e no seu espaço. A constituição mitologizante da produção dickeana dialoga com os escritos dos viajantes, dos cronistas e dos memorialistas, com a literatura, com a fala dos políticos e com a narrativa histórica, donde erigem os pilares da construção do mito do paraíso e do mito da valentia, bem como a constituição das dualidades do sertão, renovando as matrizes míticas ressonantes na regionalidade mato-grossense calcada nas dimensões mítica, ideológica e imaginária.

Nas reatualizações míticas, subjacentes às suas narrativas, o espaço do sertão não é tratado pelos parâmetros da história, ou seja, como um espaço a ser conquistado pela viabilidade econômica, enquanto estratégia para vencer o atraso da região, mas o (re)dimensionamento mitologizante esmerado de Dicke transforma o sertão em espaço do mistério e do reencontro com o homem interior, espiritual, que tem enraizamentos em forças ancestrais; o sertão dickeano é criado pelo poder da linguagem literária. As fronteiras visíveis e demarcáveis, estabelecidas na tradição dos estudos sobre região, que delimitam o espaço do civilizado e do atrasado, são diluídas no processo de criação ficcional de Dicke: no sertão se transita entre o visível e o invisível, entre o conhecido e o mistério, entre o real e o fantástico.

As vias deste trânsito, que rompem fronteiras, são as do imaginário mítico integrante do imaginário cultural da região de Mato Grosso.

A hermenêutica empreendida é a da reinterpretação da cultura literária e dos seus rastros históricos fundados em estruturas míticas representadas nos romances dickeanos. A construção do sentido das obras literárias selecionadas edifica-se na captação da imaginação simbólico-arquetípica que recobre as significações fundamentais no discurso literário, vindo a constituir-se numa hermenêutica criadora, no sentido de que, ao mesmo tempo, interpreta e elabora o discurso de representação regional, rompendo, contudo, as fronteiras localistas para alcançar o patamar da literatura universal.

2- Ecos do imaginário mítico e suas (re)configurações nos discursos da história e da literatura de Mato Grosso

Além disso, nenhuma “ciência do homem” ou antropologia seria possível sem a afirmação primeira de uma natureza específica do comportamento – e, bem entendido, do comportamento mental imaginário – do *sapiens sapiens*.

Gilbert Durand

No foco temático central deste e do próximo capítulo, pretendemos fazer um traçado do imaginário histórico-cultural dos homens da região de Mato Grosso, no tocante à interpretação simbólica do lugar. Como a percorrer a tecedura de uma rede, vamos desvencilhar os nós atados nos escritos literários puxando o fio que une história, cultura e literatura num procedimento que permite ver o entrecruzamento das imagens primordiais que fundamentaram a mobilidade histórica e fundamentam a produção literária ficcional contemporânea, tornando-se, essas duas dimensões, o reflexo do imaginário cultural popular. Este imaginário, cujo conteúdo temático está intrincado nas terras mato-grossenses, tem raízes no mito; com a força mítica imanente esse imaginário tem sustentado, subjacentemente, o desenrolar da história da região. As narrativas da história e da ficção têm captado este tema.

A leitura dos romances de R. G. Dicke nos instiga uma curiosidade que, ao mesmo tempo nos interroga e também nos cobra a interpretação dos conteúdos simbólicos. O espírito investigativo se instala e percebemos as imagens que, recorrentes, estão prenhes de significados simbólicos e exigem que extrapolemos os limites estritamente literários para buscar, nas dimensões histórica e cultural, as bases geradoras do imaginário ficcional. O entrelaçamento dos ideários veiculados nas imagens matrizes pode ser iluminado. O discurso da história registra, a ficção (re)cria, mas o gene é o mesmo e coincidente mito ancestral.

A busca nos leva a enveredar pelo mundo dos mitos, dos personagens lendários e proféticos e pelas grandes e exemplares ações da humanidade. Neste caminhar por textos diversos, reconhecemos a expressão do desejo do homem por realizações; desejo marcado pela busca por um lugar especial onde ele possa se realizar plenamente como ser. Então, esta busca adquire duplo aspecto: é a busca por um espaço e é a busca por si mesmo, quando se depara com a angústia de ter perdido os laços com o divino.

O espaço e o ser, ambos se vinculam naturalmente a uma terceira categoria nesse contexto: o tempo. O espaço não se localiza apenas numa geografia física e/ou imaginária, mas também numa dimensão temporal e histórica; o homem, embora conformado, na literatura, no perfil dos arquétipos míticos que se repetem, é um ser de seu tempo histórico. Dessa forma, a literatura torna-se o espaço do encontro dessas categorias: o espaço, o ser e o tempo nas dimensões histórica, cultural e literária.

Conquanto seja essa leitura crítica uma viagem pelos caminhos entrecruzados da história e da cultura pela via da literatura, torna-se útil afirmar duas posições: a primeira, em relação à História como uma ciência que se ocupa em situar o homem no seu tempo histórico; a segunda, em relação à Literatura como a arte de criar para o homem um tempo e um espaço, que podem ser não-mensuráveis. Em consequência dessas posições, uma terceira se coloca como esclarecimento: a literatura de R. G. Dicke não é o romance histórico. Seus romances são a expressão consciente de uma literatura refletora do local, ou melhor, do espaço regional – sua história, sua cultura, mas que não se detém em reescrever a história passada.

Mais do que o processo de leitura, a investigação, também, se configura na imagem de uma viagem. Não da viagem que implica em simples deslocamento de um espaço a outro, mas a viagem, ou melhor, as viagens que são travessias, pois, empreendidas como lutas para a conquista, são rompimentos de diferentes fronteiras, são enfrentamentos de barreiras de diversas dimensões. As travessias aqui são tríplices: uma é a leitura analítica que atravessa os campos da literatura indo à história e à cultura para (re) estabelecer os fios que as cruzam; outra é a travessia realizada pela produção romanesca de R.G. Dicke que expande o poder da ficção até outros tempos históricos ou arcaicos, reconfigurando perfis e ações de homens que permaneceram na história da humanidade; por fim, a travessia que se realiza nos enredos dos romances dickeanos com personagens repetindo travessias arquetípicas em espaços redimensionados pela ficção e que remetem o leitor aos tempos e situações imemoriais do mito.

A ficção romanesca de Dicke se estriba nas estruturas míticas que, portanto, são cíclicas, repetíveis, universais. No entanto, é possível reconhecer rastros da história nos meandros desta ficção; vestígios do imaginário histórico – que também é mítico – realimentado e revivido na mente, na linguagem e nas ações do homem tornado personagem. O conjunto literário ficcional elabora uma representação simbólica da cultura e da história local.

A realidade do mito é diferente da realidade histórica. A ficção dickeana realiza esse processo criativo na travessia do mítico ao histórico, do lógico-real ao imaginário, às vezes,

ao fantástico. Tecendo a narrativa com os fios simbólicos, o autor vai descortinando o pensamento do homem mato-grossense, vai revelando as imagens herdadas e assimiladas, pelas quais esse homem representa o mundo a sua volta e com as quais guia as suas ações cotidianas. O imaginário profundo desse homem não é invencionice ficcional, mas ecoa o passado histórico, o mais distante e o mais recente, ainda sustentado pela mesma crença que se fez e se faz força mobilizadora da história local. Essa maneira criativa que intercambia, sutilmente, ficção e história é marcada na produção romanesca de Dicke pelo caráter cíclico, pois os mitos antigos fornecem as estruturas que ancoram as tramas narrativas; assim, os enredos repetem os mitos atualizando-os num imaginário que é ficcional, sendo mítico em suas raízes. Esse processo se completa na configuração dos personagens, cujos perfis revelam estruturas arquetipais antigas na representação do homem histórico do seu tempo; um homem que participa da construção da história, mobilizado pela força de um imaginário mítico que, transformado em crença, justifica todas as suas ações. O mito é *leitmotiv* da criação ficcional, mas está presente no homem real, cujo pensamento está impregnado de imagens míticas que geram a força com a qual os movimentos históricos são realizados no tempo e nos espaços. Estes nós são atados na linguagem literária.

Para destrançar a urdidura das tramas romanescas em busca dessas articulações é necessário ultrapassar os limites do terreno da narrativa literária indo ao campo do discurso histórico que, na verdade, na constituição da cultura mato-grossense, não se desvinculam e, até, se confundem nas crônicas e relatos dos viajantes do Período Colonial e nas descrições topográficas das expedições científicas que serviram para demarcar as fronteiras políticas e a posse das terras, que ora são referidos como documentos históricos, ora são indicados como as primeiras produções literárias em Mato Grosso.

2.1- O espaço histórico sob as nuances míticas do Paraíso

Os conceitos e as formas identificadoras do mundo e das coisas circundantes expõem as representações que o homem constrói acerca de si e do mundo: “a imaginação nada mais é senão o sujeito transportado às coisas. As imagens trazem a marca do sujeito” (BACHELARD, 1990a, p.2), portanto, “o imaginário constitui o conector obrigatório pelo

qual forma-se qualquer representação humana” (DURAND, 1998, p.41). Bachelard dedicou-se à exploração simbólica dessas representações¹; perquirindo a criação das imagens poéticas, o filósofo delinea o devaneio poético procurando um elo primordial entre o homem e o mundo, até mesmo em suas construções racionais ou científicas, demonstrando consciência da universal dimensão onírica das coisas e da anterioridade psíquica das imagens relativas às idéias. Depreende-se que, para Bachelard, para se conhecer deve-se evocar a história de seu caráter imaginário. É uma atitude dialética que se instala, pois, embora distintos, Razão e Devaneio poético andam sempre juntos. Nessa forma de apreender o real por meio do racional imbricado ao onírico, na concepção bachelardiana, o presente é repleto do passado e prenhe do futuro, e a poesia e a imagem libertam-nos da servidão da história e das referências da memória, para nos levar a descoberta dos homens e das coisas.

Bachelard, que em sua filosofia condena o empirismo e as sínteses fáceis, nos alerta para os caminhos da imaginação que tematiza, nas imagens simbólicas, os objetos elementares da natureza, conduzindo nosso olhar para a realidade apreendida em sua maior profundidade. Para ele, a representação é um corpo de expressões para comunicar aos outros as nossas imagens, pois a imaginação traduz e canta o drama do mundo: “É depois da repercussão que podemos experimentar ressonâncias, repercussões sentimentais, recordações do nosso passado. Mas a imagem atingiu as profundezas antes de emocionar a superfície. [...] Enraíza-se em nós mesmos”. Afirma Bachelard (1998, p.162) que “a voz do poeta é uma voz do mundo” e que a “imaginação [...] é faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade” (p.17-18) projetando, assim, o leitor a tentar descobrir, por detrás das imagens que se mostram, aquelas que se ocultam, para que se possa chegar à raiz da força imaginadora própria do poeta, cujas imagens mentais são impregnadas de subjetividade.

Ao postular o “novo espírito literário”, Bachelard não analisa nem psicanalisa as imagens, mas descobre, no familiar cotidiano, a ação dinamizadora das forças imaginárias. Essa força dinamizante das imagens é o que perscrutamos na poética dickeana, enquanto esplendor das paisagens e do imaginário regional.

A consciência histórica nos impõe o reconhecimento da presença e da persistência de uma imagem arquetipal no delineamento da concepção do lugar entalhada na concepção do Estado de Mato Grosso: este espaço local se conforma nos parâmetros que estruturam e identificam o cenário do Paraíso. A imagem primordial de um lugar que se assegura perfeito

¹ Ao tema do imaginário poético dedicou uma série de obras (primeira edição): *A água e os sonhos* (1942), *A terra e os devaneios da vontade* (1948), *A terra e os devaneios do repouso* (1948), entre outras.

em todas as dimensões é transplantada para as referências ao local nos discursos narrativos. Diz Bachelard que, na vida, descobrimos as raízes das grandes imagens para além da história fixada na memória, pois:

as grandes imagens têm ao mesmo tempo uma história e uma pré-história. São sempre lembrança e lenda ao mesmo tempo. Nunca se vive a imagem em primeira instância. Toda grande imagem tem um fundo onírico insondável e é sobre esse fundo onírico que o passado pessoal coloca cores particulares [...] é preciso perder o paraíso terrestre para vivê-lo verdadeiramente, para vivê-lo na realidade de suas imagens, na sublimação absoluta que transcende a toda paixão (2000, p.50).

Para entender a profundidade dessa imagem do Paraíso para o homem precisamos buscar sua origem e vamos encontrá-la nas narrativas de fundação do cosmos. O caráter mítico destas narrativas deixa, de imediato, a imagem do lugar paradisíaco envolta na atmosfera do inalcançável, do inatingível, do intangível, do irreal e, portanto, só almejado pela transcendência. Apoiamo-nos em Frye (2000, p. 23) quando, ao tratar dos aspectos míticos do ritual e da epifania, afirma que tais aspectos se concretizam no “corpo definitivo de mito que constitui as sagradas escrituras da religião”. Coloca, ainda, que, no fazer do crítico literário, devem ser essas sagradas escrituras, “os primeiros documentos que o crítico literário deve estudar para obter uma visão abrangente de seu assunto”. Assim, faremos uma busca pelas origens do mito, cujas imagens predominam no contexto histórico-literário da região mato-grossense.

A mais contundente narrativa mítica que apresenta a imagem do Paraíso faz parte da Bíblia que configura esta imagem nos primeiros livros: o mito da criação ou fundação. A grande imagem do Paraíso, a que vamos chamar imagem-mãe, agrega em torno de si, num sistema a que Gilbert Durand (1997) denomina de “constelação”, outras imagens que, também dinamizadoras, convergem suas forças simbólicas para o conjunto que se forma constituindo, enfim, um imaginário com força vitalizante, que reforça a história de uma época na região, sob o signo de um conjunto mítico que se repete. Nesta repetição, Durand (1996, p.128) coloca que, para falar de “uma eventual ‘diferença’ é necessário que se tenha um *corpus* de ‘semelhanças’, um aferidor de invariância” ou “coriáceo”, referindo-se ao “quase-imóvel” na estrutura do mito. Assim, vamos buscar as origens deste “núcleo duro” que vai se mantendo como invariante profunda do *sermo mythicus*.

No conjunto de livros bíblicos tem-se a estrutura original da mitologia judaico-cristã, donde se pode distinguir relatos, elementos e estruturas míticas específicas e duradouras na cultura imaginária do homem ocidental. A principal, a maior e a mais interessante, no contexto deste estudo, é a imagem-mãe do Paraíso. Do nada, *ex-nihilo*, do caos, Deus-criador

fez o universo de forma organizada e harmoniosa, o Cosmos, que a partir da primeira divisão dos opostos, a do céu e da terra, expressou o universo organizado progressivamente. Tendo avaliado tudo o que fez e “era muito bom” (Gn, 1:31), o Criador, após formar do pó da terra o “homem” – do hebraico *Adam*, tem ligações com *adamiah*, demonstrando as ligações originais do homem com o solo – “plantou o Senhor Deus um jardim no Éden” (Gn, 2:8), onde colocou o homem e o proveu com toda sorte de bênçãos, donde se configurou, originariamente, a imagem-arquétipo do Paraíso, denominado o espaço do cosmos abençoado para o homem. O Éden refere-se à localização do Jardim, num lugar protegido pelos Querubins de forma que ali o pecado e a morte são excluídos. O termo “Éden” pode significar “plano” ou “campina”, do acádio, ou do termo hebraico que significa “prazer” ou “deleite” – donde vem a associação simbólica com o termo “Paraíso”. Agregou-se a essa imagem espacial do Paraíso a característica da fartura, pois “a vida no jardim é apresentada como uma mesa de banquete” (Bíblia, 1999, p.11). Porém, o homem pecou e foi expulso do Paraíso. A perda passou então a motivar a busca para a reconquista do Paraíso (que fora) perdido pelo homem primevo, bem como da religação com o divino. Daí a recorrente imagem da peregrinação humana em busca do Paraíso Perdido, configurado na imagem edênica do Jardim. Para Durand (1996, p. 85), as imagens são simbólicas e “o mito é feito da pregnância simbólica dos símbolos que põe em narrativa: arquétipos ou símbolos profundos, ou então, sistemas anedóticos”. São essas imagens arquetípicas, do núcleo coriáceo, que vão distinguir as profundezas míticas das narrativas simbólicas.

Relata a narrativa bíblica que a pecaminosidade do primeiro casal expande-se pela humanidade e deixa, como herança maldita, a morte; mas Deus, que não desiste do homem, dá-lhe a oportunidade de expiar os seus pecados e reaver esse Paraíso na Terra fazendo-lhe a promessa de uma terra especial, a Canaã. Para alcançar e tomar posse dessa terra, porém, o povo de Israel foi submetido às provações impostas pela peregrinação em marcha pelo deserto. Essas duas imagens se tornaram, na cultura, também, arquetipais: a peregrinação, como ação de travessia, e o deserto, como lugar ou cenário mítico.

Vemos constituir-se, assim, a partir dos meandros de uma narrativa primordial, uma constelação de imagens, cujo simbolismo as faz convergirem para o sentido fundamental da imagem-mãe, em torno da qual se agregam as imagens constelares do Jardim do Éden, da Terra Prometida, de Canaã, e, em torno das quais, por sua vez, se formam outras constelações que incluem as imagens do deserto, da peregrinação, da travessia, do pecado, da purificação, da iniciação ritual. Esta constituição da imagem ao longo do tempo é a realização, segundo Durand (1998, p.90), do “trajeto antropológico”: “O trajeto antropológico representa a

afirmação na qual o símbolo deve participar de forma indissolúvel para emergir numa espécie de ‘vaivém’ contínuo nas raízes inatas da representação do *sapiens* e, na outra ‘ponta’, nas várias interpelações do meio cósmico e social”

O homem, na busca de compreensão sobre si, sobre o mundo e sobre as suas relações com o mundo, se apega aos elementos que estruturam os mitos da criação, revitalizando as imagens paradigmáticas na sua vida cotidiana; como sujeito de sua história, está sempre interpretando a realidade por meio dessas imagens simbólicas, em todas as áreas de atuação:

Todo o pensamento humano que se ‘formula’, ‘desenrola-se’ no modo do *sermo mythicus* (e nomeadamente, como é óbvio, qualquer narrativa ‘literária’, da consciente ficção romanesca ou poética até mitologema inconsciente da narrativa ‘histórica’, ou inclusivamente até aos processos do ‘raciocínio’ científico) (DURAND, 1996, p.154; grifos do autor).

Ao longo da história da humanidade, no desenvolvimento de seu pensamento, na aquisição de conhecimentos, nas práticas religiosas e políticas, resgatadas da oralidade e registradas nos textos históricos ou (re) criadas artisticamente, nas modalidades literária, pictórica e outras, encontramos essas imagens que, recorrentes, adquiriram permanência no imaginário humano: as imagens-arquétipo (JUNG, 1964).

Essa grande imagem do Paraíso impregna de simbolismo a narrativa dos fatos históricos relativos à América, ao Brasil e relativos ao Estado de Mato Grosso, como foi assinalado anteriormente. Ao percorrer a literatura ensaística sobre o assunto, vemos como e o quanto o pensamento e as ações do homem – sujeito histórico – são dirigidos pelos parâmetros mitológicos ancestrais. Sérgio Buarque de Holanda faz um estudo indispensável para a compreensão da permanência e da influência dos motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. A sua obra *Visões do Paraíso* (1996) traz as interpretações dessa imagem, desde a gênese da formação dos motivos edênicos indo aos seus reflexos no descobrimento, conquista e exploração dos mundos novos. Assinala Holanda que, com o descobrimento da América, esse mito ganhou importância até ir se projetar no ritmo da história. A imagem do Éden, o Jardim que compõe o Paraíso, foi muito difundida na era dos descobrimentos marítimos e fecundou o pensamento que gerou as ações de ocupação das terras do Novo Mundo pelo europeu. Na interpretação do passado brasileiro vamos encontrar estas imagens, que ecoam em roupagem nova até a atualidade, na formação nacional.

Nos textos bíblicos há uma associação direta entre a imagem do Paraíso primordial e o Paraíso celestial a ser alcançado pelo bom cristão após sua morte; de forma que o Paraíso só poderá ser alcançado em outra esfera – a espiritual. Porém, o homem terreno, na sua

necessidade de materializar as idéias, substituiu essa imagem celestial por uma imagem que se materializa na terra, concebendo, assim, o imaginário do Paraíso Terreal. A tópica dessa visão de Paraíso, informa Holanda (1996, p.X), ganhou longevidade desde os teólogos da Idade Média que concebiam o Paraíso Terreal como “uma realidade ainda presente em sítio recôndito, mas porventura acessível”. Buscado pelos viajantes e peregrinos, o lugar paradisíaco foi cartografado pela imaginação a partir das descrições bíblicas e vislumbrado em várias regiões do Velho Mundo. Porém, notadamente, ganhou foros de realidade na descoberta do Novo Mundo e nas palavras dos navegadores, exploradores e povoadores do hemisfério ocidental. O ponto fulcral que marcou essa visão paradisíaca foi o mitema de primavera incessante com uma natureza benévola que não regateava suas dádivas ao homem, assemelhando-se a uma cópia perfeita do Éden localizado na América, como nos primeiros dias da Criação. Essa ilusão original tendia a canonizar a cobiça e banir o trabalho contínuo, pois, pela exploração das oferendas do Paraíso Terreal americano, o homem branco haveria de fartar-se. Assim, deu-se início à posse e exploração das terras da América pelo processo da Colonização. O tema paradisíaco imprimiu seus traços na história da colonização que deixou resquícios ressonantes até a atualidade.

A imagem do Paraíso foi sedimentada, realimentada e generalizou-se no imaginário de várias culturas, tornando-se a representação coletiva de um desejo comum, passando de imagem a mito, tantas são as variantes modernas do tema sustentando as atualizações do mito arcaico ou (re)mitologização dentro do tempo histórico. Os romances do século XX são depositários destas variações dos temas mitológicos (MIELIETINSKI, 1987).

Na configuração do cenário edênico convergem metáforas expressivas das propriedades da fecundidade, maturação e produção abundante do terreno. O acesso às novas terras da América gerou a demanda do Paraíso entre os descobridores ou conquistadores; o próprio Colombo anunciara tê-lo encontrado. Independentemente das influências religiosas na interpretação do mito do Paraíso mediante as novas terras, foram se tornando presentes os aspectos visíveis da realidade – a da floresta ou selva densa e a falta de civilização, como um deserto – que, de imediato, foram agregados simbolicamente à imagem edênica. O valor do mito edênico, reforçado pelo simbolismo dos mitemas bíblicos da peregrinação pelo deserto, com o enfrentamento de todas as provações para a conquista da Terra Prometida, torna-se decisivo nos ritmos da história da colonização. O desejo da conquista propulsiona as ações históricas alicerçadas sobre as forças dinamizadoras do mito arcaico que gera a esperança no futuro.

Holanda recupera inúmeros relatos descritivos que dão forma a essas visões do Paraíso nas afirmações de escritores, colonos e religiosos que asseguravam ter encontrado o Jardim do Éden em suas localidades americanas. A secularização do tema na imagem materializante do mito do Paraíso Terreal jamais arrefeceu a força mítica que deixou marcas na narrativa da história². A permanência das imagens míticas é estudada por Eliade no processo do “eterno retorno”: o reviver dos ritos passados e primitivos, numa espécie de nostalgia pelo Paraíso perdido. Para Eliade (1992, p.80), restaurar a memória mítica do “paraíso” é a única forma de nos vermos fora da presente condição de “homem caído”, privado das bênçãos primitivas da época distante em que a humanidade não conhecia a morte nem a luta ou o sofrimento e desfrutava da abundância de alimento à mão. O “eterno retorno” se configura na “repetição de um gesto arquetípico projetado sobre todos os planos – cósmico, biológico, histórico, humano” em que, ao tempo, é conferida uma renovação cíclica, que anula sua irreversibilidade e o homem pode retornar *ab initio*, trazendo as mesmas condições primitivas e tendo, então, a oportunidade de se reaproximar de Deus:

Tudo começa de novo, no princípio, a cada instante. O passado nada mais é do que uma prefiguração do futuro. Nenhum acontecimento é irreversível, e nenhuma transformação é final. Num certo sentido, é até possível dizer que nada de novo acontece no mundo, pois tudo não passa de uma repetição dos mesmos arquétipos primordiais; esta repetição, ao atualizar o momento mítico em que o gesto arquetípico foi revelado, mantém constantemente o mundo no mesmo instante inaugural do princípio. O tempo só torna possível o aparecimento e a existência das coisas (ELIADE, 1992, p.80).

Os mitos sobrevivem porque são renovados, revividos e atualizados. O retorno do pensamento do homem moderno às imagens dos tempos primordiais revela, segundo Eliade (1992), um desejo de encontrar a história original do universo e a sua própria origem. Dentro das condições da realidade circundante o homem faz um renovamento dos antigos valores e estruturas para retornar *ab initio* as suas relações com o mundo e com o sagrado, expressando um desejo nostálgico de viver de novo as próprias origens e, mais amplamente, o desejo de recuperar algo perdido no passado remoto. Se a força da imagem edênica é contagiante, tornando-se coletiva, é porque ela encontra na capacidade imaginante do homem moderno, as mesmas estruturas inconscientemente herdadas do imaginário ancestral e primitivo da humanidade. Estas estruturas arquetípicas são preenchidas pela simbolização cultural

² Holanda (1996) retoma as versões e as discussões de vários escritores, estudiosos e pesquisadores sobre a influência do mito do Paraíso na história das duas Américas, distinguindo-as, a América anglo-saxônica e a América Latina.

elementar, particular, mas revelam como que a existência de um consenso compreensivo universal no discurso mítico, sem traição na tradução:

o valor do mito como mito persiste, a despeito da pior tradução. Qualquer que seja a nossa ignorância da língua e da cultura da população onde foi colhido, um mito é percebido como mito por qualquer leitor, no mundo inteiro. A substância do mito não se encontra nem no estilo, nem no modo da narração, nem na sintaxe, mas na 'história' que é relatada (LÉVI-STRAUSS, 1967, p.242).

Duas variantes do mito do Paraíso são distinguidas por Holanda (1996, p.XVII) na história das Américas: uma, vinculada ao imaginário dos colonos da América Inglesa que “vinham movidos pelo afã de construir, vencendo o rigor do deserto e da selva, uma comunidade abençoada”, outra, vinculada ao imaginário dos colonos da América Latina que “se deixavam atrair pela esperança de achar em suas conquistas um paraíso feito de riqueza mundanal e beatitude celeste, que a eles se ofereceria sem reclamar labor maior, mas sim como um dom gratuito”. A mitologia da conquista adquire, então, rumos diversos na prática histórica das duas Américas e, mais especificamente, na América Portuguesa. Holanda também discorre sobre a colonização brasileira no livro *Raízes do Brasil* (1982) definindo as marcas históricas do colonialismo e a sua ideologia pautada no mito da conquista, como herança subjacente na formação do povo e da nação brasileira, pouco dedicado ao trabalho árduo. Decorrencia daí é a permanência da visão do Paraíso “pronto” para ser tomado posse.

Dentre os *topoi* herdados das descrições medievais do Éden e que vieram integrar a concepção mítica das terras brasileiras estão o de perene primavera e invariável temperança do ar, segundo analisa Holanda (1996) em vários exemplos contidos em documentos, crônicas, descrições e cartas do período colonial americano em que se encontram referências diretas de que o Paraíso Terreal está no Brasil. Após levantar e comentar diversos documentos históricos e literários, Holanda fala de um desbotamento, de uma alteração dessa fantasia de que o Paraíso Terreal ficava no Brasil, como enfraquecimento dessa ilusão gerada pela herança de tradições milenares infundidas nas almas dos navegantes e dos exploradores ao fazerem contato com os bons ares e as boas terras do novo continente. Essa força mítica pode ter desbotado, mas continua viva: “E que, mesmo passado o deslumbramento inicial, ainda se mantém longamente por força dos costumes e da inércia, conseguindo sobrepor-se tranqüilamente aos primeiros desenganos” (HOLANDA, 1996, p.XXIII). Nenhuma outra idéia contrária conseguiu, ao longo da história, arrefecer ou combater a força da visão edênica que continua a atuar sobre os destinos e as ações nas terras brasileiras. São as fases do

processo da “bacia semântica” (DURAND, 1996, p. 163) que se caracterizam por alterações significativas, marcadas cronologicamente, designando o *trend* que ocorre de forma latente, oculta por lentos “escoamentos” e cuja “explosão” dinâmica é resultada de uma “motivação extrínseca” que vem dinamizar uma lenta “maturação intrínseca”.

Essa força dinamizadora se transfigurou num aspecto que integra a construção da identidade nacional. Nas narrativas históricas de uma comunidade, nos relatos de sua fundação, encontramos os princípios ideológicos que delineiam o perfil do espaço e do povo que constitui uma nação. São encontradas as bases das representações simbólicas dos dois elementos integrantes desse processo identitário: o espaço e o homem. Os aspectos característicos, que formam a imagem ou representação simbólica da nação, têm raízes no processo formador do país, desde a descoberta, passando pela colonização até a atualidade. Essas raízes ligam a interpretação da identidade nacional aos mitos fundacionais.

O espaço, conquanto um dos elementos naturalmente presentes nas narrativas, adquire, na literatura regionalista, função vital na constituição do contexto e, mais do que um simples cenário, dá identidade ao local, interfere nos rumos dos acontecimentos e influencia o pensamento, as crenças e as perspectivas de seus habitantes e, até mesmo, daqueles que por ele transitam passageiramente. O espaço trabalhado na ficção dickeana tem vida própria. Na autonomia de um ser vivo este espaço regional mato-grossense, com suas peculiaridades, gera e constrói vidas, mas também modifica e até destrói vidas. Este perfil de um espaço paradoxalmente acolhedor e terrivelmente destruidor, resultado do imaginário criador de Dicke, tem suas bases originadas em tempos remotos da história dessas terras, desde os momentos de sua descoberta, conquista, ocupação e desenvolvimento.

O traçado espacial, feito ficcionalmente por Dicke, torna-se identificador da geografia local compreendida nos aspectos da tridimensionalidade referida acima: geografia cultural, topográfica e simbólica, cuja pesquisa vai conduzir à identificação de outra geografia – a geografia literária de Mato Grosso – seja de cunho histórico-documental ou poético-ficcional que integra o conjunto cultural maior.

O panorama paisagístico da região de Mato Grosso, descrito nas diversas narrativas que compõem a documentação histórica do Estado – as crônicas e relatos e outros documentos – e a produção literária, transpira uma visão idealizadora do lugar, visão esta que ganha força dinamizante nas imagens que constelam em torno da grande e ancestral imagem do Paraíso. Mato Grosso é referido como oportunidade de reaver as condições paradisíacas de vida e ganha foros de Paraíso Terreal no imaginário das pessoas. Uma das imagens de forte influência sobre o homem é a da Terra Prometida, que não é desvinculada das raízes

mitológicas da imagem-mãe do Paraíso. A permanência destas imagens, nas referências descritivas e identificadoras do espaço mato-grossense, comprova o seu teor mítico que é sempre atualizado pelos homens e que se deixa captar nos relatos históricos, conquanto artifício das propagandas, e nas narrativas ficcionais de Mato Grosso.

Assim, o procedimento metodológico de abordagem do espaço nos leva a percorrer os labirintos da vida regional talhada nos textos escritos. Vamos puxando fios pelos canais da linguagem da História e da Literatura produzida no local e sobre o local, à cata dos vestígios que as unem num todo cultural indissociável. Há uma verdade da História e há uma verdade da ficção; paradoxal é afirmar, porque assim o reconhecemos, que a verdade da História está presa ao irrealizável do mito e que a verdade da ficção está atrelada ao real da História. Isto é cíclico, é mítico, é verdadeiro nos campos do imaginário.

Essa é uma abordagem que quer extrair os seus parâmetros dos cruzamentos de linguagens que informam dados, resgatam episódios, descrevem cenários e atualizam ações e seres. A criação dickeana é invenção mitopoética que, ao romper com a tipologia tradicional do romance, supera o tradicionalismo romântico-realista e, no tecido da linguagem e da escritura, estabelece um novo paradigma sem fronteiras na produção regional, tornando-se um marco temporal e, logicamente, histórico no contexto literário de Mato Grosso. Do imaginário das suas obras se pode extrair tanto o inventário quanto a invenção acerca da temática regional.

O inventário dos elementos de cor local não salta objetivamente ao leitor, mas é subjetivamente apresentado e historicamente sustentado num processo de significação do universo circundante. O homem imerso neste universo torna-se a voz simbolizante neste processo que expressa um compasso com o ritmo da história. Um todo cultural vivo e interligado é assentado no espaço regional em seu aspecto mais visível e concreto: a terra. A visão da terra mato-grossense pauta-se num construto do imaginário histórico veiculado desde o descobrimento da América. O Velho Mundo descreveu o Novo Mundo, utilizando os termos estruturais identificadores de uma imagem supra-real, idealizada e mítica. As terras descobertas causaram tal encantamento nos viajantes descobridores que sua visão as associou à imagem bíblica do Gênesis: o Paraíso primordial: puro, intacto, harmonioso e repleto de farturas. A partir desses traços consolidou-se uma identificação simbólica das terras americanas, das terras brasileiras e, mais tarde, das terras mato-grossenses.

As representações dessas terras estão nas imagens estereotipadas no processo de mitificação que as controla (as representações). As elites moldaram um imaginário acerca do lugar/Brasil que se solidificou durante o Período Colonial por meio das descrições apelativas

de terras paradisíacas, de novo Eldorado, difundidas em ficções, ensaios e outras formas mais. Assim, os primeiros traços identitários das terras brasileiras foram forjados pelo estrangeiro, pelo olhar externo: “Pelo prisma dos viajantes e de toda política colonial, é que fomos identificados, descritos, nomeados, classificados e postos em museus, arquivos, tratados, histórias e memórias oficiais da Europa” (JOACHIM, 2003, p.180).

O tópico do olhar estrangeiro gerou os primeiros mapas do território, o desenho da cartografia e forneceu as linhas mestras do imaginário oficial que objetivou incitar a utopia da conquista do Paraíso para motivar a ocupação das terras inexploradas, do território virgem e bruto, incluindo, nesse espaço, o índio como um elemento a mais a ser dominado, assim como a exótica natureza local. Esse olhar pode ser diagramado em três níveis: sobre a América, sobre o Brasil e sobre o Estado de Mato Grosso – ou a região mato-grossense – como um espelho trifásico que reflete a mesma imagem, mas com ângulos específicos. Forjou-se uma idealização da terra para fins de divulgação além das fronteiras.

Na história de Mato Grosso, a expansão e a difusão dessa imagem de Paraíso ganhou importância fundadora nos últimos três séculos, a partir do momento em que suas terras foram “descobertas” dentro do Brasil. Por outro lado, a narrativa histórica regional dá conta das investidas do homem pelo espaço das terras mato-grossenses, inexploradas até o século XVII. A movimentação se deu com a entrada dos bandeirantes paulistas e desbravadores em busca de minérios preciosos e de índios para a escravidão: “Foi nesse processo que as terras de Mato Grosso foram palmilhadas, porém esta região só foi considerada importante, por parte da Coroa portuguesa, após a descoberta do ouro” (SIQUEIRA, 1990, p.7).

As primeiras descrições feitas assimilaram a região como “sertão” em contraposição ao litoral já conhecido, explorado e dominado. Essa designação adere à definição do lugar e passa a ser parte de seu conceito. O Oeste brasileiro passa a ser o mais remoto “sertão” no mapa do Brasil, denominação que impregna a concepção até hoje sustentada. Duas instâncias designativas são percebidas na identificação do espaço local: a primeira é geradora da força mobilizadora e alimenta o imaginário dos homens, tendo como *leitmotiv* a busca pelo Paraíso; a outra dá conta da realidade histórica e concreta – o enfrentamento do sertão – e expõe o imaginário da fronteira sob diversas dimensões. São dois conjuntos imaginários sustentando e entrecruzando história e vida cotidiana pelo caminho do mito nas representações do espaço regional específico. O discurso nacional, bem como o regionalista, está carregado das imagens ressonantes do mito de origem que possibilitam o retrato paradisíaco localizado.

À maneira dos mitos, que acumulam em sua estrutura várias camadas simbólicas (LÉVI-STRAUSS), que retornam em diferentes discursos de épocas diferentes (ELIADE),

vemos repetir, na constituição da identidade regional de Mato Grosso, a imagem-matriz que impregna no cenário local os motivos edênicos que impressionaram os descobridores no século XVI. Em relação à compreensão estrutural do mito, Lévi-Strauss admite a semelhança entre os mitos e procura uma estrutura que se repete criando, para isso, um método de análise estrutural do mito que lhe permitiu concluir: “A repetição tem uma função própria, que é de tornar manifesta a estrutura do mito [...] Todo mito possui, pois, uma estrutura folheada que transparece na superfície, se é lícito dizer, no e pelo processo de repetição” (1967, p.252), donde, pois, constata-se, mesmo nas atualizações míticas, a permanência das bases estruturais, dos esquemas, dos traços arquetípicos presentes nos relatos que remontam aos primórdios do homem e do universo. Durand (1997) confirma estas estruturas antropológicas do imaginário como esquemas universais que se repetem nas mais diversas sociedades, em seus relatos míticos de todos os tempos, até a contemporaneidade. Tais estruturas são manifestas nas constelações simbólicas do imaginário popular, histórico e literário.

Os caminhos metodológicos abertos por Durand³(1982, p. 65-6) definem um processo de análise do mito ao qual intitulou “mitodologia” e que efetiva por meio da mitocrítica: “uma crítica do tipo crítica literária, como se diz, crítica de um texto, crítica que tenta pôr a descoberto por detrás do texto [...] um núcleo mítico, uma narrativa fundamental”. O seu método de análise reenvia o estudo aos “mitemas”⁴ de Lévi-Strauss, pois são eles, segundo Durand (1982, p.75), os indicadores do mito subjacente à narrativa; é a redundância e a repetição que determinam o mitema: “temos conjuntos, pode-se falar de séries, pode-se falar de famílias, podemos dizer com os etnólogos ‘pacotes de imagens’ ou ‘constelações’ que têm traços comuns e que reenviam para o mesmo significado, mas que são diversos”. Por outro lado, há, complementarmente, em sua mitodologia o processo da mitanálise:

Consiste em examinar sobre documentos e monumentos exprimindo uma sociedade e abrangendo longo período [...]; consiste, portanto, em examinar num segmento de duração social os grandes esquemas míticos, os mitologemas, [...] a partir de índices mitêmicos que podem passar por mitemas (DURAND, 1982, p.97).

A mitanálise vai além do texto, alcançando as dimensões sociais, revelando o conteúdo antropológico de uma sociedade embutido no texto, na narrativa. Assim é que uma

³ A mitodologia de Durand, “mitocrítica” e “mitanálise”, é, também, especificada nas conferências reunidas nas publicações: *Mito e sociedade: a mitanálise e a sociologia das profundezas* (1983) e *Mito, símbolo e mitodologia* (1982).

⁴ Durand (1982, p.85) amplia a definição de mitema : “É uma unidade semântica que, em resumo, não se pode reduzir a uma palavra nem a uma sintaxe e que é constituída por um conjunto semântico, onde, pelo menos, uma palavra é significada, é completada por um atributo, e *a fortiori* por um verbo. É, portanto, o grupo de palavras que, de algum modo, desempenha o papel mitêmico”.

incursão pelos discursos da história regional vai nos permitir ver uma reelaboração mítica do passado brasileiro, generalizado como arquetípico para os rumos da constituição da identidade regional mato-grossense, ressurgindo e revitalizando a imagem do Paraíso. Essa construção simbólica do cenário paisagístico e topográfico encontrou acomodação na capacidade imaginante do migrante, cujo deslocamento para o Estado de Mato Grosso teve por *leitmotiv* a visualização mítica do espaço local. A mesma estrutura da representação ideal, que tão sedutora pareceu aos primeiros exploradores do continente, toma nova forma no discurso regionalista mato-grossense, mas a magia ancestral do mito é a mesma que os europeus forjaram acerca do quadro ideal do Novo Mundo. O retorno da imagem mítica estruturando uma visão histórica obedece a um paradigma comum fornecido pelos mitemas edênicos.

A visão da geografia, ou melhor, da topografia fantástica do Mato Grosso, como do restante do Brasil, em parte, tem como fundamento as narrativas que os conquistadores, os bandeirantes, os desbravadores deixaram para as gerações futuras. Essas narrativas são contaminadas pelos motivos arquetípicos, pelos quais interpretaram e ainda interpretam a representação simbólica local. Esta forma de interpretação interliga os textos e os contextos pela presença das mesmas imagens nos discursos. Durand criticou o corte entre o cultural e o social (entre o “texto cultural e o contexto social”) realizado pelos especialistas literários e pelos sociólogos, ao mesmo tempo em que defendeu um trânsito livre entre os valores do texto e os do contexto: “há uma passagem contínua da mitocrítica para a mitanálise, a mitanálise debruçando-se mais sobre a expansão de um mito, o movimento do mito exterior ao texto, quer no meio-ambiente, quer na biografia do autor, quer nos incidentes históricos que puderam influir na preparação do texto” (DURAND, 1983, p.46).

A literatura produzida em Mato Grosso, similarmente ao que está apresentado na historiografia literária brasileira, cumpre a função que a vertente regionalista assumiu, historicamente, na definição e na formação da identidade nacional, num processo paralelo que define a identidade do local/regional. A produção literária de uma região integra a constituição do conceito de regionalismo, fazendo parte significativa da idéia de região: “a idéia de regionalismo implica necessariamente na criação de um sistema discursivo qualquer de constituição e formatação que, em tese, remete-se diretamente a um outro sistema ou conjunto de elementos que estejam intrinsecamente vinculados à idéia de determinação de uma região” (LEITE, 2005, p.221). Os discursos regionalistas identificam a região e se tornam o próprio discurso triunfante sobre ela, atuando como veículo para vencer o desconhecimento. Neste contexto em que o discurso regionalista divulga e, ao mesmo tempo, perfila a região, é que captamos as imagens que enchem os olhos com o cenário paradisíaco,

seja nas falas inflamadas dos discursos políticos, seja nos romances que ficcionalizam as interpretações da história local.

Ainda nos apoiando nessa discussão sobre a construção da identidade regional literária de Mato Grosso, confirmamos a importância do espaço como critério fundador do regionalismo, no qual “de algum modo é o espaço exterior que determina a seleção e a escolha dos autores e obras” (LEITE, 2005, p.234) no rol de regionalistas. É esse espaço externo que é delineado miticamente nos discursos regionalistas, conquanto traduzem o objetivo claro de valorizar o local priorizando uma visão positiva do cenário.

As primeiras manifestações literárias de Mato Grosso se confundem com a história do Estado nos documentos redigidos, não por poetas ou literatos, mas pelos viajantes e exploradores que representaram o poder oficial na região⁵. As primeiras explorações no interior de Mato Grosso foram feitas por bandeiras paulistas cujos integrantes, motivados com a notícia do descobrimento das minas de Cuiabá, “de produção realmente fabulosa, deixaram-se empolgar pela estonteante miragem, e rumaram, em bandeiras sucessivas, para o distrito cuiabano⁶” (GOMES, 1954, apud MENDONÇA, 2005, p.102). Os desbravadores destas terras inexploradas, que chegaram a este lugar de natureza exuberante, fizeram seus registros e manifestaram suas impressões sobre a região. São textos muito mais informativos do que literários, mas considerados como as primícias da historiografia literária mato-grossense. As informações e impressões vêm da visão dos estrangeiros nos relatos das expedições científicas, encomendadas pela Coroa Portuguesa, com o objetivo de mapear e conhecer o Oeste brasileiro no século XVIII.

O clima constitui (HOLANDA, 1996) um dos elementos arquetipais do reconhecimento edênico: os ares amenos e saudáveis são descritos nas terras de Mato Grosso, constituindo um mitema dentro do mitologismo atualizado. O outro elemento dessa visão paradisíaca é configurado a partir do Gênesis (Gn, 2.10-14) que descreve a abundância dos quatro rios do Paraíso e a presença e oferenda natural do ouro. Essa imagem é reconstruída nos discursos acerca do ouro fácil em Mato Grosso; como descreve, com tom de deslumbramento, Hercules Florence, membro francês de uma expedição científica que veio para Mato Grosso em 1825 a 1829, em *Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas*:

⁵ Rubens de Mendonça é um historiador e literato mato-grossense que edificou o seu nome em trabalhos fundamentais sobre a história e a literatura de Mato Grosso. Uma de suas obras, indispensável, é *História da literatura mato-grossense* de 1970, que mereceu, em 2005, uma 2ª edição especial e revela traços da identidade cultural da região, cunhada nessa ambiência peculiar. Mendonça recupera textos da história e da literatura local, num levantamento das primícias culturais mato-grossenses. Desta 2ª edição especial vamos retirar algumas referências e citações necessárias à tese.

⁶ O texto original da História foi publicado na Revista do Instituto Histórico de Mato Grosso, Tomos LIX-LXII, de 1953-1954 e está incluído por Rubens de Mendonça em sua obra, cuja primeira edição data de 1970.

Quando chove, as crianças entretêm-se em procurar ouro no meio das ruas, porque nos regos d'água, que se formam, descobrem sempre algumas palhetas. Por toda a parte anda-se aqui por cima dele; nas ruas, nas casas que são ladrilhadas, nos jardins, não há polegada de terra que deixa de o conter. O pescador na sua choupana pisa o precioso metal; [...] Os diamantes se acham no Quilombo, distante 14 léguas, e daí a 30, no distrito Diamantino (FLORENCE, 1829, apud MENDONÇA, 2005, p.33).

Essa impressão sobre a riqueza natural do ouro foi confirmada por Francisco Castelnou, também viajante francês, que no início do século XIX, descreve Cuiabá em *Expedições a Regiões Centrais da América do Sul*: “contém certa qualidade de ouro motivo pelo qual os negros e as crianças vivem sempre a lavá-la, especialmente pela ocasião das grandes chuvas. O metal precioso é também encontrado com abundância nas cangas” (CASTELNOU, 1949, apud MENDONÇA, 2005, p.35). O uso desta abundância foi relatado, com admiração, por Bartolomé Bossi, viajante italiano que escreveu *Viagem pintoresco*, em 1863, na descrição de Cuiabá: “Las calles extán todas muy bien empedradas; se sirven de la piedra de cuarzo aurífero y cristal” (BOSSI, 1863, apud MENDONÇA, 2005, p.34)

As notícias sobre o ouro e o diamante de Mato Grosso ganharam, no imaginário dos exploradores, caracteres de lenda. A imagem do *Eldorado* – país imaginário que se dizia existir na América meridional e que se configurou referência simbólica de lugar pródigo em delícias e riquezas – é revitalizada e torna-se o propulsor das ações nas investidas exploratórias na região. O mito do lendário *Eldorado*⁷ tem suas origens arraigadas muito antes de ser vislumbrado em Mato Grosso.

Os documentos dos cronistas que relatam a conquista das terras peruanas, “apontam o ouro como a miragem perseguida pelos conquistadores espanhóis através do vasto continente, continente ainda desconhecido, mas que o sonho de cobiça deles iria indiretamente permitir que explorassem” (NOUHAUD, 2000, p.315). A partir destas crônicas, vai-se moldando o caráter fabuloso da realidade das terras americanas com base na quantidade incalculável de ouro e prata nelas contida. Assim, o mito adquire novo formato nas Américas, pela inclusão de outros elementos. Segundo os relatos, os velhos índios referiam-se a um grande tesouro intocado que se encontrava num lugar que nem mesmo os índios sabiam localizar. A cobiça dos espanhóis foi aguçada e, no imaginário fervilhante, o Homem Dourado foi convertido num país dourado, o Eldorado, que se tornou o objeto da procura dos conquistadores e

⁷ A origem da lenda é oral. O mito que antecede o do Eldorado é o mito do Homem Dourado, contado pelos índios aos cronistas espanhóis, ainda nas Índias, e refere-se a um habitante de um vale às margens de um lago ou lagoa, como um príncipe ou fidalgo que vive continuamente coberto de ouro moído, reluzindo como uma estátua de ouro.

exploradores por toda a América. Pelos relatos, todo o processo do descobrimento e da conquista da América se confunde com a busca de um Eldorado. À medida que as expedições avançavam terrenos, o mito adquiriu também mobilidade e expansão, agregando-se a ele novos elementos da localidade. Na imaginação dos viajantes, não tardou para que a imagem do Paraíso Terrestre fosse encarnada na imagem do Eldorado. A miragem do Eldorado remonta a um reino de riquezas fabulosas e a uma lagoa donde se saía revestido de ouro após o banho, tamanha era a abundância do ouro imaginada – isto atendia ao desejo da ganância dos homens.

No Brasil, cunhou-se o Dourado de Paraupava, referindo-se o mito àquela mesma lagoa dourada que Gabriel Soares saíra a procurar e em cuja demanda se finou. No entanto, apesar das referências, afirma Holanda (1996, p.35) que, no caso do Dourado brasileiro, esse Dourado não teve a auréola paradisíaca adquirida nas outras regiões, pois “o simples atrativo do ouro, e ainda o da prata, [...] bastaria, independentemente de qualquer elemento fantástico, para autorizar o longo prestígio alcançado por uma região imprecisa, onde depoimentos dos índios faziam presumir que comportava abundantes jazidas de metal precioso”. Mas, o próprio Holanda discorre, em seguida, sobre o contato do português com o gentio da costa, afirmando que quanto mais se aprofundava o palmilhamento das terras brasileiras mais se reanimavam alguns dos motivos edênicos trazidos da Europa, sendo associados à procura das minas do ouro que os índios diziam lá haver. O estabelecimento do mito do Eldorado se dá na cultura, como um processo em fases, segundo assinala Nouhaud:

O Eldorado começou, portanto, sendo uma realidade histórica, a história de uma ficção criada pelo discurso dos índios e considerada verdadeira pelo desejo dos espanhóis: esquema clássico da elaboração de um mito. Uma segunda etapa transforma a ficção histórica em ficção literária e prepara a terceira etapa – a ficção não-verbal que dá, no cinema, a imagem metaforizada do Eldorado enquanto universo de sonho, de reino da fantasia (2000, p.317).

Vemos isto nessas miragens e mitos da fabulosa América – o Novo Mundo como o país do ouro que esconde no seu mais recôndito interior o maior dos tesouros – o Eldorado. Esse conjunto imaginário fertilizou as mentes e os homens se atiraram em sua busca da mesma forma que buscavam o Paraíso. Os dois mitos representam a mescla de espiritualidade e riqueza, de devoção e ambição, opostos que formam a base para a obstinada demanda histórica. Sob qualquer das denominações que o mito do Eldorado ganhou ao longo da conquista das Américas, a imagem ganhou longevidade e o imperativo mítico não arrefeceu os ânimos, mas, ao contrário, sempre os dinamizou na mitificação geográfica.

Esta interpretação simbólica da região é fecundada nos textos de outro nome da historiografia literária e cultural de Mato Grosso, Lenine de Campos Póvoas (1982). Com várias obras publicadas, Póvoas tornou-se um dos organizadores da memória cultural e pensador atento sobre o material escrito ao longo da história da região. Também em seus textos vamos encontrar reiteradas expressões da terra impregnadas da ressonância mítico-edênica quanto ao clima e à fertilidade, ressaltando características como a umidade controlada, os ventos benéficos, configurando um clima primaveril permanente, sem os extremos das outras regiões. Outra descrição, feita por Póvoas no livro *Reminiscências*, adquire tom ufanista de louvor a terra ao conformá-la no paradigma climático do mito do Paraíso, ressoando as riquezas do Eldorado e ressaltando as características edênicas em discurso proferido em 1952 em Cuiabá:

temos o ouro e os diamantes, que foram o fascínio das bandeiras cuja arrancada heróica devassou os sertões nacionais, deslocando o meridiano de Tordesilhas; temos a riqueza imensa das catadupas dos rios que se despenham nos degraus de nossos planaltos; temos tratos de terra ubérrimas para as mais variadas culturas. E tudo isso em meio ambiente que não conhece calamidades das inundações, das secas ou das geadas (1987, p.72).

Afirma Holanda (1996) que, nas visões de Paraíso, moldadas e alimentadas desde a Idade Média, a localização do Paraíso Terreal estaria num lugar privilegiado onde o Dilúvio (Gn. 7. 17-24) não teria chegado. Póvoas, no texto “Paisagens do Oeste” (1987, p.42)⁸, depois de descrever a convivência harmoniosa de todos os elementos da natureza, afirma: “Aqui, o dilúvio não chegou ainda”. E sobre a dádiva do ouro abundante, afirma que os bandeirantes “encontram tanto ouro à flor da terra” (p.43) que desistem de cativar os índios. O ensaísta utiliza as imagens agregadas em torno da imagem-mãe – Paraíso – para referir-se às localidades mato-grossenses. Uma destas imagens, além da do Eldorado, é a da Terra Prometida, que fertiliza o imaginário em qualquer época. Na obra *Mato Grosso: um convite à fortuna* (1977), Póvoas trabalha a metáfora da promessa na identificação do espaço: “Rondonópolis repete o anúncio bíblico do Vale da Promissão” (p.64).

Decorrente das primeiras notícias sobre o ouro fácil em Mato Grosso, a outra forte imagem que faz parte desse conjunto mitêmico é revivida e passa a ser associada à constelação identificadora da região. A cidade ou país da riqueza e dos tesouros – Eldorado – expressa o desejo de alcançar a fortuna fácil e vem, ao longo dos tempos, povoando a

⁸ Texto publicado pela primeira vez na Revista da Academia Mato-grossense de Letras em 1942.

imaginação dos homens. O ensaísta⁹ mato-grossense Virgílio Corrêa Filho recupera tal imagem:

Quando eles penetraram no território opulento, que abrasou, com o fascínio do ouro cuiabano, as ambições aventureiras, já o descreviam, enlevados, os escritores castelhanos, que lobrigaram em uma das ilhas do Paraguai mato-grossense, emergindo na formosa Lagoa dos Xarayés, o maravilhoso Eldorado, onde cabiam todos os sonhos de riquezas deslumbrantes. A fantasia, liberta de restrições, deformava a realidade para melhor estimular o entusiasmo dos conquistadores, cujas miragens se traduziam em lendas estonteantes, propagadas até São Vicente (CORRÊA FILHO, 2004, p.33)¹⁰.

Esse imaginário de um Eldorado em Mato Grosso empolgou, pelo que lhes prometiam as narrativas maravilhosas, e os exploradores rasgaram os sertões a sua procura. Dois casos históricos exemplificam esta saga do Eldorado no território de Mato Grosso: a busca do bandeirante setecentista Antonio Pires de Campos e o caso do inglês desaparecido, o Coronel Fawcett. Exemplar e lendária tornou-se a aventura vivida pelo bandeirante Pires de Campos; considerado o descobridor de Cuiabá, é também aquele que garantiu a ocupação desta parte do território nacional, segundo os apontamentos e relatos da história regional. Pires de Campos veio ao Mato Grosso movido pela crença e pelo desejo de encontrar as fabulosas minas da Serra dos Martírios – no imaginário que circulava na época, seria a concretização do Eldorado.

Pires de Campos era filho de um também bandeirante e desde a infância acompanhou as experiências do pai nos feitos pelos sertões. Resumindo a sua saga, escreve Pedro Rocha Jucá, do Núcleo de Documentação e Informação Histórica Regional da Universidade Federal de Mato Grosso:

As indicações eram escassas, frutos da imaginação, resquícios da sua infância, mas nada disso iria desestimular o seu intento [...] Foi até Paranatinga, o “Mar Branco”, onde estariam as minas do Paraupava, a Serra dos Martírios. Se Antonio Pires de Campos tivesse escavado o solo de Paranatinga, ele teria encontrado diamante, mas não a sua sonhada Serra dos Martírios. Isso talvez provocasse uma mudança nos rumos da História de Mato Grosso, mas o destino fez questão de apenas *alimentar a fantasia que dominava a imaginação do grande bandeirante* (1986, p.11; grifo nosso).

⁹ Este texto está incluído na seleção de Carlos Gomes de Carvalho, estudioso e ensaísta da cultura mato-grossense, que reúne, em dois volumes, uma série de artigos e ensaios publicados em Mato Grosso entre as décadas de 1910 e 1950, traçando, assim, uma visão panorâmica da produção intelectual deste período, na obra *Panorama da literatura e da cultura em Mato Grosso* (2004). Dada a dificuldade de conseguir acesso às obras originais, vamos dispor desta nova publicação para fazer as citações necessárias.

¹⁰ O texto original “Influência de Mato Grosso na Literatura Brasileira”, de Virgílio Corrêa Filho, foi apresentado na Conferência da Federação das Academias de Letras, em sessão consagrada a Mato Grosso, em 22 de outubro de 1937 e publicado, pela primeira vez, na Revista da Academia Mato-grossense de Letras em 1938.

A Serra dos Martírios, descreviam, sob prerrogativas míticas, os velhos bandeirantes, continha em desenhos e hieróglifos cenas que possibilitavam interpretar o martírio de Cristo e, nas suas entranhas, grandes tesouros em pedras preciosas, diamante e ouro, enfim, um Eldorado. A imaginação de Pires de Campos o levou a buscar esse lugar, um paraíso das ambições, viajando por rios e sertões – os vastos sertões de que depois se formaram as Capitânicas de Minas Gérias, Goiás e Mato Grosso. Informa, ainda Jucá, sobre o destino final dessa aventura e de seu aventureiro:

Não encontrando a Serra dos Martírios, Antonio Pires de Campos buscou novo caminho, no rumo de Goiás, [...] quando encontrou em 1719 com a bandeira de Paschoal Moreira Cabral, que vinha subindo o rio. O descobridor transmitiu ao futuro fundador as necessárias informações e seguiu o seu destino, *jamais encontrando a Serra dos Martírios, talvez uma mina de ilusões* (1986, p.11; grifo nosso).

Essa imagem ilusória da Serra dos Martírios ressoa, ao longo dos tempos, um sonho paradisíaco, do qual encontramos referências em outros textos da historiografia regional. Caetano Manoel de Faria Albuquerque, general que presidiu o Estado de Mato Grosso, publicou, entre outros, *Resumo Corográfico de Mato Grosso*, onde se expressa:

Seria quase uma fábula a riqueza de Mato Grosso se não pudesse apontar os sítios em que nos séculos XVII e XVIII se descobriram as opulentas minas de ouro e diamantes. Basta lembrar as descobertas de Miguel Sutil e essa quase lenda dos Martírios, descoberta por Bartholomeu Bueno, o Anhanguera (ALBUQUERQUE, 1894, apud MENDONÇA, 2005, p.54).

Manoel Cavalcanti Proença (1958, p.120) publica *No termo de Cuiabá*, onde, sobre as entradas dos bandeirantes paulistas nos sertões de Mato Grosso, afirma: “Varavam ou traçavam as canoas em Camapuã, desciam o Miranda e ganhavam o pantanal do Paraguai, descobrindo o Eldorado cuiabano”, numa referência às paragens locais.

O discurso literário comporta e, ao mesmo tempo, exercita a interpretação da originalidade e das singularidades locais na construção da imagem da região: “do ponto de vista do processo de construção simbólica da região, tanto a literatura regionalista quanto o discurso político, tanto a interpretação histórica quanto a explicação sociológica regional são, cada uma a seu modo, expressões da auto-imagem da região” (SENA, 2003, p.135). Daí, então, extraímos a identidade da região retratada em todos estes campos textuais.

Do âmbito do contexto nacional, a história do Brasil relata como, naturalmente, a ocupação do espaço brasileiro, que se deu do litoral para o interior do país, aconteceu sob os

desígnios imaginosos de uma terra fabulosa e, até, sagrada, configurada no sonho do Paraíso Terreal:

imaginavam poder alcançar o lugar sagrado onde não havia nem dor nem morte, onde os rios eram de mel, as frutas deliciosas e a temperatura sempre amena. Na mente desses conquistadores cristãos, os homens e as mulheres que habitavam o Novo Mundo, vivendo na liberdade e na inocência como Adão e Eva, eram um indício de que a Terra Prometida, prenunciada pela Bíblia, estava próxima (FERREIRA, 2002, p.5).

Na totalidade dos fatos e eventos correlacionados com as investidas dos exploradores no Período Colonial, a região Centro-Oeste tornou-se periférica pela distância em relação ao centro das atenções e interesses da elite da Coroa, vindo Mato Grosso a ser “descoberto” como parte do país, efetivamente, do final do século XVII para o início do século XVIII: “O Oeste surgia para a história no século XVIII, como palco da expansão bandeirante e da política mercantilista e expansionista da Metrópole portuguesa” (GALETTI, 2000, p.3). Os discursos historiográficos sobre a região, tanto os produzidos dentro, mas principalmente aqueles produzidos fora do local, atestam a ignorância sobre o interior da região Centro-Oeste que figurou um Brasil longínquo e misterioso no imaginário nacional:

As bandeiras que se lançavam ao sertão no encalço dos índios não descuidavam de outro objetivo: a busca pelo ouro. A vontade de enriquecer do dia para a noite motivava os colonizadores na exploração e na conquista de extensas áreas terra adentro. A cada passo dado pelo interior, o sonho de fortuna crescia. Afinal, num leito de rio, numa encosta de vale, num morro qualquer, um veio de ouro, de prata ou de outro minério precioso podia estar escondido! (FERREIRA, 2002, p. 20-1).

Este aspecto da realidade reforçou a interpretação fantasiosa sobre as terras, alimentando a esperança de, ao explorar e conhecer o lugar, encontrar ali o tão almejado Paraíso Terreal, talvez o lendário Eldorado ou, ainda, não seria esta a Terra Prometida?

Vemos no século XX a região de Mato Grosso viver uma nova fase na construção de sua identidade. Logo nas primeiras décadas, a preocupação com o desenvolvimento do Estado já se fazia perceber em diversas áreas sociais e políticas. A eleição de Dom Aquino Corrêa para a presidência de Mato Grosso, em 1918, deu início a um crescimento cultural e político não experimentado antes. A partir da iniciativa da Presidência, foram criados nesta época, o Instituto Histórico de Mato Grosso, fundado em 1919, e o Centro Mato-grossense de Letras, fundado em 1921, que, em 1932, veio a ser a Academia Mato-grossense de Letras (PÓVOAS, 1982). As duas instituições foram incentivadoras da produção intelectual, literária e histórica, voltada para os temas regionais e contribuíram com a problemática da construção de uma

identidade regional, que, hoje, encontramos ancorada nos textos da história, da literatura e da cultura, compondo uma marca da regionalidade:

Ao contrário dos estudos que definem o regionalismo como uma mera representação ideológica das elites regionais, nós entendemos que a construção simbólica da região é parte integrante do fenômeno da região: as paisagens culturais, os espaços morais, as imagens e os emblemas regionais, as crenças e os valores locais são realidades simbólicas que transformam, especificando, o homem abstrato (universal/nacional) num homem de seu tempo e de seu lugar. A essa especificação chamamos identidade (SENA, 2003, p.135).

As questões associadas à especificidade da região são construídas concomitantes com a sua problematização. A produção literária, como parte integrante do fenômeno cultural de uma região, particulariza a sua existência na representação dos valores que a especificam. Nas manifestações regionais postas na literatura, no discurso político e nas interpretações críticas, vê-se desprender o cenário simbolicamente representado pelas imagens míticas recorrentes no pensamento brasileiro. G. Durand, no entanto, nos alerta para outros fatores interferentes na produção de um imaginário. Ao estabelecer a “tópica sociocultural do imaginário”, Durand elaborou um esquema da “tópica” (de *topos*, lugar) das utilizações do imaginário numa sociedade dada e num médio prazo, concluindo que no trajeto das imagens míticas há um empobrecimento do alógico do mito atenuado em prol da lógica em curso, portanto:

os conteúdos imaginários (sonhos, desejos, mitos, etc) de uma sociedade nascem durante um percurso temporal e um fluxo confuso, porém importante, para finalmente se racionalizarem numa ‘teatralização’ (Jean Duvignaud, Michel Maffesoli) de usos ‘legalizados’ (Algirdas, Greimas, Yves Durand), positivos ou negativos, os quais recebem suas estruturas e seus valores das várias ‘confluências’ sociais (apoios políticos, econômicos, militares etc), perdendo assim sua espontaneidade mitogênica em construções filosóficas, ideologias e codificações (1998, p.96).

Como vimos encaminhando neste texto, detemo-nos na imagem-matriz do Paraíso que se faz recorrente na historiografia mato-grossense. Um fator de ordem geográfica, largamente utilizado, cumpre uma função específica na composição desta imagem. A lonjura, imposta pela grandiosa extensão do território brasileiro, deixou envolto numa atmosfera de mistério o desconhecido território mato-grossense. Essa aura de mistério foi acentuada pelas notícias sobre a riqueza das minas de ouro e diamantes e pelas descrições dos bons ares, da diversidade de vegetação e da abundância da água e da fartura da caça e da pesca que saciava os habitantes nativos do lugar – os índios e os ribeirinhos.

Essas idealizações das paragens descobertas solidificaram o perfil do espaço territorial e tornaram-se argumentos inquestionáveis dos migrantes e aventureiros, desde os primeiros anos do século XVIII até o final do século XX; com certeza não se desvaneceu por completo, pois enquanto mito, se renova eternamente nas culturas. A representação simbólica formatada na imaginação dos tempos primeiros da história que faz de Mato Grosso uma região paradisíaca, onde se pode vislumbrar e buscar a Terra Prometida, é permanentemente renovada e ganha novo fôlego dinamizante. Numa mitocrítica repousa a mitanálise subjacente. O mito atualizado ganha novas expressões e se multiplica em redundâncias e variações inaugurando uma nova dinâmica. Assim, no nosso terreno da pesquisa, recomenda Durand (1998, p. 104): “Um sistema sociocultural imaginário destaca-se sempre de um conjunto mais vasto e contém os conjuntos mais restritos. E assim ao infinito. Um imaginário social, mitológico, religioso, ético e artístico sempre tem um pai, mãe e filhos”.

Ainda na perspectiva mitocrítica, mas que se expande à mitanálise, encontramos, nas críticas acadêmicas produzidas pelos intelectuais de Mato Grosso, nas três últimas décadas, algumas análises feitas a partir de relatos orais ou de textos literários, que abordam a mitificação do lugar nas imagens construídas na representação simbólica do espaço. Se a região possibilita definir a identidade nacional é preciso, para isso, antes, conhecer as manifestações culturais – sejam de caráter histórico, literário, folclórico – em suas origens; conhecer antes a própria região para depois exigir o seu lugar no espaço nacional. É função dos intelectuais realizar estudos que venham recuperar a formação histórica e cultural da região e preencher essa lacuna dando continuidade à produção regionalista – considerada *da* e *sobre* a região. É parte desta função interpretar os fenômenos literário e histórico procurando explicá-los, também, pelos elos que caracterizam a continuidade e a contigüidade do processo cultural no contexto regional, focalizando os temas que traduzem a identidade da região mato-grossense. Na realização desta tarefa, os pesquisadores dão às manifestações culturais um lugar central, retirando a região da condição de periferia cultural ao priorizar os temas locais.

Ao lado desta produção dos últimos trinta anos, de consulta indispensável para o conhecimento da produção literária de Mato Grosso, vamos incluir a crítica que se tem dedicado às singularidades locais como marcas distintivas do fenômeno civilizatório no desenvolvimento total de Mato Grosso. Temas de interesse regional são abordados em perspectivas que rompem as fronteiras da localidade estrita e restritiva, vencendo o estigma reducionista dos estudos regionalistas. Nas interpretações destes fenômenos destacamos

algumas produções dos últimos cinco anos que contemplam o tripé: história-literatura-cultura¹¹.

No contexto das produções atuais, Regina Beatriz Guimarães Neto, em *A lenda do ouro verde* (2002), reconta a história da fundação da cidade mato-grossense de Alta Floresta, resultado do processo de colonização iniciado em meados da década de 1970, procurando compreender a motivação dos migrantes pelo viés do mito da Terra Prometida. Este olhar da pesquisadora traz à tona, a partir dos relatos orais dos seus entrevistados, em vários mitemas, a imagem do Paraíso, formatada e confundida com a imagem da Terra Prometida. A conjuntura da peregrinação (bíblica) marca acentuadamente a trajetória – ou a travessia – dos migrantes sulistas, “buscadores de Terras Prometidas” ou mesmo “errantes do novo século”, que vieram, movidos por uma esperança teimosa (própria do imperativo mítico), em busca de uma vida melhor em Alta Floresta, que seria alcançada com o cultivo do café: “o ouro verde”.

As terras de Mato Grosso são incluídas na Amazônia que, na sua dimensão simbólica já assentada historicamente no imaginário brasileiro, é uma *terra fantástica, promissora, paradisíaca*. Ao se perguntar sobre os motivos que levam as pessoas a saírem de *lugares tão distantes para lugares tão distantes*, a autora mesma responde: “É como se se tratasse [...] da intenção que move forças até então desconhecidas do corpo e da vida e os joga para novos lugares em busca de um sonho ou de uma terra bem-aventurada” (GUIMARÃES NETO, 2002, p.21; grifos da autora). Assim, a história dialoga com a projeção mítica da terra da riqueza – o Eldorado – na construção imaginária de uma nova Terra Prometida. Todo o processo de acesso, adaptação e início da nova vida no novo espaço geográfico, descrito por Guimarães Neto, se assemelha e reconstitui a peregrinação sofrida pelo povo de Israel na travessia do deserto. O mito da riqueza da Amazônia ganhou foros de legitimidade quando milhares de pessoas acreditaram e viram, lá, a Terra Prometida – isso se tornou o grande estímulo para a mobilização, tal qual na Época Colonial: “primeiro com as expedições em busca do ouro e prata e de lugares ‘encantados’, como seria a mina da Lagoa Dourada, região onde, segundo se acreditava, o ouro estaria na superfície do solo” (FERREIRA, 2002, p.33); o mito se repete na história: “Nossa população segue se dispersando pelo interior, em movimentos que lembram a época em que tudo por aqui era sertão” (p.43).

A essa configuração mítica junta-se, ainda, a visão e o sonho de um novo Eldorado – imagem vendida nas propagandas das colonizadoras que enviaram corretores ao Sul,

¹¹ Desejo incluir neste rol a Dissertação de meu Mestrado – UFG: “O entre-lugar das oposições no sertão: um estudo do romance *Madona dos páramos*” (2001, inédita), cuja pesquisa percorre a cultura literária presente na construção narrativa de Mato Grosso.

especificamente, ao Paraná, para angariar colonos agricultores para virem ocupar as terras do norte de Mato Grosso. A representação das terras amazônicas foi realimentada pelos interesses políticos nos governos militares pós-64 no Brasil:

A idéia que já vinha de Getúlio Vargas, de ‘integração dos espaços vazios’, respalda-se agora, de fôlego novo, nas noções de Integração e Segurança do regime militar. Conquistar a Amazônia deixa de ser simplesmente uma questão de luta por melhores condições de vida e realização pessoal do colono, para ser sobretudo uma contribuição do cidadão à nação (GUIMARÃES NETO, 2002, p.48).

A produção do mito encontra respaldo coletivo e, por isso, os grupos de migrantes deram resposta à “promessa”, deslocando-se, desterritorializando num momento para reterritorializar no outro. Holanda, que analisa as diferentes modalidades assumidas pelo tema paradisíaco, discorre sobre a influência que a lembrança do Paraíso perdido, do “céu na terra”, do Éden recobrado, exerceu sobre colonos ao longo da história das Américas, onde são fartas as “deslumbradoras paisagens”. No entanto, devemos ver os efeitos da publicidade dessa imagem manipuladora, ao mesmo tempo sinal da permanência vital desse imaginário:

não nos devem enganar, é certo, muitas dessas descrições inflamadas, que podem encobrir os apetites demasiado profanos de algum especulador de terras ou engajador de braços. Aos últimos pode aplicar-se, com muito mais propriedade, e em sentido literal, o que escreveu meio figuradamente Capristano de Abreu sobre o nosso Gandavo, a saber que seus livros são uma propaganda de imigração. Contudo o simples fato de servir para enleiar desprevenidos já não sugere uma persistente vitalidade dos motivos edênicos? (HOLANDA, 1996, p.XIV).

A visão paradisíaca foi eficaz na dinamização do imaginário das pessoas ou na recuperação de um imaginário ancestral que remete o homem histórico a reviver os tempos primitivos e a interpretar a história pelo mito edênico. Holanda retoma uma concepção do Éden como mito dinâmico, que não se detém nas “descrições mais ou menos devotas” e que é representativo na história:

nessa concepção, o tema do Paraíso Terreal representou em diferentes épocas, um modo de interpretar-se a história, um efeito da história e um fator da história. Se o descobrimento do Novo Mundo foi o sucesso que mais claramente serviu para despojá-lo do conteúdo puramente religioso, a verdade é que, secularizando-se, continuaria esse mito a marcar com força a vida americana (HOLANDA, 1996, p. XIV).

A busca pelo lugar que promete as circunstâncias paradisíacas de vida possibilita vislumbrar nas profundezas da imaginação a busca da felicidade primitiva. Essa busca é impulsionada pela força vital do mito e interfere no ritmo da história. Eliade (1992, p.40)

enfoca a revivificação ou a reatualização dos mitos primordiais, mostrando a transfiguração da história em mito pelos recursos da imaginação – é um processo em que se “faz a interpretação da história contemporânea por intermédio de um mito [...] Uma série de episódios contemporâneos recebe uma articulação e uma interpretação que se conforma com o modelo atemporal do mito heróico”, o que se comprova pela análise dos documentos históricos. Dessa forma, no imaginário dos migrantes que se mobilizaram para o Centro-Oeste, o território mato-grossense refletia um espaço visionário onde fica a ressoar o alcance da Terra Prometida. O cenário configurou-se, nos documentos – relatos e crônicas – sob o olhar “de fora”, em paisagens imaginárias, visionárias ou reais e ficou historicamente assim estabelecido.

O pensamento do homem vagueia pelo território do mítico sonho paradisíaco até deparar-se com a realidade, às vezes, brutal e insólita. A natureza causa um maravilhamento que fica retido na construção imaginária de um mundo fabuloso onde o homem deve se inserir – por isso, ele o busca incessantemente. E, assim justificado, o homem se mobiliza no espaço e faz a história de seu tempo. Este homem, que assim imagina o lugar, conserva muito do primitivo pensamento da humanidade e revela o desejo de reviver os tempos primordiais. Durand (1998, p.116), ao abordar a questão da duração de uma bacia semântica, afirma que a mudança profunda do imaginário de uma época não deve ser equiparada a uma simples mudança de geração, mas “numa continuidade [...] que permite ao imaginário familiar, sob a pressão de eventos extrínsecos (a usura da ‘bacia semântica’, as profundas mudanças políticas, as guerras, etc), se transformar num imaginário mais coletivo e invadir a sociedade ambiental global”, coexistindo como força predominante. Vimos assim, que ainda nas décadas de 1970-1980, Mato Grosso esteve mergulhado ativamente nessa bacia semântica em que o mito do Paraíso é o condutor das ações históricas.

Todo o imaginário brasileiro está prenhe das mesmas imagens primitivas renovadas no tempo e nos espaços novos do conteúdo histórico. O mapeamento da construção e das reconstruções desse imaginário leva o pesquisador a se mover no tempo da história, vendo que o passado não é infértil, e no espaço da história, vendo que as representações simbólicas dialogam com a realidade. Assim, mito e realidade se entrecruzam na constituição histórica das regiões e são sementes férteis na literatura ficcional. A travessia da investigação mitocrítica e mitanáltica, abre as fronteiras de todos estes campos esboçando a identidade regional neles cultivada.

2.2- O sertão mato-grossense: identidade e imaginário

A realidade histórico-cultural do estado é rica e complexa em sua diversidade. Como parte integrante da Amazônia Legal¹², Mato Grosso tem a sua história entrelaçada à da região, contudo apresenta particularidades que marcam o seu perfil geográfico, político e cultural. A história da ocupação da terra em Mato Grosso inclui como protagonistas os índios, os colonos, os seringueiros, os garimpeiros e todo tipo de forasteiro e aventureiro advindo das mais diversas regiões do país. O processo histórico é, assim, vivenciado por esses personagens que, justamente, são aqueles que lhe atribuem significação.

A visão da história mato-grossense é composta pelos eventos significativos ocorridos, principalmente, no século XX e relativos ao desbravamento da área do Estado, seja pela abertura de estradas e rodovias, pela implantação das linhas telegráficas, pela extração do látex e da madeira, pela colonização e plantio de culturas agrícolas nas terras florestais, seja pela exploração das atividades de garimpo, bem como pela conseqüente formação das cidades. Todos esses eventos fazem parte do grande processo de expansão das fronteiras de Mato Grosso e são parte das estratégias da política de Integração Nacional do Governo Vargas. O isolamento da região – Amazônia Legal – que se caracterizava pelo distanciamento geográfico e econômico em relação ao restante do país e acentuava-se pela localização física e pela carência dos meios de comunicação e de transportes, vai sendo vencido com a implantação dos programas de Integração Nacional a partir da década de trinta, visando à civilização do sertão.

A referência cultural, em suas diversas dimensões, marca as práticas sociais cotidianas dos indivíduos, seus costumes e hábitos, suas crenças e seus mitos, suas perspectivas para o futuro mediante suas visão prospectiva do passado. Contudo, há aspectos de sua vivência que escapam da delimitação dos espaços instituídos e só podem ser captados em imagens, devaneios, que emergem em fragmentos nos relatos factuais colocados nas produções

¹² A Amazônia Legal compreende os Estados do Acre, Rondônia, Amazonas, Pará, Roraima, Amapá, Mato Grosso, Tocantins e o oeste do Maranhão. Definida pelo Governo Vargas em 1953, essa delimitação teve como objetivo circunscrever as áreas de execução de projetos econômicos no Norte do País, implantando o Capital numa região onde a economia se achava restrita às necessidades familiares.

literárias e nos discursos da história, gerando novas configurações simbólicas do lugar e do comportamento social.

A produção literária local – da região de Mato Grosso – se estabelece, assim, impregnada com os elementos culturais da vida da região, reelaborados, porém, no sentido mais profundo dessa vivência, pois, no labor ficcional do autor, a retomada dos fatos, dos elementos, das posturas reflete uma nitidez de visão daquele que se distancia temporalmente dos eventos históricos e se aproxima fisicamente da região, revelando-a na descrição detalhada, na visão de dentro do espaço geográfico. O espaço mato-grossense, pelo próprio topônimo do Estado – Mato Grosso – agrega, em torno de si, imagens de mistérios, de desafios diante do desconhecido, do longínquo e isolado, por isso, preservado e inexplorado. O sertão contém a imagem da pureza, que delinea a imagem da região não-corrompida pela civilidade e produz no imaginário do homem, a esperança de fartura e abundância, de riqueza certa, e faz confluír, às terras de Mato Grosso, elementos humanos de todas as regiões brasileiras – os forasteiros – que, no processo de aculturação desencadeado, dão um perfil singular ao homem mato-grossense: matuto, destemido, valente, lutador, pioneiro.

Assim, a literatura mato-grossense elabora a existência de personagens ficcionalmente moldados na representação do homem regional, por um lado, e universal, por outro – ambas as dimensões podem ser verificadas nos enredos dickeanos que narram, diluídas no espaço do texto, a ocupação da terra e a fixação da morada no espaço do Estado de Mato Grosso.

O conjunto de imagens formadas acerca do lugar no Estado de Mato Grosso permite perceber a associação feita com a imagem da liberdade possível devido a grande extensão geográfica, na configuração do sertão. Assim, o local é também estratégico para o foragido, o perseguido que precisa de proteção e pode embrenhar-se nas matas cerradas, nas florestas e viver da oferta generosa e da proteção da própria natureza. A imensa extensão arredada dos grandes centros populosos, extensa e quase deserta, tem povoado o imaginário do homem ao longo dos séculos. As diferentes representações culturais do espaço enraizadas nas imagens criadas individualmente são, na verdade, expressões culturais que emergem nas práticas da vida social, adquirindo, portanto, aspecto coletivo e revelam a constituição da identidade coletiva. O ficcionista Dicke, ao (re)criar essa realidade, valendo-se da ressonância misteriosa do topônimo que remete à imagem de lugar longínquo e inacessível, difícil e, por isso mesmo, desejado por muitos, instala a aura de mito em torno desse lugar. Os universos simbólicos são percebidos como produtos de uma reordenação de imagens, símbolos e conceitos presentes na cultura popular ou erudita que, nesse contexto original, ganham muito de seu significado particularizado.

O universo simbólico representativo do imaginário ficcional que expressa as concepções do espaço regional mato-grossense reconstitui a representação simbólica construída ao longo do processo histórico-cultural. No entanto, esse processo cultural revela que as fronteiras que o individualizam, enquanto lugar mítico, se desvanecem à medida que o progresso vai abrindo e rompendo as divisas, promovendo a universalização do espaço. A região recebeu, no século XX, um intenso fluxo migratório e o sertão, que era visto de fora até a década de 40, como um enorme vazio cultural e demográfico, teve o seu cenário modificado pela ação do homem. O espaço imaginário paradisíaco, no entanto, se identifica com a imagem do sertão virgem, do Pantanal intacto e selvagem, das águas quentes naturais, da vida indígena primitiva, do homem destemido e aventureiro e, também, com as formas de nomear pessoas, lugares, animais e fenômenos. As duas representações simbólicas – do Paraíso e do Sertão bravo – sobrevivem no imaginário local.

A literatura, no entanto, procura dar conta de que nesse mundo do sertão imaginado como desumanizado e frio sempre existiu um mundo pleno de vida e, portanto, impregnado com a produção de uma cultura específica. Nas narrativas dos discursos histórico e literário pode-se encontrar um inventário e um mapeamento das biodiversidades e dos processos que levaram a perda de autonomia das populações ribeirinhas, rurais e indígenas – identidades locais – decorrentes da presença imponente dos grandes latifúndios produtores de gado, que se fizeram acompanhar da especulação imobiliária, da migração, do surgimento de vilarejos e de novas cidades. Isso gerou uma redefinição de novas geografias culturais, num processo dialético e complexo desencadeado pelo aparecimento de novas culturas, vindas com os migrantes, que, primeiramente, se debateram e, posteriormente, se mesclaram às antigas culturas. As idéias dicotômicas de atraso/desenvolvimento ou de sertão/progresso passaram a interferir no imaginário cultural da região, a partir do momento que as expedições de interiorização chegaram ao Estado, enviadas pelo governo de Getúlio Vargas – Operação Roncador/Xingu, Fundação Brasil Central, SUDECO – que atuaram como parte do processo que visava a garantir a unidade e a integridade nacional pela ocupação dos espaços vazios no país, como informa o discurso da história do Estado.

As concepções de sertão surgem nos relatos e crônicas dos viajantes, no discurso político, na voz do sertanejo e na voz dos narradores que ganham vida na construção literária das narrativas. Linda Hutcheon (1991, p.142) afirma que “historiadores utilizaram as técnicas de representação ficcional para criar versões imaginárias de seus mundos históricos e reais”. Não obstante, também os ficcionistas lançam mão dos fatos históricos do passado ou do presente para estabelecer uma dupla conscientização da natureza fictícia com uma base no

real. A ficção historiográfica mostra a visão dos anônimos, das pessoas simples, do povo, que ao amansarem a natureza, travaram com ela uma relação de reciprocidade, de sofrimento, de respeito e impotência diante de sua força e de sua imensidão, movidos, muitas vezes, pela crença na força mítica do imaginário local. O que é verídico é factual. É, pois nos fatos reais retomados que os paradoxos da representação fictícia/histórica, do particular/geral, presente/passado, na forma das dicotomias, permitem ao autor explorar os dois lados, ou seja, o da ficção e o da história. A linguagem literária permite à memória falar: “O passado realmente existiu, mas hoje só podemos *conhecer* esse passado por meio de seus textos, e aí se situa seu vínculo com o literário” (HUTCHEON, 1991, p.168).

A literatura regional transpira cultura e história. Os sujeitos da narrativa expõem sua memória cultural. E a tarefa do crítico, segundo Homi K. Bhabha (2001, p.34), é “mostrar como a intervenção histórica se transforma através do processo significante, como o evento histórico é representado em um discurso”, é revelar como a imagem – ou a atividade metafórica, ficcional do discurso – torna visível o passado histórico numa narrativa presente. Ao estudo crítico, voltado para a cultura na literatura, cabe buscar vestígios históricos, definir o local da cultura, nos meandros da ficção – que promove a retomada e a revisão da história, ao mesmo tempo em que a impinge na memória do leitor.

Ampliando a abordagem da construção do imaginário do espaço nos textos mato-grossenses, vemos que o sertão, denominação de um espaço privilegiado, é mais do que um cenário ficcional, é valorizado tanto nas interpretações histórico-descritivas quanto nas arquiteturas ficcionais, nas quais desempenha funções ativas.

2.2.1- O mito do isolamento no discurso regional

O sertão mato-grossense é foco central nos romances de Dicke. Na cartografia do real e do imaginário nos romances dickeanos, vemos ganhar existência a realidade sertaneja que os textos da história do Estado descreveu. Dicke efetiva o desafio de permeabilizar fronteiras reais e metafóricas, enfocando singularidades geopolíticas e culturais do sertão regional. Este artifício literário, no entanto, não restringe esta literatura sobre o sertão¹³ aos limites do

¹³ A literatura regionalista, embora ligada aos fundamentos da formação da literatura autenticamente brasileira, esteve, por muito tempo, no posto de subliteratura, acusada pela crítica, de se restringir à descrição do exótico, do pitoresco e do insólito das paisagens, dos tipos humanos e dos sistemas de vida estritamente locais. Uma

sertanismo do século XIX, antes, possibilita a inserção do local numa territorialidade bem mais ampla e complexa do que as descritivas do social e do histórico, exercitadas por outros autores que se circunscrevem num universo meramente regional.

Nos romances de Dicke, o sertão é palco para a visualização das potencialidades imaginárias latentes, em tramas cujas novas redes de sentido são construídas em torno de deslocamentos, de travessias, de novas estruturações de existências num território que se apresenta duplamente simbólico: no exterior e no interior dos seres. O universo fabular dickeano está calcado na dimensão espacial histórica vista sob a perspectiva mítica, donde se encena o entre-lugar das situações fronteiriças – de passagem ou de permanência – num processo de criação ficcional que dinamiza o espaço local. A dinâmica das imagens revela o processo em que o enredo oscila entre a realidade do cotidiano histórico e o imaginário mítico influente na interpretação dessa mesma realidade.

Se, por um lado, como vimos, o espaço mato-grossense recebeu denominações valorativas sob a alcunha de Paraíso, por outro, a sua identidade de sertão se impõe nas imagens das cruéis agruras de uma região distante, desconhecida, fechada e inóspita ao aventureiro.

Os discursos da história e da literatura configuram este espaço em visualizações que se cruzam geográfica e imaginariamente, expondo um modo cultural de interpretar simbolicamente o espaço. O caráter geográfico pode explicar a história e a cultura local, nas formas que ativaram a conquista e a ocupação territorial de Mato Grosso. Neste contexto, a distância, aspecto físico-geográfico imponente, adquire novos sentidos acentuando a atmosfera mítica que passou a envolver o curso da história regional. A geografia miticamente interpretada agrega, no seu campo simbólico, a idéia de que a riqueza não é produzida, mas inesperadamente encontrada, pois, resguardada nos recônditos do sertão, há de ser descoberta por aqueles que a buscam, enfrentando todas as provações, como nos grandes épicos da humanidade. A realidade é ficcionalizada sob a aura do mito, e ao componente espacial é atribuído papel tão notável quanto ao temporal.

Assim, a especificidade do espaço mato-grossense – longe dos centros e nas proximidades das fronteiras – é completada com a carga semântica do cronotopo designativo do Estado: Mato Grosso. Dos traços identificadores do sertão extraímos as marcas da identidade regional. São marcas já existentes no processo de formação da identidade nacional, onde o espaço civilizado é assinalado distintamente do espaço selvagem ou atrasado, onde a

dificuldade topográfica torna-se a barreira para a civilização e o progresso. Assim, a fronteira extravasa do geo-topográfico para o cultural; o cronotopo e o espaço se entrelaçam nas interpretações culturais, além e aquém das fronteiras geográficas. É neste espaço cultural que uma retórica das dualidades ganha figuratividade identificadora da nação bem como da região: “a heterogeneidade constitutiva do Brasil encontra expressão na oposição litoral/sertão, categorias que descrevem tanto uma bipartição geográfica quanto uma diferenciação cultural entre as distintas áreas do espaço nacional” (SENA, 2003, p.113).

A presença e a função do sertão na formação da identidade do Estado expande o campo semântico nos discursos, tanto no da história quanto no literário, tornando a concepção de sertão associada à interpretação do que é arcaico, rústico e atrasado. A idéia do atraso foi definida frente ao principal símbolo da modernização: as cidades, a urbanidade segundo o modelo europeu. Assim, as grandes extensões desabitadas e inexploradas foram denominadas sertão, sendo localizadas no interior do país. Os estigmas de atrasado e periférico foram aderidos historicamente à imagem do sertão e do interior em oposição ao litoral, cujo desenvolvimento e progresso tornaram-se visíveis e mensuráveis na imagem das cidades. Dessa forma, a intelectualidade brasileira, nos discursos da história, da literatura e dos ensaístas, deixou marcada a oposição entre a cidade e o sertão e, por extensão, entre a modernidade e o atraso, na formação do caráter nacional. Assinala Vicentini que autores como Euclides da Cunha e Monteiro Lobato, no início do século XX, consideravam o sertão como a imagem do atraso do Brasil:

do ponto de vista do *atraso* em que mergulhava a imagem do país, que se fazia anacrônica a partir dele e nas cidades grandes [...] Donde uma preocupação salvacionista da intelectualidade brasileira em relação ao *sertão* para instalar nele a modernidade capaz de remover essa imagem que obliterava a das cidades que se queriam modernas (1997, p.37; grifos da autora).

A designação de sertão é historicamente ligada ao sentido de interior, distante do litoral, no meio das terras, lugar das matas e florestas¹⁴, donde se assenta o valor original da dualidade litoral/sertão. A região mato-grossense teve a sua identidade forjada nos parâmetros estabelecidos na tensão distintiva destas dualidades nacionais. Em decorrência da localização geográfica do Estado – no interior mais recôndito do país – definiu-se a imagem sócio-cultural do isolamento, da inospitalidade, do distante e inacessível, enfim, apêndice do atraso brasileiro perceptível no cronotopo *Mato Grosso* – sendo mato: selvageria e barbárie e grosso:

¹⁴ Walnice Galvão (2001) resgata o sentido etimológico da palavra sertão, buscando o seu uso na África e em Portugal antes de considerar o seu emprego no Brasil.

impenetrável e desconhecido. No conjunto, moldou-se a imagem do longínquo e isolado. Esta imagem foi utilizada e repetida nos discursos locais, do que veio a se configurar o mito do isolamento mato-grossense, o qual incorpora a natureza e a rusticidade da vida local em contraponto às novas ordens da urbanidade, da política territorial e da lei na modernização do interior do país. Este foi o contexto em que os valores de pós-colonizados expressaram a ansiedade na busca pela identidade regional:

A partir da segunda metade do século XIX, à medida que as desigualdades regionais iam se aprofundando no Brasil, a classe dominante cuiabana passou a justificar todas as dificuldades vividas pela população como decorrentes das imensas distâncias que separavam a cidade dos principais centros do país. Após a Guerra do Paraguai, essa idéia foi se consolidando de tal forma que, na década de 20, os membros do recém-criado Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso elaboraram a tese de que Cuiabá viveu 200 anos isolada do resto do país, sendo responsável por si mesma e pelo seu estilo de vida, considerado por esta produção profundamente peculiar. Insistentemente repetida, essa versão assumiu *status* de verdade e até hoje é aceita e difundida tanto por discursos oficiais e trabalhos intelectuais como pelo senso comum (VOLPATO, 1993, p.18).

A distância torna-se a noção básica que distingue o centro e as regiões periféricas do país. O papel simbólico das lonjuras e da inacessibilidade entrou na configuração do isolamento e, mitificado na visão interna, passa a comparecer nos discursos de identificação da região mato-grossense:

Sem ao menos sustentar-se empiricamente, o “mito do isolamento” deve ser questionando a partir da dimensão ideológica em que foi gerado. O mito não foi elaborado nem tem sido reelaborado por casualidade; tem servido, na verdade, à constituição de um ideal aristocrático localista, alimentado por uma historiografia de teor semelhante, seduzida pela prática laudatória das camadas dominantes (LENHARO, 1982, p.11).

O espaço local, da perspectiva paisagística, com a força interna de sua natureza, recebe a denominação de sertão. Os discursos da história regional firmam este perfil do isolamento expressando a concepção binária posta nos pares opostos em que os pólos das dualidades são excludentes entre si. Dessa forma, no campo semântico-simbólico de sertão foram integrados os sentidos do atrasado, da barbárie, do rude, do desconhecido em oposição ao moderno, civilizado, acessível e habitado. O cenário urbano do litoral brasileiro, acentuado pela observação dos cenários urbanos europeus, tornou-se a matriz/modelo frente a qual foram identificados os espaços ainda não urbanizados numa concepção que prevaleceu desde o Período Colonial até meados do século XX, deixando resquícios até a atualidade:

O estudo de Cuiabá, no período em questão, evidencia como sua classe dominante se via envolvida pelo processo de difusão de idéias, tão próprio da economia de mercado e tão necessário à expansão capitalista, refutando-se assim, mais uma vez, a idéia de que a cidade vivia isolada do restante do Brasil, cercada por imensos desertos, por intransponíveis distâncias. É possível perceber como, no processo de aprofundamento das desigualdades regionais que fez parte da agudização das relações capitalistas no Brasil, a classe dominante mato-grossense, em sua autodefesa e como elemento de sua dominação regional, criou e consolidou o ‘mito’ do isolamento (VOLPATO, 1993, p.18; grifos da autora).

O teor das narrativas dos cronistas, dos relatos dos viajantes e exploradores, dos discursos políticos, do período compreendido entre os séculos XVIII e XX, revela os conteúdos ideologicamente estigmatizantes em relação ao sertão do Centro-Oeste. Estes textos da cultura mato-grossense construíram, em sua linguagem, as interpretações mítico-simbólicas do lugar que perduraram ao longo do tempo. Os textos consolidam uma imagem do lugar regional. A linguagem que dá expressão a esta imagem revela uma interpretação da realidade circundante. Esta interpretação está, axialmente, ligada aos valores histórico-sociais arraigados na formação da mentalidade cultural do povo mato-grossense. O espaço mato-grossense é identificado, primordialmente, na descrição da paisagem como elemento integrante do retrato local, cujos aspectos justificam, também, o mito do isolamento que fora elaborado.

A paisagem localizada na distante região acentuou a visão do isolamento destas terras que, desde o Período Colonial, constitui explicação mítica da evolução histórica da Capitania, estruturando o “mito do isolamento” que se “pronuncia como o mais persistente” (LENHARO, 1982, p.11). Ideologicamente gerado, o mito do isolamento ganhou repercussão nos discursos regionalistas mato-grossenses que propagaram e consolidaram a imagem do local: paragens remotas ainda hostis ao contato com a civilização, terreno desconhecido, sertões intratáveis, chapadão sem fim, vales imensos, como atesta uma das vozes mais contundentes na representação do estado:

o da bravura e melancolia, decorrentes ambos de circunstâncias históricas e mesológicas, que criaram para Mato Grosso uma feição toda peculiar, dado o seu isolamento geográfico e a sua imensidão territorial. [...] Esquecido do centro, abandonado, no mais das vezes, à sua sorte, lutando, à mingua de recursos, contra elementos adversos de toda espécie. (MESQUITA, 1937, p.57).

As descrições paisagísticas foram feitas de maneira a associar o retrato do lugar aos aspectos da imensidão territorial e do isolamento geográfico em relação ao centro-sul do país. As referências às distâncias estão presentes nos relatos dos viajantes em termos de percurso “em proporções desanimadoras, engravecidas pelo perfil do terreno desconhecido” (CORRÊA FILHO, 1938, p.47). A noção do isolamento de Mato Grosso constitui, assim, tema da produção literária regional. José de Mesquita, em 1937, reforça a repercussão dessa temática na imagem de Mato Grosso:

A própria inspiração dos nossos prosadores, jornalistas e até dos tribunos, está toda tocada dessa nota característica. Sentimos ao vivo a mágoa secular do nosso isolamento e do abandono a que temos sido votados. Disse eu, certa feita, pelas colunas do jornal que dirijo, que Mato Grosso tem sido, não um filho, mas um enteado da União (MESQUITA, 1937, p.62).

O sentido do isolamento de Mato Grosso constela no campo semântico da compreensão do sertão como elemento da identificação nacional, partindo da oposição posta na dualidade litoral/sertão. Willi Bolle (2004) explora a paisagem como elemento que retrata o Brasil. Bolle define a “paisagem nacional” a partir do sertão traçado por Euclides da Cunha (*Os sertões*) e por Guimarães Rosa (*Grande sertão: veredas*), tendo estudado os pressupostos e procedimentos que transformaram o sertão em representação do Brasil:

Sinônimo de ‘mato longe da costa’, lugar ermo e escassamente povoado, o sertão é, até as primeiras décadas do século XX, o oposto do litoral urbanizado e ‘civilizado’. O sertão se estende sobre uma superfície de aproximadamente 2,5 milhões de quilômetros quadrados, do Trópico de Capricórnio até perto do Equador, ou seja, desde o interior do estado de São Paulo, passando por Minas Gerais, Goiás, Bahia até Pernambuco, Piauí e Ceará, e, no sentido leste-oeste, desde a faixa agreste atrás da Mata Atlântica até Mato Grosso adentro. Constituindo assim o ‘interior’, a hinterlândia ou o miolo do território brasileiro, entre a velha zona canavieira do Nordeste, as metrópoles do Sudeste e a Floresta Amazônica, o sertão inspirou escritores como Euclides da Cunha e Guimarães Rosa a construir um retrato alegórico do país (BOLLE, 2004, p.50).

Notamos, nos discursos regionais mato-grossenses, a presença do sertão como elemento privilegiado na construção da paisagem regional. As marcas impostas aos viajantes pelas características específicas do sertão mato-grossense se constituíram paradigmas históricos de construção da paisagem, em termos que o colocam além dos limites dos mapas e estabelecem dimensões além da cartografia. Podemos observar nos discursos sobre Mato Grosso os mesmos reflexos que Bolle (2004, p.53) analisa nos dois autores-referência na literatura brasileira sobre a temática do sertão configurado com o “duplo perfil da região

atrasada e do espaço portador de uma brasilidade específica”. Também Virgílio Corrêa Filho¹⁵ (1959, p.69), ao tecer considerações sobre os fundadores de Cuiabá no sertão mato-grossense, no contexto do século XVIII, afirma: “Esforçavam-se primeiramente pela sobrevivência, em luta contra os perigos e hostilidades dos sertões bravios, em cujo seio brotara a vila bandeirante, como flor agreste da civilização, a mais de quinhentas léguas do litoral atlântico”.

O sertão assume, no retrato da região, o outro pólo constituinte das terras regionais configuradas em duas extremidades: de um lado, a visão utópica do Paraíso, e de outro, a visão da matéria geo-topográfica que encerra as agruras e as rusticidades do sertão agravadas pela distância do litoral. Os textos que narram os fatos históricos de Mato Grosso assinalam que a partir do século XVIII:

repetiam, nos recôncavos profundos das nossas florestas desconhecidas, a epopéia escrita pelos portugueses na vastidão dos ‘mares nunca dantes navegados’. E desta luta hercúlea os bandeirantes fazendo as suas entradas pelos sertões, em procura de pepitas de ouro, e consciente do homem contra a natureza, resultou a expansão do território brasileiro até então adstrito ao litoral (SILVA, 1930, p.105).

A chegada da civilização inicial às terras de Mato Grosso é relatada como processo de mágica diante do isolamento e dos entraves naturais da região, ao sabor do gênero épico que destaca o comportamento mítico-heróico dos homens na região:

Da floresta gigantesca, aqueles super homens, numa luta variada, ora com a própria natureza revoltada, ora com o homem selvagem, faziam surgir, como tocados por varinhas mágicas, florescentes povoados que eram logo depois cidades. O conhecido combate do rio das Mortes, entre portugueses e paulistas, fez com que estes voltassem suas vistas para oeste e viessem desvendar aos olhos do mundo civilizado o território mato-grossense (SILVA, 1930, p. 105-6).

A região esteve insulada no sertão do oeste brasileiro; por décadas, a comunicação de Mato Grosso com o centro político-econômico era demorada e, muitas vezes, infrutífera, acentuando o caráter do isolamento. Rondon, por ocasião do bicentenário de Cuiabá, em 1919, reflete sobre esta condição que fora agravada com a Guerra do Paraguai:

E a nossa Capital viu voltarem as circunstâncias dos seus dias primitivos. Isolada das suas irmãs, sem comunicações úteis com o governo do país;

¹⁵ O texto de referência foi conferência proferida na Federação das Academias de Letras do Brasil, no Rio de Janeiro, em 30 de agosto de 1958 e publicado na Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, vol. 242, jan-mar de 1959.

impossibilitada de se abastecer de material bélico, ela teve de prover a todas as suas necessidades desses momentos terríveis, em que os adversários dominavam o nosso rio e só não podiam transpor a barreira que lhes levantaram os cuiabanos em Melgaço (RONDON, 1919, apud MENDONÇA, 2005, p.59).

Em todo o processo histórico de ocupação das terras do Oeste para integralização nacional há referências, nos discursos, às dificuldades de acesso e comunicação com a região. Desde o Período Colonial, nos primórdios da organização político-social de Mato Grosso, as precárias condições eram lamentadas:

O povoamento da região se deu de forma lenta com a chegada dos exploradores e aventureiros em busca das riquezas do ouro. Após as primeiras explorações, no século XVII, feitas por bandeiras paulistas, vieram outros exploradores que fixaram residência no sertão para explorar as regiões, então desertas, porém promissoras. Uma vez instalados, os novos habitantes iniciaram a abertura de estradas necessárias à comunicação com outras regiões abastecedoras. Os primeiros sinais da civilização surgiram para vencer o isolamento e o desconhecimento local: “em virtude dessas sucessivas viagens nas quais faziam propaganda da região em que habitavam, a fim de angariar novos moradores que lhes minorassem as agruras do isolamento, resultou rápido aumento da população rural” (GOMES, 1954, apud MENDONÇA, 2005, p.103)¹⁶.

Outros valores passaram a integrar a noção do isolamento e interferiram na identidade regional. Mediante os conceitos de progresso e civilização baseados nos parâmetros europeus e já incorporados no perfil do litoral brasileiro, as idéias do atraso e da barbárie tornaram-se aspectos inerentes ao retrato da região. Nos discursos dos ensaístas sobre a formação do Brasil, o Oeste surgia para a história, descoberto no mapa nacional, no século XVIII, como limite do território nacional para, não muito tempo depois, no século seguinte, ser referida como área periférica, isolada e atrasada, constituindo uma representação até hoje presente no contexto da Nação civilizada.

Neste perfil regional, a imagem do atraso congrega, além da imagem do baixo grau de civilização, a da inferioridade racial da população na projeção de uma região bárbara, primitiva e remota¹⁷. Por outro lado, divulgou-se a imagem do espaço mato-grossense disponível para a conquista e ocupação – idéia que gerou os Programas de Integração

¹⁶ O trecho citado é de autoria de Vlasdislau Garcia Gomes, publicado originalmente na Revista do Instituto Histórico de Mato Grosso, tomos LIX-LXII, de 1953-1954.

¹⁷ Galleti (2000) discute a interpretação dessas regiões como o “outro geográfico interno” disponibilizado para a conquista, como argumento subsidiário da retórica civilizada européia que forneceu, também, os elementos simbólicos decisivos na construção da identidade nacional.

Nacional implementados nas décadas de 1970-80 – cuja ocupação seria perfeita para romper os limites entre a barbárie do sertão e a civilização da urbe litorânea:

Penso que é este também o caso do Brasil onde uma parcela significativa de intelectuais e dirigentes políticos, sobretudo a partir da segunda metade do século XIX, passaria a perceber os sertões da pátria como uma fronteira entre a civilização e barbárie dentro do próprio território nacional, queurgia fosse superada a fim de acelerar o progresso do país e, ao mesmo tempo, como um terreno extremamente fértil para as representações em torno da idéia de nacionalidade (GALETTI, 2000, p.12-3).

Mato Grosso teve, assim, seu retrato forjado nos discursos dos viajantes enviados ao local, portanto, sob a ótica do elemento externo. Dadas as suas peculiaridades geográficas e paisagísticas configurou-se, em seu entorno, a imagem de uma região ainda próxima da barbárie:

Os brasileiros elaboraram imagens ambíguas acerca de Mato Grosso: valorizado negativamente em razão das distâncias geográficas, histórica e culturais que o separavam do mundo e do Brasil civilizado, também o era positivamente como *sertão* e *fronteira* da pátria, noções fundamentais para a própria idéia de nacionalidade brasileira no período em foco. A fronteira porque delimita o espaço do Outro, o estrangeiro, e o sertão porque, embora identificado como lugar do atraso e da barbárie no território da Nação era percebido, simultaneamente, como *locus* de sua verdadeira identidade cultural (GALETTI, 2000, p.13-4; grifos da autora).

Enfatizando a noção de sertão também, na imagem do deserto, o mito do isolamento de Mato Grosso foi propagado além de suas fronteiras, conquanto objeto de manipulação ideológica de uma elite dominadora, com o objetivo de vir a incorporá-lo ao processo civilizatório da nação, pela conquista e ocupação dos espaços vazios. Galetti (2000, p.239) reconheceu, no discurso histórico, as noções de atraso e isolamento na identidade de Mato Grosso: “era o atraso de Mato Grosso em relação aos avanços econômicos, políticos e sociais experimentados em outros pontos do país. Um atraso que se traduzia de forma cristalina no isolamento da região, na lentidão de sua história”.

A imagem do isolamento da região, no entanto, lhe impugnavam o alheamento aos avanços do progresso e da civilização reforçando a situação de remota fronteira da nação. Porém, reconhecido como instrumento de manipulação ideológica da elite capitalista, o mito do isolamento tem sido combatido nos discursos de alguns historiadores regionais. Alcir Lenharo (1982) faz contribuições significativas para a historiografia das relações coloniais de comércio; desvendando os mecanismos da exploração do comércio no período colonial,

destaca as ligações internas entre a Capitania e o conjunto da Colônia. Neste contexto, aborda Lenharo a insustentabilidade das explicações míticas para o processo de evolução da Capitania de Mato Grosso, afirmando ser esta uma imagem criada para justificar outros motivos políticos do atraso.

O historiador segue com sua reflexão analisando a instalação das marcas do progresso na região – abertura e uso de estradas, vias de navegação fluvial, meios e formas do comércio que foi mantido – que afastam a idéia de isolamento causador do atraso e da permanência da barbárie na região, no decorrer do século XIX. Lenharo não desconhece as dificuldades impostas pela própria natureza e geografia local, como também pela situação político-econômica de Mato Grosso, porém levanta todos os caminhos e canais que venciam o isolamento propalado.

O estudo da escravidão em Cuiabá possibilitou a Luiza R. R. Volpato (1993) elencar as transações comerciais realizadas na região e demonstrar, com isso, que o isolamento, enquanto atravancador do progresso e da civilização, era mito sustentado por interesses dominantes nos discursos elaborados no centro-sul do país e que tiveram ressonâncias em áreas mais distantes. Também Jesus da Silva Brandão (1986)¹⁸ refuta a tese do isolamento, enumerando diversas formas de acesso e comunicação, estabelecidas e descritas nos documentos históricos, que combatem a idéia do insulamento da região, seja no comércio, na política ou na cultura:

Mal grado o decantado isolamento a que Cuiabá se submeteu no passado, como faz crer a maioria das obras que constituem a historiografia mato-grossense, este jamais se revelou de todo conforme numerosas indicações que apontam em contrário. O problema da distância não foi sumamente relevante numa época em que a dificuldade dos meios de transporte tornava da mesma forma distante entre si o resumido quadro urbano brasileiro, esparsa na vastidão do seu território. O desassombro dos primeiros exploradores em percorrer longos trechos, fartamente documentado na saga das entradas e bandeiras, minimizam a idéia de insulamento pelas distâncias, sobretudo em áreas bem servida de rios navegáveis como em nosso caso (BRANDÃO, 1986, p.7).

Assinala o historiador que a população da Capital teve acesso e condições de aquisição de bens representativos da civilização na forma de objetos, móveis e artigos pessoais importados, ainda no século XVIII. Analisando os interesses da aristocracia local, Brandão concorda com Lenharo, destacando que o mito do isolamento foi “alimentado por uma historiografia de teor semelhante” ao discurso da elite.

¹⁸ Historiador do Núcleo de Documentação e Informação Histórica Regional da UFMT.

Os textos regionalistas de Mato Grosso constroem, nos e com os seus discursos, uma imagem da região. Sena (2003) e Vicentini (1997) discutem a função do intelectual e do escritor regionalistas na constituição das identidades locais, assegurando que ambos contribuem com a “ruptura do isolamento – e do desconhecimento – que encapsula esses espaços periféricos” (SENA, 2003, p.117). Na construção da identidade mato-grossense, a idéia de sertão recebe duas dimensões simbólicas: uma, negativa, expandida na noção de atraso, e outra, positiva, postulada na noção de vazio a ser conquistado e ocupado, dimensão esta que incorpora a fronteira para além da dimensão geográfica. Percebemos nos discursos sobre a região as duas dimensões:

a região Centro-Oeste é parte integrante da construção ideológica do sertão, definido, desde o período colônia, como o desconhecido, o longínquo e o selvagem. A esses atributos soma-se ainda, a partir de 1780, com o esgotamento do ciclo aurífero, o estigma da decadência e do atraso fixado pelos relatos dos viajantes, pelos relatórios dos administradores e pela ficção regionalista (SENA, 2003, p. 138-9).

A concepção negativa do atraso, do arcaico, do rústico é combatida na desconstrução do mito do isolamento e na “neutralização das características estigmatizantes da identidade regional” (SENA, 2003, p.140). Com o objetivo de mudar o perfil identitário do Estado de Mato Grosso, nas primeiras décadas do século XX, iniciativas de cunho econômico foram tomadas na interpretação de que o progresso econômico traria ganhos culturais: “Mato Grosso deveria adotar as mesmas soluções que em estados do sul e sudeste tinham dado tão bons resultados, como as ferrovias e a entrada de imigrantes europeus”¹⁹ (GALLETI, 2000, p.255).

Estas iniciativas, associadas à criação do Instituto Histórico de Mato Grosso (1919) e do Centro Mato-grossense de Letras (1921), configuraram ruptura de fronteiras econômicas e culturais que visavam colocar a região mato-grossense na trilha do progresso. Incentivados pelas instituições recém-criadas no Governo Dom Aquino (1918-1922) os intelectuais cunharam, em suas produções literárias, e os políticos em seus discursos, a imagem ufanista que valorizava as riquezas e as belezas naturais da região, tentando com isso enfraquecer a questão da distância e do isolamento, com o objetivo de atrair investidores e imigrantes às suas terras²⁰. Mais especificamente, a expansão das fronteiras culturais é constante dos textos

¹⁹ A Ferrovia Noroeste do Brasil trouxe transformações econômicas e demográficas ao sul do Estado, pois não atingiu Cuiabá, ao norte, como fora previsto no traçado original. A partir dessas diferenças, começa a ganhar corpo o ideal da divisão do estado.

²⁰ Galleti (2000) discorre sobre o assunto analisando várias dessas iniciativas político-sócio-culturais e seus efeitos na consolidação da imagem do estado no cenário nacional, em que Mato Grosso pretendia mostrar progresso e civilização.

da história literária de Mato Grosso. A produção intelectual dos membros do IHMT, a partir de 1919, construiu a base para os novos critérios identitários que venceriam a identidade estigmatizada pelas idéias do atraso e da barbárie local que figuravam Mato Grosso como sertão, na dimensão negativa do conceito:

Neste período, ocorrem inúmeras manifestações culturais que se distinguem pela exaltação à terra e ao homem mato-grossenses, nas quais, de forma mais ou menos explícita, estava presente o desejo de ‘livrá-los’ do estigma de barbárie, um dos elementos que caracterizavam a região como um remoto *sertão* do Brasil, longínqua fronteira do mundo *civilizado* (GALETTI, 2000, p.273; grifos da autora).

Rubens de Mendonça (2005) destaca vários poetas e intelectuais que produziram, nas primeiras décadas do século XX em Mato Grosso, compondo um panorama da cultura local e valorizando o homem mato-grossense, conforme os objetivos do IHMT e do CLM e aponta, como produtores, também os menos lembrados ou reconhecidos no cenário cultural:

E quando os nomes entram na penumbra do abandono, voltam à superfície as suas obras, que os tornam vivos, redivivos como outrora. Tornam-se contemporâneos, porque as suas páginas possuem vivacidade e brilho, e esses elementos que entram nessa composição são como que essências finas que não perdem o aroma, ficando mais fortes e mais apreciadas cada vez que se abre o vidro. [...] Vencem as lendas do esquecimento. São registradas palavras de veneração, estima e admiração aos seus autores (2005, p.110).

Nesse cenário de ruptura de fronteiras culturais, coube a Virgílio Corrêa Filho e José de Mesquita dar consistência aos novos critérios de identidade – seus textos ocuparam grandes espaços nas Revistas do IHMT e do CLM. Virgílio Corrêa, no texto “Influência de Mato Grosso na literatura brasileira” (1937), volta-se para os aspectos ligados ao espaço mato-grossense, buscando “o reflexo literário dos céus e cenários de Mato Grosso” no influxo das letras regionais. Na abordagem, Corrêa Filho revisita as primeiras produções, donde se pode perceber o imaginário configurado historicamente e confirmado nos textos. Mato Grosso é descrito pela percepção das duas dimensões: uma, positiva, firmada na imagem do Paraíso e do Eldorado e, outra, negativa, firmada na visão de um sertão distante, inóspito e perigoso. A exaltação dos valores da terra é destacada por Corrêa Filho nos textos dos cronistas e escritores. Os critérios da identidade mato-grossense são privilegiados também nas referências ao homem, pois para conviver com a natureza indolente era preciso ser destemido. Alimentou-se, assim, um conjunto de imagens sobre o território de Mato Grosso:

A terra matogrossense(sic), que tão fortemente se impregnou na retentiva de forasteiros emotivos, não deixaria de inspirar aos seus próprios filhos o amor à letras, por meio dos quais a glorificassem, evidenciando logo progressivamente, à medida que a instrução lhes proporcionasse os meios adequados à expressão (CORRÊA FILHO, 1937, p.49).

Sobre Mato Grosso destaca-se o texto “O sentido da literatura mato-grossense” (MESQUITA, 1937, p.57)) pelas referências claras aos objetivos dos intelectuais de levar as terras de Mato Grosso ao conhecimento além fronteiras, afirmando: “empenhados na continuidade fecunda das obras que deram início a este trabalho salutar de divulgação e propaganda de nossa terra”. No seu enfoque, define dois aspectos que julga característicos na interação da terra com o homem local: o da bravura e o da melancolia, donde se pode extrair os critérios identitários da região, respectivamente ligados ao homem e ao espaço. Neste contexto, são ressaltados “o heroísmo e a resignação” na identidade do habitante de Mato Grosso. Mesquita (1937, p.58) coloca a função da literatura nesse cenário: “Daí a feição de nossa literatura, impregnada profundamente desses dois sentimentos que, por assim dizer, norteiam e limitam toda a nossa atividade mental”.

Os textos que compõem o escopo da literatura de Mato Grosso trazem as marcas do imaginário que, historicamente, firmava o perfil identitário que se caracterizou por expressões definidoras das imagens do isolamento do sertão, da rusticidade da natureza bravia, da distância – enquanto fator geográfico do isolamento – acentuando as noções de ermo, imensidão territorial, derradeiros lugares habitados, solidão, deserto, o que revela as condições geográficas, políticas e culturais da segregação regional acarretada pelas circunstâncias históricas condicionantes.

A imagem de Mato Grosso, calcada na imagem de um sertão desértico, que o colocou como última fronteira do Brasil a ser desbravada (no discurso getulista), também designou áreas vazias que, colonizadas, trariam a expansão econômica da região (nos discursos dos governos militares)²¹. Segundo Galleti (2000, p.321), o mito do isolamento foi reavivado, pelos interesses político-econômicos, nos anos de 1970-1980 e veiculado nos escritos historiográficos: “É nesta versão vulgarizada, popularizada no discurso político, nos meios de comunicação e nas escolas que ganha força o ‘mito do isolamento’, como esteio de constituição de uma singularidade mato-grossense no cenário nacional”.

Somente nas duas últimas décadas o discurso do Instituto Histórico de Mato Grosso tem sido renovado pelas produções dos novos intelectuais pesquisadores.

²¹ Cf. Guimarães Neto, Regina B. (2002) em *A lenda do ouro verde*.

2.2.2- O mito da valentia sob o signo da violência

Traçar a cartografia do imaginário regional implica incluir nela o elemento humano que lhe dá significação. O homem, no cenário mato-grossense, é investido da força dinâmica que gere as relações travadas neste contexto. Doando-se e recebendo da natureza o homem enfrenta a luta árdua pela sobrevivência. Esta é uma luta conflituosa, pois é travada nos cruzamentos do arcaico com a modernização, do pensamento primitivo com o modo civilizado, do poder capitalista com a submissão à exploração, da justiça com a vingança. O homem de Mato Grosso que se movimenta nesse território geográfico e nesse terreno social tem um perfil peculiar: o da valentia. A história local é marcada por conflitos e lutas pela terra e pelo poder político. Esse espaço, tanto na dimensão territorial quanto social, exigiu a atuação de homens de bravura, determinados e firmes. A trajetória histórica da formação do estado depõe pelo caráter identitário desse personagem que se inseriu num ambiente de violência contagiante, ao mesmo tempo em que foi sujeito da história local.

Mato Grosso possui uma história peculiar. Seu panorama físico pode ser definido a partir de dois aspectos inerentes à sua condição geográfica: a de fronteira e a de sertão. Enquanto território fronteiro da nação, Mato Grosso teve que lutar pela sua própria sobrevivência, tanto nos litígios de demarcação de fronteiras quanto na posse da terra e expansão do latifúndio. Estas duas questões desenharam a região com um traço singular. A região mato-grossense, extensa faixa territorial, apresentou-se, até o início do século XX, com esparsa e isolada população branca e população indígena muito maior, contudo, conflitantes entre si e fora do controle das autoridades regionais, além de serem contra os conquistadores. Somou-se a isso a inospitalidade da natureza do sertão, cujos problemas de transporte e comunicação eram de difícil solução. Nesse contexto colonial, foram forjadas as reais condições da vida na região.

Estado com um singular fluxo migratório em sua história, Mato Grosso recebeu, a partir do século XIX, uma gama de aventureiros e forasteiros de origens diversas, de dentro e de fora do Brasil, instalando um movimento pelos sertões: “Esse movimento de gente convergindo para a fronteira mato-grossense deve ser compreendido, na sua forma mais abrangente, enquanto reflexo remoto da expansão das relações capitalistas pelo continente sul-americano e das suas fronteiras interiores” (CORRÊA, 1999, p.201). Tal movimentação recebeu e, em parte, foi resultada do incentivo oficial que ganhou espaço para além das fronteiras através das propagandas das terras desses *sertões vazios* – suporte das políticas da

colonização no interior do Brasil. Afluíram, assim, grupos de migrantes e homens solitários, de índoles distintas, às terras sem controle de Mato Grosso. Vimos as condições circunstanciais forjarem o perfil do personagem da história regional. A grande e distante região de Mato Grosso, com suas minas de ouro e diamantes, e a oferta de terras baratas, ou até mesmo gratuitas, constituíram os fatores determinantes do fluxo migratório que rompeu as fronteiras locais: trabalhadores artesãos ou desqualificados, comerciantes, lavradores, jagunços e pistoleiros, entre outros que se apossaram das terras formando os latifúndios.

As narrativas da história regional relatam a configuração de um contexto particular das imigrações e das migrações internas motivadas pela oferta atraente e ilusória de terras disponíveis e ricas em recursos naturais, como a Terra Prometida. Essa imagem foi explorada como artifício para a ocupação dos espaços vazios e para tornar os longínquos sertões um pouco mais conhecidos²². No entanto, os novos habitantes se depararam com o lugar não totalmente vazio, mas contando, já, com uma população local. A sociedade que fora se constituindo nesse processo de povoamento da região, segundo a historiadora Lucia Salsa Corrêa (1999, p. 205), “adquiriu marcas da contravenção e da violência”. Essas marcas se tornaram um traço característico na história mato-grossense que foi acentuado por fatores específicos como a imensidão do terreno, a falta de controle e ordem pelo poder administrativo estatal, que deixava a região sem polícia, sem barreiras fiscais, sem leis e sem donos, o que gerou uma herança estrutural de violência expressa na brutalização das relações humanas. A vida rude é agudizada desde a fronteira internacional até o interior do estado, tendo sido agravada pela Guerra do Paraguai (1864-1870) e pelas rivalidades entre grupos dominantes na disputa pela propriedade da terra e pelo poder político. Ainda no século XIX, bandidos, desertores da guerra, foragidos e pistoleiros de toda sorte adentraram os sertões de Mato Grosso e se tornaram parte constituidora da sua população.

Dessa forma, no século XX, o perfil do homem de Mato Grosso se define pela coragem e pela valentia – características estas externalizadas nos atos de violência. O homem de Mato Grosso passa a ser referenciado como valente e autônomo nos atos de justiça própria. As terras sem leis só deixam sobreviver, na implantação do capitalismo, aqueles que sabem se defender pela justiça do 44²³. Dessa forma, os administradores das minas, bem como os fazendeiros, contratavam pistoleiros, denominados capangas ou jagunços, para referendarem a

²² Lúcia Salsa Corrêa (1999) informa que, entre 1893 e 1898, Mato Grosso recebeu perto de 10.000 gaúchos que se espalharam pela fronteira sul do Estado, desenvolvendo, principalmente, o cultivo dos ervais. Vemos esse deslocamento de sulistas para Mato Grosso, no norte, se repetir com nova força nas décadas de 1970-1980 (cf. Guimarães Neto, 2002).

²³ De família de migrantes mineiros, guardo na memória falas que, na década de 1970, ainda identificavam as terras de Mato Grosso como terra sem leis: “a justiça de Mato Grosso é o 44 (arma de fogo)”, diziam.

sua autoridade e defenderem a sua propriedade pela imposição da violência sem limites. O teor da violência, contudo, não é primazia do século XX na história de Mato Grosso, é herança colonial. Vários historiadores resgataram, em documentos oficiais, relatos e depoimentos de atos e cenas de extrema violência empregada para a imposição do poder e da autoridade antes da República. Elizabeth Madureira Siqueira (1990) destaca nos movimentos sociais a imposição da autoridade e da disputa pelo poder, desde a administração das minas de Cuiabá, no século XVIII.

Nos estudos sobre a formação da sociedade mato-grossense e sobre as relações interpessoais estabelecidas nesse contexto, Luiza R. R. Volpato (1993) analisa as condições da escravidão no Estado, enquanto um sistema de dominação baseado na violência e no medo. Encerrado o período da escravidão, a violência, contudo, continuou a ser manifestada nas mais cruéis formas na região. Não somente na fronteira sul do estado, como analisa Lúcia Salsa Corrêa (1999, p.213), mas em toda a dimensão espacial da região, foi possível perceber a “permanente insegurança e violência cotidiana”, evidenciando, com isso, um desenvolvimento histórico regional *sui generis*. Nas minas, nos ervais, nas fazendas e, especialmente, na política mato-grossenses, os relatos e documentos oficiais dos arquivos comprovam o agudo grau de violência. Mato Grosso vê entrar o século XX vivendo intensos conflitos armados entre grupos na disputa pelo poder²⁴. Esses grupos eram formados, na maioria, por bandidos e assassinos, como pistoleiros de aluguel: “Na verdade, a violência e o recurso às armas para a solução de litígios de terras ou de divergências locais, foram apenas expressões concretas de uma violência cotidiana e impregnada nas comunidades de fronteira” (CORRÊA, 1999, p. 228).

No contexto da política, Mato Grosso viveu, nas primeiras décadas do século XX, uma turbulência na disputa pelo poder. Galetti assinala que os rumos violentos das questões políticas contribuíram para denegrir a imagem do estado, pois os conflitos entre os coronéis colocaram os homens de Mato Grosso, e até os integrantes das camadas dominantes, na condição de bárbaros, junto aos bugres e mestiços indolentes da região, abalando a imagem de civilização que se queria construir. Para Galetti (2000, p.251) essa má fama “empanava as qualidades positivas de Mato Grosso” e os responsáveis por isso eram os próprios mato-grossenses.

²⁴ Os confrontos entre índios, garimpeiros, posseiros das terras e toda sorte de exploradores encontram-se registrados na literatura oficial da história do estado de Mato Grosso; exemplo disso é o confronto entre dois grupos de garimpeiros, com proteção de jagunços e capangas que, na década de 1920, liderados por seus respectivos chefes – Carvalhinho e Morbeck – enfrentam-se pelo domínio do território diamantífero e, posteriormente, enfrentam a lei e a polícia do estado (FRANÇA, 1994).

A segunda metade do século XX foi, para Mato Grosso, o período da arrancada capitalista no seu território, integrado ao Plano de Desenvolvimento da Amazônia – quando vimos aflorar outro tipo de violência, de cunho econômico-social, na exploração dos trabalhadores e dos pequenos proprietários. Segundo Hilda G. D. Magalhães (2002a, p. 22) esse processo instalou “uma política de expropriação e de violência” na ocupação das terras, quando, então, os choques foram inevitáveis entre empresários, grileiros, colonos, posseiros e índios, em verdadeiras lutas sangrentas. Assim, as circunstâncias históricas específicas da região foram determinadas pela distância e, conseqüentemente, pelo isolamento e desconhecimento desses sertões, além de ser zona fronteira do país. Essas circunstâncias geográficas, por sua vez, geraram o aspecto social especial da violência, configurado nas lutas persistentes pela posse da terra e pelo domínio político regional. Mato Grosso teve a sua história repleta de episódios de violência e a formação da sociedade local, nesse novo momento, salpicada de atos de brutalidade sob a sombra da valentia.

Nesse transcurso, sob o signo da violência estruturou-se o mito da valentia do homem de Mato Grosso, pois para vir e sobreviver aqui era necessário ser corajoso, destemido, resistente, enfim, valente. A imagem da valentia rompeu as fronteiras e ganhou o espaço nacional. O primeiro enfrentamento já se antepunha à decisão de se deslocar para essas paragens: a distância, o atraso, a natureza agressiva dos sertões. Era preciso ser valente, como foram os bandeirantes, para desbravar matas fechadas, atravessar rios com correntezas, enfrentar selvagerias dos índios e a ganância dos garimpeiros, sofrer com a escassez de recursos em geral. Portanto, as circunstâncias pressupunham homens dispostos a tudo; uns detinham o poder político-econômico, outros eram hábeis e insensíveis para a crueldade no cumprimento das ordens. Nesse cenário, o valor da vida foi relativizado: matar ou morrer tornou-se motivo cotidiano de honra para os homens do sertão mato-grossense.

3 – O processo de mitologização temática nos romances de Ricardo Guilherme Dicke

Em cada época, poetas que são pensadores (lembrando que poetas pensam por meio de metáforas e imagens, não por meio de proposições) e que estão profundamente preocupados com a origem, o destino ou os desejos da humanidade – com qualquer coisa que pertença aos contornos mais amplos daquilo que a literatura pode expressar – dificilmente conseguem achar um tema literário que não coincida com um mito.

N. Frye

Nos romances de R. G. Dicke há uma inevitabilidade mítica de ficcionalizar a realidade sem se perder da história: latente o mito e patente a história nos elementos, vestígios e sinais; o certo é que a literatura transita pelos dois universos sem regras fixas que a possam tradicionalizar, mas tendo como ferramenta a imaginação criadora nas imagens que unem o universo ao mundo sonhado no devaneio:

No devaneio do poeta, o mundo é imaginado, diretamente imaginado [...] a imagem cósmica é imediata. Ela nos dá o todo antes das partes. Em sua exuberância, ela acredita exprimir o todo do Todo. Contém o universo por um de seus signos. Uma única imagem invade todo o universo. Difunde por todo o universo a felicidade que sentimos ao habitar no próprio mundo dessa imagem. [...] Outras imagens nascem da imagem primeira, reúnem-se, embelezam-se mutuamente (BACHELARD, 1996, p.167).

O pensamento criador de Dicke não dá ao tempo, na narrativa, importância maior do que ao espaço; a imaginação devaneia pelo espaço, ultrapassando a história temporal: “É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais” (BACHELARD, 2000, p.29). Dicke dá vazão ao inconsciente pelo devaneio: seus personagens formam imagens sobre o espaço em que se movimentam, num devaneio mitológico-poético do repouso. Mas, como nos diz Bachelard: “Ainda que centrássemos nossas pesquisas nos devaneios do repouso, cumpre não esquecer que há um devaneio do homem que anda, um devaneio do caminho” (p.30). Nos romances de R.G. Dicke, o sonho do repouso é alimentado nos deslocamentos dos personagens.

Na discussão em que procura distinguir a poesia e a história, no seu uso de imagens e de símbolos, assim como no seu uso de idéias, a poesia busca o típico e o recorrente: “O poeta busca a expressão nova, não o conteúdo novo, e quando encontramos pensamentos grandes ou profundos em poesia estamos geralmente encontrando uma afirmação de uma situação humana comum expressa de maneira engenhosa ou inevitável” (FRYE, 2000, p.66) e aponta a *mitologia poética* como base concreta e figurativa de onde vêm os conceitos inspiradores do pensamento discursivo. São as tipologias bíblicas e litúrgicas que estão na infra-estrutura geradora da (re)criação literária dos caminhos do homem no universo. Identificamos, nessas bases da recriação mitológica, os caminhos da nova expressão dickeana que trabalha um antigo conteúdo humano.

As relações do mito com a literatura se dão interativamente e sobre elas se debruçam os estudos de Mielietinski (1987) que distingue, nos séculos XVIII (com o Iluminismo) e XIX (com o Positivismo) uma geral *desmitologização* da literatura que, no entanto, perde forças no romance do século XX com o *neomitologismo*: atualização dos elementos estruturais dos mitos numa infinita repetição promovida pelos processos literários. Nesse processo de *remitologização*, a literatura romanesca rompe fronteiras e promove a verossimilhança pela intersecção dos vestígios históricos com os parâmetros míticos arcaicos sem, no entanto, intencional fazer o discurso da História. Este é o contexto da leitura da produção de R. G. Dicke.

Dicke está entre os ficcionistas contemporâneos que valorizam, recriam e adaptam as temáticas do passado longínquo, dando-lhes novas formas na literatura atual. Como autor dos tempos atuais, representa, com profunda acuidade, os mistérios e as verdades plurais e definitivas que atormentam o homem, estribando as suas narrativas nos relatos míticos, fazendo-as erigir-se sobre elementos estruturais cristalizados na história cultural. Durand (1988, p.92) diz que as grandes imagens, mesmo sendo tributárias de uma sociedade singular, são compreendidas diretamente como simbólicas, pois “compreender o mito apela para o sentido do próprio mitema. E é isso que faz com que uma mitologia seja imediatamente traduzível. O nível cultural fornece, portanto, uma linguagem simbólica já universalizável”. As narrativas míticas, nesta linguagem universal, são retomadas, justamente, porque sempre exerceram desmedido fascínio sobre os homens em todos os tempos, do passado ao presente. O mito tornou-se fonte de criação para os artistas, bem como objeto de estudo e interpretação dos críticos. O mito pode expressar verdades por imagens, assim como designar relatos fabulosos e fantásticos carregados de modelos comportamentais; pode, ainda, estar nas raízes das religiões, firmando-se como relato sagrado, e da História, como força geradora de

movimentos e progressos históricos. Em qualquer dos casos não se exime de seu caráter coletivo, simbólico e primitivo. Para M. Miguet (1997, p.31), “o texto literário não é em si um mito: ele retoma e reedita imagens míticas” herdadas das representações antigas, sejam advindas da mitologia grega, das imagens bíblicas ou de outras origens. A literatura testemunha a subsistência do mito no tempo e no imaginário do homem, variando as circunstâncias e situações dos acontecimentos.

A forma ficcional dickeana permite, assim, desvendar os conteúdos do imaginário simbólico e arquetipal na representação do homem e do espaço regional. Nos meandros de suas narrativas ficcionais, vamos perceber os laços com o imaginário histórico local, pela recuperação e pela nova formatação das imagens que estão presentes no cotidiano histórico do homem mato-grossense. Pelo olhar metódico da mitocrítica durandiana, perquirimos a recriação da grande imagem – do Paraíso – nas ficções dickeanas, donde vamos encontrar os vestígios histórico-culturais no espaço/cenário regional, em que podemos ver a mesma força dinamizadora das imagens recorrentes mobilizando os personagens ficcionais como mobilizou os grupos de aventureiros na realidade histórica do passado – do mais remoto do mito ao histórico contemporâneo na história de Mato Grosso. Dentre as suas sete produções selecionadas no *corpus*¹ desta tese, sobrepõem-se, neste aspecto específico da representação do espaço, pela pujança da imagem recriada, os romances: *Madona dos páramos* (1982), *Rio abaixo dos vaqueiros* (2000).

3.1- Mito e ficção : a imagem do Paraíso e o sonho da Terra Prometida

No romance *Madona dos páramos* (MP), Dicke faz a mais contundente reconfiguração da imagem edênica no sertão de Mato Grosso. Dicke realiza pelos artifícios ficcionais, a representação do homem em aflição existencial e desvela o imaginário que sustenta a sua luta contra o destino fatal. O enredo do romance (MP) se resume em um grupo de doze homens vagando em fuga pelo sertão à procura de um lugar promissor e seguro para uma vida futura. A atmosfera mítica imediatamente se instala, pois os dados estruturais da

¹ Os romances que compõem o *corpus* são abordados segundo a importância temática da sua composição e não pelo critério cronológico de publicação. Nas citações, serão usadas as siglas correspondentes aos títulos das obras.

composição do enredo enviam o leitor às imagens bíblicas da mitologia judaico-cristã que representam o povo de Israel em busca da Terra Prometida a Abraão (Gn:12).

A atualização do mito é perceptível no trabalho artístico de reprodução, com inovações, dos elementos da narrativa, mantendo os traços mais importantes da estrutura mítica calcada nos mitemas identificadores: o espaço é o sertão de Mato Grosso em analogia ao *deserto* bíblico; os personagens são em número de doze, que tem forte simbolismo nas narrativas bíblicas, remontando às doze tribos de Israel que herdaram a Terra Prometida de Canaã. A ação do romance se condensa na viagem pelo sertão, espécie de peregrinação acentuada pelas provações vitais, na qual a convivência dos opostos converge para o grande embate da vida e da morte, num contexto em que a purificação e o pecado atordoam o homem como nos tempos primordiais. O tempo cronológico é abolido e a ciclicidade, própria do mito, reenvia aqueles homens ao desejo de reviver o *in illo tempore*, o atemporal dos primórdios, quando Deus criou o universo e o homem colocando-o no Jardim do Éden, no Paraíso. Assim é que a imagem da Figueira-Mãe é sustentada pelo desejo de alcançar, no centro do sertão mato-grossense, o lugar paradisíaco, em busca do qual o grupo empreende a viagem/peregrinação/travessia.

Na criação da realidade ficcional (MP), os limites da região mato-grossense se perdem como dado local, pois os personagens são trasladados para o imaginário da imensidão do universo, impingindo, assim, ao espaço, facetas universais e integradas na concepção do imaginário que descende do mito. O espaço local é trabalhado na constituição de uma dimensão ambígua que procura o equilíbrio entre o geográfico e o simbólico, tornando-se, assim, o patamar sobre o qual se assentam as angústias, as dúvidas e os desejos secretos dos homens ao experimentarem situações-limite conflitivas, que impulsionam e exigem decisão de enfrentamento. A narrativa (MP) ostenta uma expressão vital dos meandros regionais do interior do Estado de Mato Grosso e expõe o imaginário, que é mítico-ficcional e histórico, do espaço sertanejo, simbolicamente impregnado do sentido da travessia. O romance (MP) pode ser definido como a narrativa que resgata a permanência do mítico-religioso no fenômeno imaginário do homem, conquanto aspecto da regionalidade mato-grossense.

Uma função do espaço no romance (MP) é manifestada quando o lugar ficcionalizado sofre substantiva perda de seus referenciais geo-políticos e adquire a força mítica de suscitar e alimentar, na mente dos personagens, uma visão imaginária ampla, que re-significa o mundo e os fatos no desvanecimento das fronteiras entre o real e o sobrenatural. Desta perspectiva, vemos os homens do bando acreditarem, cada vez com mais esperanças, na existência da prometida terra de Figueira-Mãe e de seu líder e provedor, um padre-bispo. A imaginação,

fundamento da atualização das narrativas míticas, é, segundo Durand (1997), produto da atividade imaginativa que exige operações psíquicas múltiplas, envolvendo a reprodução mental do mundo concreto até as intuições de realidades mágicas e visionárias. O imaginário, segundo Durand (1998), está na base de todas as formulações do homem, especialmente, nas situações angustiantes diante da passagem do tempo e da certeza da morte: ele se refugia num lugar imaginário protetor. Considerando a concepção de que o mito está associado às interpretações da realidade dos povos primitivos, encontramos, na reestruturação mítica do enredo dickeano, a prevalência do pensamento primitivo nos personagens, guiando as suas ações, num processo de busca, como ocorreu nos diversos momentos históricos da região e que se tornou mítico-paradigmático com origem na Bíblia, em relação à busca pela terra prometida.

O desejo por um espaço com as características do lugar primitivo descrito na Bíblia – os mitemas edênicos – ganha realidade na ficção mitopoética de Dicke. O sertão, mais do que uma paisagem, é a imagem do estado d'alma dos personagens. Com o íntimo fragmentado pelas lembranças do passado de suas vidas pessoais e coagidos pela situação-limite da perseguição da força policial, os doze personagens realizam um discurso unívoco, estruturado nos paradigmas míticos, deixando fluir o conjunto de imagens convergentes que configura uma nova Terra Prometida, ou a Nova Jerusalém, enfim, um território utópico no centro do sertão regional. Nômades, errantes, caminhantes ou viajantes, eles sentem a ausência da casa acolhedora e projetam este estado interior, de um desejo com uma lembrança, no devaneio de um lugar com um passado imemorial; esse desejo move a força latente nessa busca:

e o devaneio se aprofunda de tal modo que, para o sonhador do lar, um âmbito imemorial se abre para além da mais antiga memória. [...] Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. Ambas trabalham para o seu aprofundamento mútuo. [...] transportamo-nos ao país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade. Reconfortamo-nos ao reviver lembranças de proteção (BACHELARD, 2000, p.25).

A deambular solitários e sem pousio pela vastidão sem fronteiras do tuaiá – o sertão mato-grossense – o grupo vive à mercê das precárias oscilações; quanto mais se acentuam as dificuldades de sobrevivência mais se aprofunda a formação das imagens míticas que parecem corporificar o lugar almejado. A trajetória, então, torna-se peregrinação dolorida, cujo único objetivo é a travessia de terrenos hostis em busca da Terra Prometida. A pregnância simbólica da peregrinação é percebida pela inserção dos mitemas bíblicos no cenário do sertão

atravessado pelos personagens como um deserto: “Atravessando a noite como um areal os homens vão” (MP, p.323).

As forças dinâmicas do imaginário, em sua função equilibrante, geram toda a esperança e determinação daqueles homens na busca empreendida. A dimensão mítica da Terra Prometida é ampliada aproximando-a e confundindo-a com a imagem do Paraíso primordial com todos os benefícios que foram oferecidos ao homem: segurança, conforto, fartura e vida eterna – expressão real do desejo de destruir a temporalidade humana, finita por que herdada pelo pecado original. Alcançar a terra de Figueira-Mãe, depois da travessia pelo sertão-deserto, seria também a confirmação da purificação de todo o pecado humano, e isto lhes garantiria, novamente, o direito à vida eterna em condições paradisíacas. Eliade, ao abordar os arquétipos celestiais dos territórios, templos e cidades, visita mitologias bíblicas e pagãs de várias culturas, e termina afirmando que:

o mundo que nos rodeia, o mundo no qual são sentidas a presença e a ação do homem – as montanhas que ele escala, as regiões povoadas e cultivadas, os rios navegáveis, as cidades, os santuários – tudo isso tem um arquétipo extraterreno, seja ele concebido como um plano, como uma forma, ou pura e simplesmente como uma ‘cópia’, que existe em um nível cósmico mais elevado (1992, p.21).

O autor recria os elementos arquetípicos das narrativas primordiais da Bíblia, restaurando o imaginário da terra paradisíaca na chamada terra de Figueira-Mãe: “rumo a uma terra prometida nos confins das serras mais afastadas, em leite e mel, muito longe, nos fumos da distância, ou talvez perto, mas ainda irrevelada” (MP, p.248). A distância entra na configuração da imagem impostando-lhe uma atmosfera de epifania a ser revelada aos olhos dos homens. A distância caracteriza a região desértica e impõe aos viajantes o modo do pensamento do homem primitivo para o qual “a realidade manifesta-se como uma força, eficiência e duração. Daí que a realidade em destaque é a sagrada; porque apenas o que é sagrado existe de maneira absoluta, agindo com eficiência, criando coisas e fazendo com que elas perdurem” (ELIADE, 1992, p.23).

O episódio do enredo que é, todo ele, a travessia do sertão, faz repetição do episódio bíblico da travessia do deserto, tornando-se a etapa das provações a serem vencidas na trajetória geográfica. Vemos aqui, se entrecruzarem os sinais do imaginário histórico, relativos ao lendário tesouro da Serra dos Martírios, que tantas aventuras sustentou com sua força de mito, pois, segundo os guias da jornada no romance (MP), é preciso encontrar e transpor a Serra dos Martírios para chegar à Terra Prometida da Figueira-Mãe. Mostra-nos a

História que a Serra dos Martírios com suas minas prodigiosas jamais foi encontrada; essa impossibilidade de alcance reforça o caráter mítico do sonho que alimenta as ações, mas não arrefece nem “desbota” (HOLANDA) a visão de Paraíso construída acerca das terras de Mato Grosso:

A estas horas devem todos estar longe, rumando cada qual para a casa-palácio-igreja da Figueira-Mãe. Não hão de saber o que vem a ser isso, nem ele ao certo, nem ninguém lá da cadeia [...] que, pois, o mais certo é que tudo sejam lendas. *O que se sabe ao certo*, em real, é que é direção de homizio, as cidades do asilo, santidade e proteção, um lugar perdido no maior sertão do norte, no tuaiá dos mato-grosso, que todos os perseguidos almejam encontrar (MP, p.16; grifos nossos).

A serra tem duplo valor semântico na narrativa: dá consistência real ao lugar imaginado e, ao mesmo tempo, estabelece o marco entre realidade e imaginário, pois, acreditam os viajantes, após ela, do outro lado, começa o território de Figueira-Mãe – terra utópica. Transpô-la torna-se o motivo imediato de suas existências e da persistência do bando. Desde o início da viagem, mesmo que nunca alcancem a Serra, referem-se a ela como destino certo:

Estivéramos na direção dela, é entre as serras, nem se vira ainda nos horizontes, ficara muito longe, muito mesmo, seguro é que é na serra dos Martírios, já andara por todas essas bocainas, essas pirambeiras, esse tuaiá todo, o imenso dele, essas serranias que vem de todas as direções, sem fronteiras, sem limites (MP, p.49).

Vemos, ao tema da travessia do sertão-deserto, vincular-se o tema da finitude humana. A morte, fim último da finita condição do homem, atravessa os caminhos dos viajantes no enredo, e acaba revelando que estas são as “verdadeiras estradas” da vida terrena, que todo homem percorre, fazendo da travessia do sertão a metáfora do trajeto vital na perda dos limites entre real e mítico, histórico e ficcional: “Quanto tempo há que estarão cavalgando no desconhecido rumo das verdadeiras estradas” (MP, p.322).

Os personagens agenciam uma viagem dentro da outra: a viagem imaginária – travessia vida/morte – e a viagem real do transcurso do terreno sertanejo, que se torna labiríntico, deixando-os perdidos, andando em círculos. Nesta trajetória circular e cíclica vão recartografando o percurso ficcionalizado e, dessa forma dupla – do real e do simbólico – consagrando o redimensionamento histórico e mítico da região. Estética e miticamente ressignificada a região, a literatura dickeana rompe com o âmbito estritamente local para ampliar-se numa dimensão universal pelo viés do mito. Da ficcionalização do espaço do Mato

Grosso, das misteriosas matas, emergem as imagens com que o autor vai manejar o substrato simbólico para o desabrochar de um novo mundo, esteticamente conjugado com o perfil dos personagens e no colocado no âmago da trama.

A imagem do lugar paradisíaco adquire consistência na imaginação dos personagens (MP). O grupo dos doze vislumbra alcançar, no centro do sertão mato-grossense, a cidade-paráiso ou a Nova Jerusalém denominada Figueira-Mãe. Observamos que, à medida que os protagonistas se distanciam do mundo urbano, mais vão se envolvendo e aceitando um mundo imaginário, sedimentado nos apelos míticos de suas próprias crenças e esperanças: “O Caveira afiançou que a prova mais acertada era o de alguém ganhar o encontro do Aguapeí com o Jauru e se ouvir na calada da noite sinos tocando no meio da mata, sem se ter igreja nem torre de sé por perto, é porque estava no rumo verdadeiro” (MP, p.17). Para aqueles homens, alcançar o lugar desejado seria o mesmo que pôr fim às suas inquietações existenciais, tanto físicas quanto emocionais e morais. Assim, a Terra de Figueira-Mãe lhes dá a pretensão duradoura da eternidade. A imagem da imensidão do espaço daquele sertão contribui para acentuar o estado d’alma daqueles homens. Bachelard (2000, p.189) interpreta esse efeito: “a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular que o devaneio coloca o sonhador fora do mundo próximo, diante de um mundo que traz o signo do infinito”. O signo do infinito está no atributo “Sem-Limites” da Figueira-Mãe.

Na teoria poética de Bachelard, toda imagem tem um elemento material que a anima para uma trajetória de superação e sublimação no espaço interagente de outras imagens. Assim, o sertão mato-grossense é dinamizado por uma constelação de presenças e de elementos, contextualizados pela imaginação dinâmica do autor como um universo completo e circunscrito, um verdadeiro mundo. A imaginação dickeana comanda e direciona essa construção imaginária e estética do lugar, no enredo que se desenrola e na imaginação dos personagens.

A angústia que a solidão e o silêncio daquele sertão desperta neles é transmigrada para a força vital com que eles imaginam encontrar ali, no meio das lonjuras e do isolamento do sertão, um lugar que lhes ofereceria todas as bem-aventuranças que foram oferecidas nos tempos primordiais da criação aos primeiros homens. O grupo se vê, assim, realizando a travessia desse deserto sertanejo, numa busca incessante por valores ancestrais; as imagens bíblicas do mito da criação se integram ao contexto da narrativa romanesca com caráter de realidade irrevogável acerca de um modelo mítico do mundo desejado. A repetição daquilo que já existiu é um processo que Eliade (1992, p.79) chama “eterno retorno” e acontece ao

longo da história da humanidade. A mesma visão do futuro, baseada num modelo mitológico do espaço desejado, é compartilhada por todos eles naquela situação específica entre o devaneio e a realidade empírica. Uma vez percebidas por todos, da mesma forma, as imagens são, portanto, coletivas, imbuídas do caráter arquetípico como expressão do inconsciente coletivo, pois “o arquétipo é uma tendência para formar estas mesmas representações de um motivo – representações que podem ter inúmeras variações de detalhes – sem perder a sua configuração original” (JUNG, 1964, p.67). Jung sustenta ainda que “os esquemas de pensamentos coletivos da mente humana também são inatos e herdados. E agem, quando necessário, mais ou menos da mesma forma em todos nós” (p.75).

Os efeitos provocados nos protagonistas, por aquele lugar imenso, estende-se numa gradativa tomada de consciência dos limites da vida: um processo de procura de si mesmo é desencadeado e progride paralelo aos avanços pelo terreno do sertão; quanto mais se adentra ao sertão, como em movimento espiralado, mais se alcança a consciência de sua condição finita, mortal. O enfrentamento dessa condição os faz projetarem o futuro na terra de Figueira-Mãe, o reduto da paz e da tranqüilidade após a peregrinação, como no modelo mítico: “[Abraão] peregrinou na terra da promessa como em terra alheia [...] porque aguardava a cidade que tem fundamentos, da qual Deus é o arquiteto e identificador” (Bíblia, HB. 11:8-10). A iminência da morte provoca a reversão da consciência do fim em desejo e esperança de eternidade concretizada na imagem de Paraíso que retorna na terra de Figueira-Mãe. A imagem deste lugar paradisíaco torna-se um universo de dimensões cósmicas em sua exterioridade e intimidade; uma vez interiorizado, recebe, num influxo, uma dinamicidade cósmica que passa a influir na alma dos personagens. As ressonâncias do lugar externo no interior do homem constituem a “topoanálise” que seria “o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima” (BACHELARD, 2000, p. 28). Bachelard (1991, p. 3) assegura que “as imagens saem do próprio fundo do homem”; vemos, assim, o dinamismo das imagens profundas moldando as ações dos personagens em comportamento épico, heróico, apesar das contrastantes dificuldades do espaço externo, geográfico.

Sobre o romance *Madona dos páramos*, nos assegura Hélio Pólvora, no prefácio: “No momento em que o gênero romance parece exaurido, a ficção brasileira ganha um romance épico. Literatura feliz, esta nossa, que ainda tem cenários a desvendar, mazelas sociais a desventrar e epopéias a descrever” (MP, p.5). Frente à antropologia do imaginário durandiana, o épico dickeano se configura nas imagens do regime diurno. Maria Zaira Turchi (2003a) desvela a compreensão dos gêneros literários a partir de uma antropologia do imaginário e explicita a relação mito e literatura e seus desdobramentos em obras literárias brasileiras do

século XX; a pesquisadora reconhece nas estruturas do gênero épico as imagens do regime diurno em contraposição ao regime noturno:

Ao tratar do gênero épico passa-se à abordagem do regime diurno do imaginário, que se caracteriza por uma procura exclusiva de transcendência, uma tensão polêmica de constante dicotomia. Ao regime místico da antífrase eufêmica, contrapõe-se o regime heróico da antítese. Os símbolos de recolhimento e intimidade dão lugar aos símbolos de luta e conquista; o homem fechado em si mesmo transforma-se no homem em pé, de armas em punho (2003a, p.149).

O romance (MP) tem, no confronto dos pares opostos, a dinamização da força temática. As antíteses provocam a tensão permanente experimentada na vivência da aventura. Vemos que “o destino heróico se acentua por contrastes, e o herói precisa ser reforçado nas suas prerrogativas, de modo que toda ação é promovida por um opositor que move a força temática inicial” (TURCHI, 2003a, p. 150). Isso nos apóia na interpretação do romance (MP). Seu enredo épico nos dá não um herói, mas doze heróis que lutam, incontestavelmente, em posição vertical, pela maior conquista e compensação que é a própria vida. Essa luta é clarificada no confronto dos opostos: vida *versus* morte. Os personagens dickeanos, enquadrados no regime heróico durandiano, têm horror à queda e afastam ou fogem das trevas noturnas como inimigas tenebrosas. M. Zaira Turchi (2003a, p.150) acrescenta que é própria do herói épico a “atitude diairética”. Assim, a atitude diairética guia os modos de ser dos personagens (MP), pois o gênero épico distingue e não confunde. O grupo dos doze se separa do restante dos fugitivos da penitenciária ao embrenharem pelo sertão; se distinguem dos meganhas/policiais pelos critérios próprios de caráter e coragem; se auto-elegem merecedores da segurança e da tranqüilidade do Paraíso no centro do sertão. São todas formas de distinção e separação presentes nas imagens construídas e sustentadas nos seus imaginários. Eles são heróis, são vencedores e o que lhes garante esta posição é a luta ininterrupta que eles, destemidamente, realizam enfrentando todo tipo de provação num espaço inóspito aos seus desejos.

A leitura do romance, no entanto, nos permite perceber que há uma força que os mobiliza e que essa força vem da dinâmica das imagens corporificadas do desejo comum acerca de um espaço-tempo restaurador de todo o sofrimento: a Figueira-Mãe, terra/lugar da promessa. É o espaço externo determinando os seus destinos sob duas perspectivas: no tempo histórico presente, exaurindo suas forças vitais ao limite, e, no imaginário constituído, sustentando as suas investidas em busca do futuro projetado. Se o presente vivido, exposto

nas áridas condições circundantes, os impede, a imaginação lhes abre as perspectivas do futuro.

Nessa busca pelo Paraíso, a sanha desses aventureiros tem destino certo e fatídico; com o objetivo definido, o que eles vivem, contudo, é o oposto do que desejam. Tal contraste se explica: “Contudo, no sistema de forças dinâmicas em que se constituem as estruturas do imaginário, pode-se constatar que o regime noturno surge, muitas vezes, da transformação eufêmica do mundo capaz de reaproveitar todos os aspectos dos símbolos do regime diurno” (TURCHI, 2003a, p.150). Desta perspectiva, temos o sertão inóspito e desorientador transfigurado em imagens de um lugar acolhedor e protetor, pois acolhe, em seu centro, a Terra Prometida da Figueira-Mãe; temos assassinos cruéis e valentes se auto-denominando “santos pecadores” (MP). Em relação ao tempo, o passado repleto de experiências conflitivas, é, cada vez mais, deixado para trás, separado do futuro. A luta do presente é marcada pela distância que os separa desse passado e do sonho perseguido, que vai se consolidar no espaço local, ao encontrarem o Paraíso almejado no centro do sertão. Eliade explica a travessia do homem, em busca do centro, como um processo de transformações rituais:

A estrada é árdua, repleta de perigos, porque, na verdade, representa um ritual de passagem do âmbito profano para o sagrado, do efêmero e ilusório para a realidade e a eternidade, da morte para a vida, do homem para a divindade. Chegar ao centro equivale a uma consagração, uma iniciação; a existência profana e ilusória de ontem dá lugar a uma nova, a uma vida que é real, duradoura, eficiente (1992, p.27).

Na concretização dessa busca pelo *paraíso*, a constituição épica do romance de Dicke se alicerça mesmo nos dois pilares apontados por M. Zaira Turchi (2003, p.151) na estrutura do gênero: “o primeiro apela a todo o arsenal dos arquétipos e dos símbolos do regime diurno do imaginário; já o segundo repousa sobre os símbolos da intimidade, sobre os arquétipos do descanso, os esquemas da involução que constituem o regime noturno místico”. Dicke cria ficcionalmente sobre esses pilares. Seu romance tem abundância de arquétipos, seja na constituição do espaço, das ações do enredo ou dos personagens, que ora convergem imagens e símbolos para o regime diurno, ora para o regime noturno místico. No contexto do romance (MP), tanto o espaço quanto o tempo interfere na trama, são atuantes como personagens, são mais do que elementos de localização; são, também, heróicos no imaginário enredado.

Pela repetição do mito, o tempo perde sua irreversibilidade tornando-se eterno, pairando no sempre. A dicotomia temporal sagrado/profano é equivalente ao tempo mítico e ao tempo cronológico. O processo temporal nesse romance obedece ao paradigma mítico da

abolição do tempo profano, vindo a inserir os personagens num tempo eterno, circular, incomensurável. A ciclicidade é percebida amplamente na obra. O enredo traduz o cumprimento do ciclo da vida terrena dos personagens que são, paulatinamente, conduzidos ao tempo mítico, ou melhor, ao atemporal dos primórdios bíblicos. Esta condução está arraigada ao imaginário dos personagens que, revivendo o mito da busca pela Terra Prometida, depositam sua esperança no encontro da “Jerusalém terrena”, Figueira-mãe, habitada e comandada pela figura messiânica do Sem-Sombra, o provedor total. O processo cíclico engloba o sentido da passagem de um estado a outro, como nos ritos de iniciação, se configurando como liquidação do estado antigo para um novo recomeço. Os personagens alimentam a imagem de um tempo ideal associado à imagem de um lugar ideal, enquadrando ambos no paradigma do novo começo, portanto, do ciclo, da renovação num paraíso no centro do sertão.

As repetições cíclicas correspondem à idéia do movimento circular e aproximam as dimensões temporal e espacial no romance dickeano. A peregrinação do grupo se torna circular naquele espaço desconhecido, pois, ao percorrerem o lugar e retornarem ao mesmo ponto, estão atando o fim ao princípio e fechando a circunferência de um círculo. O mesmo movimento se impõe em relação ao tempo que, repetido universalmente, se estrutura na simbólica da ciclicidade e pode ser visto associado aos arquétipos do inconsciente coletivo, cujos esquemas são repetidos ao longo da história da humanidade, num processo de substituição de personagens revivendo acontecimentos num tempo sempre presente, atualizado, pois é sempre reiniciado no movimento cíclico.

Afirma Durand que, no regime noturno das estruturas sintéticas, prefigura-se a ambição fundamental de dominar o devir pela repetição dos instantes temporais, operando sobre a própria substância do tempo. A “constelação dos símbolos que gravitam em torno do domínio do próprio tempo” (DURAND, 1997, p.282) agrupa-se, ou numa categoria que privilegia “o poder de repetição infinita de ritmos temporais e o domínio cíclico do devir” ou, numa outra categoria, cujo foco de interesse se volta para as peripécias evolutivas do tempo sobre os seres. Os mitos, conquanto narrativas, são os veículos das duas categorias simbólicas que expressam o desejo de enlaçar e vencer o tempo. Os símbolos da medida e do domínio do tempo estão nos mitos que Durand chama de “mitos sintéticos”, aqueles que revelam a tentativa de conciliar a antinomia que o tempo implica: “o terror diante do tempo que foge, a angústia diante da ausência e a esperança na realização do tempo, a confiança numa vitória sobre ele” (1997, p.282). A possibilidade cíclica de repetir o tempo está nas bases mitológicas de *Madona dos páramos* e se ampara na confiança de que há um futuro, há um amanhã, cujos

contornos se prendem ao messianismo em relação à figura do líder e à terra paradisíaca procurada.

A dimensão temporal estruturada no romance se acomoda na natureza oscilativa entre os dois regimes do imaginário, fazendo coexistirem símbolos da face tenebrosa do tempo ao lado de símbolos que marcam a eufemização da temporalidade na ciclicidade renovadora. É desta perspectiva que vemos o imaginário em *Madona dos páramos*, cujos personagens heróicos, numa ação de luta interminável, “deslizam” ao arquétipo do descanso primordial posto na paradisíaca imagem da Figueira-mãe. A força dinamizadora do imaginário no romance está no equilíbrio entre o diurno das ações e o noturno do sonho utópico. São errantes empreendendo uma busca mítica que os leva ao primitivismo da vida cósmica. A peregrinação, enquanto fase de sofrimentos e paixões, proporciona aos heróis a aquisição consciente da sabedoria sobre sua verdadeira condição terrena. O imaginário, desta forma constituído, coloca em equilíbrio os seus dois regimes simbólicos, o diurno e o noturno. Na imaginação dos personagens, há uma vida de bem-aventuranças a ser alcançada na travessia que realizam; o mito messiânico sustenta o desejo de reconquistar o Paraíso e ser guiado por um líder espiritual e provedor. Para eles, esse Paraíso fica no profundo sertão de Mato Grosso.

No conjunto das imagens convergentes, vemos agregar os arquétipos bíblicos do mito da criação na recriação do Paraíso em termos materializantes: o Paraíso Terreal (HOLANDA, 1996) no longínquo sertão mato-grossense. O caráter utópico da terra de Figueira-mãe a configura como um Paraíso Terrestre, perfeito em justiça e bem-estar. O nome Figueira-Mãe expressa grande riqueza mítica contida no substantivo figueira que, resgatado do simbolismo bíblico, tem valor atrelado à idéia de abundância, além de estar relacionada com a ocultação dos pecadores primitivos por ter lhes fornecido as folhas que os cobriram diante dos olhos de Deus. É citada ainda na Parábola da Figueira (Mc.13.28) como a figura simbólica da renovação natural dentro do ciclo temporal, cuja interpretação está relacionada ao tempo da morte terrena do homem.

A dimensão mística da Figueira-Mãe abrange a representação da eterna procura de um lugar paradisíaco, onde os homens possam fazer morada definitiva com abundância e todas as bem-aventuranças sonhadas. O topônimo congrega em si, na palavra Mãe, o simbolismo da imagem da *mater*, *matéria*, *matrix*, ou seja, resgata a idéia do abrigo protetor e alimentador, bem como a do recolhimento na intimidade de seu centro. A imagem da mãe que dá a vida, protege e alimenta tem, na matéria da terra, em sua profundidade, a sua ressonância simbólica. Figueira-Mãe consolida a imagem do espaço íntimo que tem todas as condições necessárias à proteção, ao abrigo e à nutrição da vida. Assim, encontrar a terra de Figueira-

Mãe é voltar ao Paraíso e ao aconchego materno; é readquirir a tranquilidade e a segurança que se tem no útero materno; é voltar às origens cósmicas e satisfazer a insaciável busca do homem.

Na dimensão espaço-temporal, o projeto da existência futura dos personagens é idealizado pela perspectiva do imaginário. A jornada circular pelo espaço do terreno tem correspondência na imaginação cíclica do tempo que, pelo recomeço, aspira à dominação da contingente fluidez temporal. As imagens simbólicas dão ao tempo um aspecto circular que aproxima o fim a um novo começo, numa estrutura periódica, geométrica, cíclica, enfim, que se repete. A repetição, é assim, o processo sintético que harmoniza pólos opostos integrando os contrários e promovendo a eufemização da tragicidade temporal, da face devoradora de Cronos. A mobilidade, na construção narrativa do romance (MP), entre os dois regimes do imaginário, leva à percepção da regeneração do ser do tempo como forma de abolir o destino, enquanto fatalidade cega do devir. Os personagens vão pelo sertão sem se dar conta de que a existência gloriosa desejada para o futuro é um projeto irrealizável e prosseguem a jornada em combate heróico contra todas as evidências consumadas nas adversidades circunstanciais do sertão. A força que sustenta esta persistência e gera a mobilização está arraigada no imaginário que os impulsiona a irem em busca do futuro, similarmente ao processo histórico da ocupação das terras mato-grossenses, quando a crença mítica foi reativada e realimentada no íntimo dos migrantes.

Este equilíbrio, no entanto, é a mola propulsora da sobrevivência pautada na esperança de se encontrar a salvação e a liberdade, buscadas com desespero até o fim da narrativa (MP). A irreversibilidade do tempo é, assim, engendrada no imaginário de um tempo duradouro numa terra promissora. No texto de predominância mítica, a vida terrena das pessoas adquire caráter efêmero, ao passo que a existência num lugar e num tempo míticos tem caráter eterno, tem duração incomensurável: assim é o futuro imaginado pelos personagens de Dicke: “Deus não fez o mundo para que se necessitasse de relógios. O mundo anda sozinho, o mundo com ou sem relógios nunca deixava de ser o mesmo mundo de sempre” (MP, p.213). Assinala Eliade (1992, p. 112) que “o cristianismo traduz a regeneração periódica do mundo em uma regeneração do indivíduo humano”, de forma que novos homens serão restaurados para viverem num tempo e lugar ideais. É esta a força imaginária que move a existência dos personagens de Dicke.

A configuração espaço-temporal neste romance (MP) coloca, numa dimensão de presente durável, os personagens e os acontecimentos no primeiro plano da narrativa, prolongando a jornada do bando pelo espaço inóspito do sertão. Nesta peregrinação, se dá a

passagem, de forma dissimulada, do tempo real para o tempo eterno, durável, prolongado; a suspensão do tempo cronológico é a forma de ver Cronos acorrentado, adormecido, em eternidade: “Minha morte hei de fazê-la breve, minha vida fá-la-ei longa, porque é preciso que o homem viva dentro da morte e morra dentro da vida” (MP, p.409). A condição de Paraíso aprofunda a imagem espaço-temporal da Figueira-Mãe. O processo de regeneração dos homens, que se realiza na expiação com sacrifícios pela jornada nas brenhas do sertão, vai, simbolicamente, marcar a passagem do Caos, que se identifica com a vida de pecado que eles viviam, para o Cosmos, visto na organização completa e pacífica na prometida terra de Figueira-Mãe. Mais uma vez, são os mitemas estruturais da mitologia cristã que, sob o princípio da projeção dinâmica, guiam a construção romanesca de Dicke.

A mitocrítica favorece a visão analítica do processo de construção literária que faz coexistirem os dois regimes do imaginário no mesmo enredo. O texto de *Madona dos páramos* está semanticamente organizado pelos parâmetros estruturais da poética da mitologização, retomando as tradições míticas nos arquétipos revivificados no novo enredo. Os elos com o passado mitológico vão sendo clarificados no exercício proposto da mitocrítica, que abre espaço à mitanálise, dando acesso à percepção dos esquemas míticos que se repetem ao longo da história local e interferem na construção da identidade regional. A constelação simbólica é atuante e ressonante na configuração dupla do espaço – sertão e paraíso. Revigoram-se as imagens que se fizeram presentes nos movimentos da constituição histórica da região e que, com sua força imanente de mito, impulsionou o deslocamento dos migrantes para o território mato-grossense, comprovando sua pertinência e eficácia no imaginário cultural regional, tanto do intelectual quanto do homem simples e rude – os dois lados postos na ficção.

3.1.1 - De eldorados e paraísos – a busca romanceada

A natureza peculiar de Mato Grosso inspira, aos poetas e ficcionistas, a sua representação simbólica pela atualização dos mitemas edênicos. Há, na cultura geral da humanidade e, especialmente, na cultura ocidental, o consenso de que o que há de mais belo, esplendoroso e magnífico deve estar associado à imagem do Paraíso. Os teólogos da Idade Média o imaginaram e descreveram; Dante Alighieri também o fez em sua *Divina Comédia*: deu ao Paraíso uma geografia terrestre. Essas imagens se tradicionalizaram e ganharam

consistência e permanência na mente e nas artes humanas. Cada escritor as explora no dinamismo da sua imaginação criadora. Dicke é o escritor que recupera, no processo criativo de cada romance, determinados elementos que estruturam tais imagens, enfocando ora uma face ora outra dessa visão tradicional e criando um sertão de múltiplos sentidos.

Em *Deus de Caim* (DC, 1968), temos a tradição bíblica e clássica determinando a estrutura da representação simbólica do espaço regional: o sertão mato-grossense é o palco dos acontecimentos primitivos do mito bíblico da criação do mundo e da formação da humanidade. Os eventos primordiais, em que Caim mata, Abel morre, Sodoma e Gomorra são destruídas, desenrolam-se num cenário que se divide: as proximidades do sertão e a cidade: “Pé da serra dos Juradeus, por perto de Cuiabá. Nem sertão, nem arrabalde. Mais ou menos. [...] O vizinho mais próximo era longe” (DC, p.18). “Seu enredo é de vida primitiva”, diz Antonio Olinto (1968) ao prefaciar o romance. E primitivos são os princípios que guiam as vidas daqueles moradores isolados em oposição ao ritmo e aos valores dos outros personagens, os da cidade de Cuiabá.

Neste espaço específico em que o cenário mítico dos acontecimentos primordiais bíblicos é revitalizado, encontramos o cruzamento dos dados históricos mitificados acerca do espaço mato-grossense. Vestígios do pensamento histórico que identificou, nessa região, o Paraíso Terreal, e motivou aventuras exploratórias e colonizadoras em períodos anteriores, são encontradas no romance (DC) configurando o imaginário cultural do homem da região: “Estávamos perto da Serra dos Martírios, tão falada pelos tesouros dos índios, pela Cidade perdida e outras lendas” (DC, p.165), se situa o Cabo Saturnino ao relatar uma perseguição pelas matas sertanejas. Extraímos desta fala o mito do Eldorado que permanece na cultura alimentando sonhos. Os relatos históricos que adquiriram perfil de lenda nos discursos – o tesouro da Serra dos Martírios e o desaparecimento misterioso do Cel. Fawcett – também estão integrados a este imaginário, no delírio de Isidoro na Capital:

Não foi apenas o Cel. Fawcett, o rapaz Maufrais ... Um monjolo que gira, gira, carregando águas e diamantes, Impossível de olhar com os olhos. Só com os da alma. Dói na vista como o sol, de frente. Maravilhoso, porém, cegar-se com diamantes. [...] Sim, ali é a Cidade do Sol. Quem a descobriu? Campanella, ora quem vai ser? A cidade perdida dos índios. Todos os tesouros dos nhambiquaras, dos aimarás, dos nasmás, dos araucanos, e dos incas, naquelas cavernas subterrâneas que vêm das igrejas dos padres e passam por debaixo dos rios e dos cemitérios. Poucos sabem. Lá está o Cel. Fawcett. E o Moscoso, primo teu, Cecília. Está lá morto. Coitado dele. Não é tão difícil assim, chegar à Serra dos Martírios, é só saber o caminho, nada mais. Qualquer índio o sabe, mas ele não diz, nem que o matem. Os exploradores mortos também o sabem. Os antigos deixaram mapas. Resta buscar. Qualquer explorador antigo se lembra. Se não está em esqueleto

dormindo com os olhos esverdeado naquelas grutas avermelhadas... Oh as Serras dos Martírios... Tu estás aí Cecília? Qualquer dia te levarei a essas grutas encantadas (DC, p.285).

A recorrência destas imagens dentro do sonho, do pesadelo ou do delírio febril vem aumentar o halo de mistério que as envolvem, dando-lhes conjuntura de lendas, devido à impossibilidade real de ser, esse Eldorado, encontrado. É, também, no delírio ou pesadelo febril de Lázaro, que as imagens arquetípicas emergem, moldando o cenário de deserto a exigir uma travessia no sertão:

Um deserto de areias escaldantes, sob o sol o dardejava. Afundava os pés e não sabia aonde ir. Queria vagamente ir a algum lugar e encontrar rostos amigos, mas o areal se desdobrava, sob a nitidez do bochorno tórrido, árido, seco, inóspito, interminável. Cria-se prestes a cair e morrer. [...] Uma redoma de bordas e superfícies uniformes, uma monotonia desesperada, um surdo bater enrolado em panos e um empurrar para frente, sempre adiante, alucinado, cego, iridescente, como um magnetismo formigante. [...] Conhecia um país, como um maldito Eldorado atrás das colunas de chamas e dos bosques de espinheiros, e nenhuma voz lhe sussurrava a verdade – mas ia para lá. [...] Os infinitos dos horizontes que multiplicavam distâncias fumavam brumas e vapores. Uma nostalgia de cousa indefinida, como um paraíso morto, pairava (DC, p.318).

O percurso pelo deserto é simbólico da travessia existencial pela qual Lázaro estava passando; uma travessia árdua e dolorosa, de perdas, de enfrentamento, de experiências de vida e de morte e de transformação do eu – uma transformação ou metamorfose, como ele vê acontecer no pesadelo, em que a índole de Caim aflora no seu ser em forma de serpentes. A solidão do lugar o faz semelhante a um deserto, que vem se manifestar no pesadelo; na solidão e no vazio do deserto o sujeito experimenta a travessia solitária, uma peregrinação de busca de si mesmo. Assim, Lázaro, ressuscitado, é levado a encontrar-se consigo mesmo, com seu duplo, com seu lado Caim, sentindo o imperativo inevitável do arquétipo mítico da hostilidade entre irmãos: “e um *empurrar* para frente, sempre adiante, alucinado, cego, iridescente, como um *magnetismo formigante*” (grifos nossos). O *empurrar* permite a interpretação da continuidade da vida sob a determinação – o *magnetismo formigante* – e a repetição do mito, em ciclicidade: o mito que estrutura a vida. O sertão primitivo serve de palco para essa facticidade.

A imaginação criadora de Dicke é exercitada em *Rio abaixo dos vaqueiros* (RAV, 2000), outro romance que tem, também, o mito por fundamento. Mais uma vez, o contexto mítico ancestral tem por patamar a localidade sertaneja mato-grossense. Os fatos do enredo se desenvolvem a partir da remontagem dos elementos edênicos, fazendo a convergência dos

mitemas bíblicos e dantescos. A chácara em São Lourenço dos Coqueiros da Imbuia Velha do Rio dos Couros é descrita como o Jardim do Éden, por onde circula Betsabah (bíblico) ou Matilde (dantesca):

os girassóis, de dia, [...] Os girassóis, exército de girassóis, seus perfis circulares, de ombros redondos, rostos levantados para o alto, olhos fixos seguindo as constelações, estremecendo à leve brisa da lagoa, como se todas as eternidades fossem chegando, tateando nos horizontes. E ela, parada ao pé deles, descalça, anelante sob o céu, cabelos molhados, escorridos e frios pela chuva sem relâmpagos nem raios, rápida, tocando flauta. Eles, talvez escutando. Os girassóis, sobre eles o tremor untuoso do azul com seu encompridar-se achatado de firmamento entumescendo-se em direção aos horizontes [...] a espera vos move a sonhar as regiões das distâncias do éter, vêm como imperadores em fila que perdestes vossos reinos – de que fabulosos reinos sois donos, vós que esperais longas esperas, imóveis, sob os horizontes? Até há pouco estrelas que a chuva dispersou. Matilde toca sua flauta [...] O som da flauta alcança ao longe as águas da lagoa (RAV, p.20-1)

Na descrição deste cenário ecoa a convivência harmoniosa dos elementos identificadores do Paraíso bíblico ao lado da clássica descrição feita por Dante. No Purgatório (Canto XXVIII), ao vencer todos os círculos na subida, Dante avista as maravilhas do Paraíso. Enquanto aguarda a chegada de Beatriz para guiá-lo, chega junto de um límpido regato, além do qual vê uma senhora de celeste beleza, “Matilde”, que caminha “cantando e escolhendo flores no meio das flores”. Matilde é talvez o símbolo da inocência primitiva. Betsabah, a personagem de Dicke, toca flauta no meio de um jardim de girassóis, próximo a uma lagoa – esta visão remete o narrador, e também o leitor, à descrição dantesca; são renovados aqui os elementos da tradicional descrição do Paraíso. Este cenário, contudo, vai ser todo corrompido pelo pecado na composição do enredo dickeano em *Rio abaixo dos vaqueiros*.

A reconstituição do Jardim, na imagem dos girassóis, cuja face é voltada para o firmamento, remete-nos aos elementos mitemáticos da concepção do Paraíso, como uma nova descrição do estado inaugural do homem no Cosmos. Ao lado do jardim dos girassóis, Dicke insere o rio ou lagoa onde Betsabah, ou Matilde, vai banhar-se. Essas primeiras referências passam ao leitor a atmosfera de ordem e de tranquilidade – a mesma dos primeiros tempos antes da Queda. Mas, veio a Queda também no enredo dickeano: Betsabah comete incesto com os irmãos Gedeão e Saul e são todos expulsos da casa do pai, exilados no mundo, como errantes a realizar travessias pelo sertão e pela existência:

sempre andar e andar por terras e terras, sem terras onde ficar, como o andarilho judeu errante das lendas que contam nas varandas e no passador

das veredas ou essas tribos sem permanência que vagam de lugar em lugar sem parada nem fim, os ciganos – um homem sem casa que vaga por todos os povoados pedindo o que comer e depois se vai, passa um ano e ei-lo de novo pedindo de novo o que matar a fome, e o povo pega a dizer: que é um santo disfarçado de itinerante ou vagabundo. Mas ele não era santo: Saul se lembra de Batsabah e de suas duas filhas e sabe: – não é santo. Pecador dos pecadores. Por isso este castigo: errara como cão sem dono, ele, filho do homem mais rico de todo o sertão (RAV, p.65).

O mitema da expulsão do Paraíso se repete com os personagens que jamais vão reavê-lo, embora o desejem profundamente. A errância é, também, uma retomada do destino dos pecadores; são imagens reconstruídas que convergem para o reconhecimento do cenário primitivo, donde, uma vez expulsos, resta-lhes somente e sempre o desejo de retornar.

Além dessa abordagem, que nos permite identificar a visão edênica regionalizada no cenário mato-grossense aonde o enredo vai se desenrolar, buscamos, pela intersecção de elementos históricos e ficcionais, os signos recorrentes que compõem o imaginário cultural regional. A imagem do Eldorado é renovada no desejo de Absalão, enquanto era perseguido pelos capangas do Homem:

Pensou na ex-cidade perdida dos garimpos e das minas, esse lugar: Deus nos salve, ou Salve-O-Divino, atrás dos cerradões fechados e das serras sob uma poeira de lendas e de séculos. Pó de ouro que turbilhonava nos sonhos dos que habitam ali há tempos imensos. Luzir dos diamantes que cintilavam naquelas noites do encanto perdidas para sempre (RAV, p.118).

Mas este sonho do Eldorado fora também o objetivo do Homem (o estrangeiro) ao vir para Mato Grosso, como vieram muitos exploradores e viajantes estrangeiros ao longo da conquista histórica dessas terras:

África do Sul, Europa, Rússia, Estados Unidos, isso sim, eram lugares de gente civilizada. Como eles, homens, não havia no mundo. Tremia bofes, engolia saliva misturada com o pavor mais temeroso, tragava águas salgadas como o Mar Vermelho... esta terra era o que se chamava: de ninguém... só os que cruzavam os mares em busca do sonhado El-Dorado, sabiam o que era a vida (RAV, p.237).

A visão do Eldorado no Mato Grosso é compartilhada na lenda da Serra dos Martírios, da qual todos os personagens demonstram ter conhecimento em lenda e ilusão. A narrativa de Dicke (RAV) reconta as aventuras originadas nos eventos históricos e cercadas de mistérios que as fizeram míticas, dando, pelos artifícios da ficção, realidade a esse sonho:

O tenente-coronel Áquiles Abrahão Astrolábio um dia se fora enganado com a expedição do coronel Fawcett que viera da Inglaterra disposto a enfrentar tudo para encontrar a serra dos Martírios, onde se diziam que transbordava de tesouros. Aquela lenda andava de boca em boca naqueles tempos. Contava-se que um velho índio peruano, guia da expedição havia encontrado a cidade do ouro, quase nas alturas do Peru, mas ninguém sabia de nada [...] Os perigos eram imensos. [...] E esta cada vez mais se adentrando em território inóspito e desconhecido, onde antes ninguém tinha posto os pés. Para onde ia o coronel Fawcett com aquele bando de homens [...] E os perigos da grande selva, eles derivando cada vez mais para o fundo sem fundo do grande mato dos matos-grossos. Semanas se passaram e depois meses. [...] E a cidade do ouro nunca aparecia.[...] Perderam-se de vista, ninguém mais soube deles. [...] Jornais de todo o mundo noticiavam a perda da expedição (RAV, p.368-9).

A realidade impõe limites que, muitas vezes, não deixam os sonhos se realizarem. O caso da expedição do coronel Fawcett está registrado na história da região. Mas, na literatura, a imaginação abre as vias da realização desse sonho que animou muitos aventureiros. Dicke explora o imaginário realizando, na linguagem, o desejo de tantos desbravadores que vieram ao Mato Grosso movidos pelo sonho de encontrar o Eldorado. Seus personagens encontraram a cidade do Ouro, depois que os membros da expedição do Cel. Fawcett morreram, com ele, na travessia de um rio, restando somente dois: o velho guia índio e o tenente-coronel Abrahão que, dias mais tarde, encontram, ao acaso, o longínquo Eldorado, envolvido pelas serras, talvez as fabulosas serras dos Martírios:

Léguas imensas e meses perdidos atrás da névoa do tempo os separavam da civilização. [...] Um dia, depois de andarem bastante, sob as grandes árvores frondosas, reconfortados por uma carne de macaco que haviam comido, de tarde, enxergaram à distância, uma cadeia de serras que nunca haviam visto, azuis, a sua frente [...] Súbito, ao meio-dia pelo que imaginavam, chegaram nos muros de uma cidade deserta, abandonada. [...] Numa espécie de igreja no centro da cidade, de portas escancaradas, entraram. Estava cheia de jóias e ouro e prata e pedras preciosas de todos os formatos, numa montanha que enchia o seu recinto até o teto. [...] Mas ao redor era um silêncio de morte, igual como quando marchavam, só ele e o guia através das matas (RAV, p. 370).

Este fato, do conjunto da trama do enredo do romance (RAV), reconta o evento do desaparecimento do Cel. Fawcett nos sertões do Centro-Oeste, em busca desse lendário lugar. Dicke situa o lugar do sonho no imaginário predominante na região e sobre a região. Nesta “topoanálise” (BACHELARD) vemos um desejo lendário movendo as pessoas ao extremo de suas vidas – à morte. Contudo, a construção narrativa de Dicke não desfaz a aura de mito ao encontrarem, seus personagens, o lugar dourado, o tesouro do Eldorado; a cobiça, a ganância

do homem o domina a ponto de levá-lo a destruir seu companheiro. Assim, como uma maldição daquele tesouro, o tenente-coronel mata o velho guia e se condena a ficar perdido naquelas lonjuras até definhando-se sozinho. E o tesouro daquele Eldorado fica novamente perdido, alimentando novos sonhadores – continua sendo um mito.

A lenda do Eldorado, possível nas terras de Mato Grosso, é herança antiga que veio sofrendo variações conforme a localidade; chamaram-no – o Eldorado – de serra resplandecente, Lagoa Grande, Montanhas Reluzentes do sertão, Lagoa de Paraupava, Serra das Esmeraldas, entre outros. Sob qualquer denominação, o mitema do tesouro acumulado é permanente e invariável na estrutura do mito: “Assim vai se duplicando ou multiplicando aquela misteriosa serra resplandecente dos primeiros tempos, segundo o parecer que mais atenda à cobiça dos colonizadores” (HOLANDA, 1996, p.40). Mato Grosso vive ainda essa fase; suas entranhas sustentam os sonhos da riqueza fácil associada à visão de uma vida paradisíaca.

3.2- O imaginário do sertão na literatura mato-grossense de R. G. Dicke

A presença do sertão nas narrativas de Dicke se põe na forma de *lócus* privilegiado na interação da literatura com a regionalidade. A construção da paisagem se dá pelos elos de uma cartografia real e ficcional, nos termos com que Bolle (2004, p.59) analisa o discurso de Guimarães Rosa: “O narrador rosiano tem portanto uma relação ambivalente com a geografia: por um lado, apóia-se na topografia real, por outro lado, inventa o espaço de acordo com seu projeto ficcional”.

O sertão recebe em Dicke uma expressividade que conjuga a natureza com a vivência dos personagens que ali habitam ou transitam, cuja experiência configura uma batalha do viver. Esta luta, que muitas vezes é agônica, é travada no limiar das percepções e das forças do homem no cotidiano. Os personagens dickeanos são sertanejos específicos pois, forasteiros, são envolvidos pela força vicejante do sertão local. No meio destas peculiaridades buscam uma coerência das coisas, dos acontecimentos e, até, de suas emoções, realizando transcurso pelo território que adquire perfil mítico atuante sobre os seres em contato com ele. A imagem do sertão é ficcionalizada, em Dicke, em meio a uma rede de elementos dinamizadores que lhe confere o estatuto de cenário com força e vida própria, com tal

intensidade que faz com que outras imagens simbólicas gravitem em torno da grande imagem-matriz: o sertão.

Há uma força anímica que se manifesta nos elementos que compõem o sertão e lhe dão consistência e sustentação nas narrativas: as águas, a vegetação, o vento, a topografia. Esta força se mobiliza do exterior da paisagem para o interior dos personagens, dinamizando as almas dos homens e o íntimo das coisas, numa ambientação de mistério e desconhecido.

A presença da imagem do sertão faz insurgir uma vitalidade criadora e original na narrativa; no conjunto das imagens consteladas em torno da imagem maior do sertão, a vida encenada neste lugar passa a estar intimamente ligada a ele. Disse Bachelard (1990b, p.14) que “em seu nascimento, em seu impulso, a imagem é, em nós, o sujeito do verbo imaginar. Não é o seu complemento. O mundo vem imaginar-se no devaneio humano”. Assim é que o sertão enriquece a poética dickeana que deixa a força dinâmica penetrar o devaneio de seus personagens. Arquetipicamente, a interpretação simbólica da imagem do sertão está associada a cultura local originada em tempos e discursos remotos. O sertão é tanto realidade histórica quanto território imaginário que coloca o homem na conjunção dos contrários, gerador de lutas e mortes, de fluxos e refluxos do desejo da vida. Contribui para essa compreensão, o estudo de M. Zaira Turchi (2003a, p.154):

Nações antigas comprazem-se, hoje, na reconstrução detalhada de períodos da sua história e na ressurreição, através de biografias, de seus antepassados ilustres, desenvolvendo, pouco a pouco, ante os olhos interessados do leitor, o cenário e o enredo de acontecimentos que ultrapassam, consideravelmente, a realidade física ou histórica. Nações modernas tentam resgatar seu passado recente, captando o cerne da nacionalidade na descrição da parte do povo que menos se afastou das raízes, mais genuíno, portanto, na própria língua e nas tradições.

Maria Zaira Turchi completa que os recursos narrativos utilizados pelo escritor misturam-se a uma arte enraizada na cultura, nos costumes e na própria língua – único instrumento para traduzir um modo peculiar de pensar – expressando uma autenticidade que, de regional passa a nacional e cuja nota de humanismo justifica sua repercussão na literatura universal, ao efetivar a fusão do local com o universal, do real com o irreal, do popular com o erudito². Nas obras de Dicke, vemos que a vivência no lugar sertanejo regional gera uma

² Ao focalizar as relações entre o fato histórico e o mito romanceado na obra *Sete léguas de paraíso*, de Antônio José de Moura, M. Zaira Turchi (2003a) revela como a produção literária dá conta da representação da realidade histórica e, ao mesmo tempo, ultrapassa a fronteira do real concreto para o universo da representação mítico-simbólica.

visão do universo sob percepções peculiares que resgatam o passado histórico em linhas tênues e abre ao leitor a interpretação mítico-simbólica desse universo.

Há, na produção romanesca em análise, duas formas de tratamento, inserção e interpretação do sertão no seio das narrativas. Uma, em que a oposição sertão/cidade é marcada como fronteira espacial e de valores culturais; e outra, em que o cenário está no coração do sertão onde os personagens sentem a força anímica do lugar e donde se percebe um trânsito que flui do cotidiano histórico ao mítico-simbólico no imaginário da obra.

A primeira forma de ficcionalizar o espaço regional agrupa os romances *Deus de Caim*, e *Cerimônia do esquecimento*. *Deus de Caim* (DC) é composto de um enredo que se passa em dois cenários: a Vila de Pasmoso, cujos arredores são o sertão, e a Capital-Cuiabá. As marcas da distância entre estes lugares constituem o primeiro critério da sua identificação; as lonjuras sempre estiveram presentes nos retratos da região. Em consequência da distância, configurou-se o isolamento e o atraso que, elaborados nos textos da história e da cultura literária mato-grossense, são re-elaborados na ficção dickeana: “Lera o jornal de Cuiabá, que lhe traziam todos os domingos, afora o Diário Oficial do Estado, que chegava um montão atrasado, todo fim de mês” (DC, p.29). A distância separa as formas de vida dos dois ambientes; no sertão o cotidiano é orientado pelos sinais da natureza, que são interpretados no contexto da cultura popular:

Ás vezes, quando o ar estava eletrizado, em noites frias assim, o vento longínquo trazia desde a Capital, sons de sinos de igrejas bimbando e aquilo lhe dava medo. Parecia que só ela os estaria ouvindo, e se não eram sinos, eram vozes e violinos de pequeninos fantasmas gracejantes que pairavam no ar. Essa noite ouvia distintamente os sons distantes que vinham da cidade e quando os ouvia, lhe parecia não ser bons presságios. Tinha para si já de experiência que quando os escutava, algo acontecia (DC, p.47).

A caracterização do sertão é estritamente relacionada à natureza indomável nas tempestades, nas matas e nos mistérios lendários:

Dizia que era assombrado aquele combaru. Que às suas raízes aflorantes vinham ter, altas e escuras horas da noite, caítetus com a serra do espinhaço em fogo, e mais de um garantia ter enxergado com ‘estes olhos que a terra há de comer’, uma galinha choca penada com os respectivos pintainhos penados, cacarejando pavorosamente e arrepiando-se toda em volta do combaru, numa perda meia-noite (DC, p. 52-3).

A identidade do território mato-grossense apela, também na ficção, para o simbolismo das distâncias: “esquecido de que onde estava [...] uma erma estrada que ia dos desertos do

Imbruiô até Pasmoso, nos ermos, nas raias do sertão dos diabos, longe do mundo” (DC, p.73). O mistério do sertão advém da condição de ser desconhecido; esta condição exige o palmilhamento do terreno e arredores, o que coloca os personagens sempre em viagens, andanças, mobilizações: “é um aventureiro de corpo e alma um poeta que ama as viagens, este que palmilha o caminho noturno e chuvoso de um capão mato-grossense” (DC, p.74-5).

O outro cenário, o urbano, é apresentado da perspectiva do progresso e urbanidade presentes na organização das ruas, na arquitetura, e na agitação da cidade: “O local regurgitava, pois de movimento, gente e veículos de todas as classes, sucedendo-se numa mutação interminável” (DC, p.92). O aspecto social da vida citadina também marca a identificação da Capital: “Os serões que organizavam os De Amarante antigamente eram célebres pelo Estado inteiro” (DC, p.93). Ao contrário do ambiente do sertão de Pasmoso, a noite na Capital, na mansão dos De Amarante revela o homem corrompido por uma sociabilidade sem virtudes: “Sigamos o entardecer na casa de Isidoro. A noite se prepara para emprestar sua sombra às coisas deste lado do mundo. [...] Os carros passam disparados pela rua. Através das arabescas grades cercadas de flores se prepara mais uma noite para os Amarantes da cidade” (DC, p.94-5).

Os dois cenários vão sendo descortinados no decurso do enredo; enquanto na capital se revela a corrupção de valores nas atitudes e pensamentos ardilosos dos homens sem escrúpulos, no sertão do Pasmoso, distante, acentua-se a força mítica do mistério do sertão nas relações do homem com a natureza local, e nos seus próprios destinos. A voz do homem sertanejo reforça os aspectos da interpretação dos fatos numa perspectiva mítica:

nesse mesmo trajeto, dos Sete Mortos para Vila Joana, mais ou menos por perto da venda de João do Verde um lobo enorme que ninguém sabia de onde viera e como aparecera, um lobo meio cachorrão meio demônio, o Cão do Bagaço, como diziam, [...] mas *tudo isso vago, coisa que só existe de dizquedizque, tudo legendário do povo, ninguém sabe*, o cão preto como um céu sem estrelas, quase do tamanho de um novilho, aparecia aos viajantes retrasados e os levava a sua cova (DC, p.172; grifos nossos).

Outro elemento que caracteriza o sertão mato-grossense, refere-se às chuvas e tempestades interpretadas como a fúria da natureza sob o domínio das forças do Mal: “todo o sertão ressoa com um ressoar só, ao desamparo” (DC, p.191). Ao ritmo da narrativa e intermediando o desenrolar dos fatos, o sertão e a cidade vão se opondo. O pensamento do homem primitivo predomina no cotidiano do homem sertanejo da Vila de Pasmoso; o sertão estabelece uma determinação trágica nos destinos dos habitantes locais e lhes confere uma

força e uma fúria disseminadas nas manifestações da natureza que atuam como presságio. Todos os acontecimentos decisivos no enredo são acompanhados ou antecidos por fortes chuvas, ventanias e tempestades. Esta força instintiva da natureza em ação é transferida aos homens, refletindo a integração de ambos. Dicke encena a alma do sertão nos elementos que o compõem como o vento, a mata, as veredas, a chuva. Na voz primitiva das personagens há a expressão de uma consciência límpida acerca do sertão e da sua interferência no cotidiano dos moradores; isto faz do sertão um personagem em *Deus de Caim*.

As distâncias, que promovem e justificam o isolamento e o atraso nas formas rudes do viver sertanejo, associam este aspecto do perfil da região mato-grossense ao legado que remete à formação da nacionalidade brasileira, donde sertão e cidade (litoral) se opõem de forma excludente. A noção de fronteira, como limite, marca e define a inserção do sertão no romance *Cerimônia do esquecimento* (CE). Também nesta narrativa há o confronto entre sertão e cidade, cujos limites são demarcados geograficamente: “a amurada de cimento que separa da rua, as matas que tapam a rodovia que demanda para São Paulo e Rio de Janeiro, neste subúrbio, nos fins do arrebalde” (CE, p.10).

O sertão enquanto reduto longínquo tem suas peculiaridades regionais que são mantidas frente ao avanço do progresso – expressão do desejo de civilização. Na oposição sertão/civilização, expõem-se as fronteiras que vão além do geográfico e do social; são fronteiras geo-psíquicas reveladas num imaginário em que a principal linha fronteira separa (ou une) vida e morte.

Em *Cerimônias do esquecimento* o protagonista, um professor de Filosofia frustrado profissionalmente, tece suas reflexões bebendo num bar da periferia, ao mesmo tempo em que vive uma experiência de transcendência. O ambiente enigmático é acentuado pelos acontecimentos de uma noite em que realidade e devaneio se mesclam. A amurada do outro lado da rua e o asfalto da rodovia demarcam a fronteira entre cidade e sertão como distintas zonas de uma mesma realidade histórica: a do estado de Mato Grosso: “um professor de Filosofia ensimesmado num bar dos subúrbios, nos limites do perímetro urbano, onde dizem que começa o Sertão, rememorando andanças” (CE, p.47).

Completando esse cenário fronteira, o bar, onde bebem o professor e outros personagens, também adquire caráter de fronteira no imaginário da obra; o Bar Portal do Céu é o último vestígio da civilização, da cidade, situado na linha divisória entre sertão e cidade. No entanto, as fronteiras se estendem para além da realidade física; o Portal do Céu faz fronteira entre vida e morte para seus clientes naquela chamada Noite da Predestinação; local da travessia deste para o mundo do além.

O romance (CE) tem, dispersos em toda a narrativa, os vestígios da história da civilização da região mato-grossense. Conhecedor da história de sua região, Dicke põe na voz do protagonista, um tom de denúncia das agressões realizadas em nome do progresso e da civilização que visavam o fim da barbárie e do isolamento do estado. Entre elas, está a formação dos latifúndios pela posse de infinitas extensões de terras, a desapropriação dos indígenas de sua própria cultura e a destruição de etnias dizimadas por doenças dos brancos, o avanço das cidades que atraem os sertanejos para a pobreza e a miséria, a exploração das riquezas naturais até a exaustão:

Tanto misturar de rastros e vestígios de pés que passam e passam sempre e de rodas de carros levando tanto comércio que atenta contra a justiça do que foi e que não será nunca mais, porque aqui já foi sertão, pureza das purezas e daqui o sertão vai recuando sempre, cada vez mais para dentro de si mesmo, procurando outros lugares onde florescer seu mistério de beleza, e uma angústia se faz viva nos lugares onde a solidão brota raízes e se multiplica, uma angústia de tantas vidas que transitam continuamente no sofrimento da pobreza que vai minguando o povo (CE, p.84).

Uma das marcas que distingue o sertão da cidade civilizada é o silêncio e a solidão das regiões desérticas. A imagem do sertão arraigada no perfil identitário jamais vai se desfazer: “Domingo em Cuiabá há um silêncio desacostumado pairando na cidade. [...] É o espírito do sertão que não quer abandonar esta cidade [...] Profundo silêncio como uma cidade do sertão que vai se tornando estranha cidade moderna” (CE, p.104). A imagem do sertão é revestida pelo sentido da pureza e da inocência na fronteira posta no contraponto com a imagem do progresso que é a da corrupção: “Ao menos uma noite no sertão: senão, pobre de ti, és filho do progresso. Que progresso? Ah esse que em nome do lucro vai corroendo como um câncer a recordação do paraíso” (CE, p.108). A identidade regional é expressa na ligação profunda do homem com a terra, em comunhão: “No sertão cada um é um pouco da terra, diferente dos da cidade que parecem ser de papel” (CE, p.229).

O tom de denúncia dos desmandos do progresso reforça a valorização do sertão. O sertão, no romance (CE), identifica um lugar, um tempo e uma história anterior ao presente dos protagonistas, cuja realidade circundante é a do progresso. Essa fronteira que extrapola a noção geográfica e social remete ao lugar mítico dos primórdios, às condições originais, para as quais o homem retorna ao cruzar a linha fronteira da vida/morte. Assim, configura-se o sertão, alterado pelo progresso, como o paraíso perdido. Na narrativa, esta fronteira é visualizada no grande portão de ferro que os personagens atravessam junto àquele bar, que estabelece a separação limítrofe do tempo e do lugar, com o homem bem no meio: “Todas as

sombras da noite se reúnem para fazer a meia-noite: as horas do lado de cá e as horas do lado de lá, bem no meio passa uma fronteira: o eu” (CE, p.243).

O romance (CE) é uma ficção que trabalha com o anverso do ideal de progresso que mobilizou as ações governamentais guiadas pela concepção de ocupação dos espaços vazios, espaços remotos, desertos demográficos, fronteiras a serem conquistadas. Os protagonistas sentem e ressentem os efeitos desta ocupação: os vazios do sertão ocupado causaram a desarticulação do conjunto harmonioso das circunstâncias ambientais. O autor extrapola as fronteiras enquanto barreiras geográficas na busca de uma explicação e de um sentido da vida humana em sua totalidade, mas em sua finitude também. Nesta tarefa ingente o poder do imaginário criador dialoga com o imaginário que sobreviveu aos arranques da história factual. A singularidade da sua criação ficcional re-estabelece o nexo temporal-espacial com a história da região, ao mesmo tempo em que faz a ruptura das fronteiras entre realidade e mito pela incorporação do devaneio da imaginação. A criação dickeana corporifica essa dimensão simbólica da fronteira ao dar expressão ao ritual da travessia representativa da passagem da vida para a morte, de uma realidade a outra.

A travessia desses espaços distintos exige a mobilidade; os personagens são, portanto, viandantes que se deslocam pelo território mato-grossense. Este transitar os coloca diante das condições que esbarram o homem num dinamismo ambivalente: as fronteiras territoriais simbolizam a grande fronteira vital, o último dos limites – a travessia para a morte que, em *Cerimônias do esquecimento*, se dá no Bar Portal do Céu.

A outra forma de inserir o sertão nas narrativas agrupa os romances: *Caieira* (C), *Rio abaixo dos vaqueiros* (RAV) e *Madona dos páramos* (MP). Neles, o sertão é vivido, presenciado em sua força, sentido e retratado por dentro. No interior do sertão, os personagens internalizam a força dinamizadora do lugar. As fronteiras não são mais as geográficas, mas as simbólicas.

O romance *Caieira* (C) tem seus personagens confinados nas terras de uma caieira de propriedade de um americano. Localizada entre os morros do sertão, a caieira é chamada, pelos trabalhadores, de Esperança. A distância que separa esta área da Capital a mantém isolada sob os mandos de um capataz que subjuga como escravos, os trabalhadores, cujos laços com o lugar são profundos: “Amava este lugar [...] nunca saíra dali nem queria sair, e seus irmãos eram aqueles homens curtidos na vida e na morte, aquelas mulheres que nasciam e morriam sem ver outros céus que não fossem os deste cafundó dos mato-grossos” (C, p.40). A vida restrita do sertão é desnudada da perspectiva sócio-econômica, das relações familiares e das relações com a natureza representada nos elementos terra, ar e água, sob os auspícios da

entrada do capitalismo na Amazônia. Estes são os componentes significativos e originários do dinamismo da imagem do sertão da caieira: “E para que ela [a terra] rendesse a seu contento, havia homens que o seguiam e o protegiam, escravos, gente dessa mesma terra e dessa mesma raça de sub-homens, feras que guardavam, olhos de Argos, prontos para matar e morrer” (C, p.31).

A imagem daquele lugar tem a força de um encantamento exercido sobre as vidas dos homens: “e os silêncios no imenso mundo lá de fora, o mistério invadindo as encruzilhadas, os caminhos perdidos, as matas negras, as cafuas assombradas, a solidão emudecida, o estremecimento arrepiado que cai com os primeiros orvalhos” (C, p.34). Esta força é dinamizada como um imperativo da constância do prosseguir e do existir, áspera, mas corajosamente. Naquele cenário de extração da cal no seio das encostas da terra, receios e medos não pertencem ao cotidiano dos habitantes que sobrevivem na agressividade da natureza e da índole de crueldade do capataz. A névoa do pó branco da cal espalhado no ar que eles respiram os torna um pouco terra também. A terra transfigurada em pó entra em toda parte, até nos pulmões, como um processo de identificação elementar entre o homem e a terra:

Os homens trabalham ao sol e das pontas das picaretas se despedem faíscas de fogo que brilham em pleno dia. Trabalham quietos agora, concentrados. O sol requeima, torcem-lhes as camisas os ventos que varrem a inclinação da encosta. O morro se nutre de seu suor, desse comovido sal parece brotar a branca cal que lhes come a carne, que aumenta a fazenda daqueles que não os vêem e nem sequer os sonham, os donos, palavra quase abstrata. A luz fere as pedras e elas não sentem, a luz fere-lhes as vidas e eles nem a sentem. [...] Alagados em suor, em fontes vivas, como estátuas transfiguradas, e entretanto, parecem mortos. Só as pontas das picaretas que despedem fogo têm vida (C, p.125-6).

Nesse processo, na caieira, o homem absorve a terra, respirando o pó da cal, e a terra absorve o homem que, dentro dos buracos abertos para a extração da cal, adquire a mesma cor esbranquiçada fundindo-se com a natureza. Interna e externamente impregnados daquela poeira, os personagens vivem um processo duplo: a pedra de cal é destruída, transformada em pó; este mesmo pó respirado e grudado em suas peles, petrifica aqueles homens transformando-os em seres frios, cruéis e instintivos:

As caras alvas como atores de algum circo absurdo, alvaiade de pó de cal que lhes comia a pele e as carnes, cal que nunca mais saía dos interstícios das rugas e dos poros [...] as roupas endurecidas de mil dias de suor, negras da carvoaria dos fornos e brancas da piçarra ácida e viva. Só os olhos e os dentes apareciam, nêveos como navalhas dentro da lividez do labirinto oxidante, como larvas lutando contra o poder da terra (C, p.155).

Este traslado da terra do exterior para o interior, criando a imagem de homens de pedra, é simbólico da violência. A violência se figura em três aspectos no romance: a violência do poder exercida na exploração da força de trabalho, a violência da natureza implacável daquele sertão sob a forma de pó da cal, e, por fim, a violência entre os homens embrutecidos na lida e adaptados às leis próprias das regiões sertanejas. A imagem do sertão contempla a barbárie e a violência é a sua face. Os homens assim petrificados se guiam pela ética de que matar ou morrer é questão de honra.

Desta forma, o sertão faz deles seres instintivos lutando pela sobrevivência e pela honra, afigurando-se como animais no trabalho: “os homens calados como espantalhos, pavorosos *clowns* envergonhados de si mesmo sem sabê-lo, submissos de aparência, como macacos treinados” (C, p.159); ou na defesa da vida da família junto às matas do sertão, como se guiou à noite Seu Venâncio à procura da filha, criança estuprada e morta: “eles sem luz nenhuma, vinham mais pelo instinto, orientavam-se como os bois, e Venâncio pensava nos bois andando na escuridão. Igual que eles, eram bois também” (C, p.141). A identificação do homem do sertão com a natureza local lhe dá um perfil de animal que ali sobrevive como parte ou elemento integrante do lugar:

Tudo era íntimo dele, conhecia bem sua companheira, a Natureza, sabia-lhe as noites e as manhãs, as tardes e as madrugadas. Aguçava os ouvidos e os olhos, as narinas fremiavam como as de um cavalo, seu corpo andando no escuro era parte da treva e algo mais, o calado canguçu na passada certa dos seus pichõezinhos extraviados, andam assim, os sentidos se abriam à beira das matas que o tacavam com as pontas das ramagens e a borda das águas (C, p.144).

Nessa intimidade do homem com o sertão o diálogo se trava, a natureza é o seu interlocutor, lhe dá os sinais e se comunica com ele:

a estrada se alongava, e à vista da proximidade das habitações, o rio tomava outra voz para falar-lhe, os segredos da noite, o novo mistério de água em água, o idioma que se tornava estranho e diferente de rio em rio. Voz falando as palavras de sempre, mas por que se mudam? Que muito vago se denunciavam, sombras de mato, murmúrios de rio (C, p.147).

Mas, a violência de homem para homem está no cerne da narrativa. O enredo traz, do início ao fim, o conflito entre Damiano Belo e João Pio, dois caieiros valentes, supostamente meio-irmãos, que disputam os amores e os favores de uma mesma mulher: Amância, querela antiga que criou uma expectativa de vingança, ódio, valentia e defesa da honra masculina. A

disputa se dava entre os dois, porém o motivo – Amância – não era diretamente envolvido. Com esta situação, o autor traz à tona a prática comum e habitual da justiça no sertão. A identidade da região de Mato Grosso, configurou o sertão como o espaço da crueldade com o intuito de fazer justiça com as próprias mãos, pelas armas, pela vingança. Neste contexto, as noções de justiça e vingança se confundiram e ganharam expressão de identidade regional fora das fronteiras locais. Os personagens de *Caieira* absorveram naturalmente este perfil: “Esta terra é como nenhuma outra, Calavário. Terra onde os urubus são a sepultura da gente e não o chão, como dizem, tão falado, como em outros lugares, tão dito e propalado” (C, p.32). A vingança pela morte é, para os sertanejos, a lei natural e mantenedora do lugar; quando não acontecia, decepçionava: “Todos misturavam e bebiam, mas ressabiados, com um sentimento de engano e tapeação, suspeitando meio frustrados algo que deixou de se cumprir, fora das leis mais elementares” (C, p.22).

A força do sertão dinamiza o homem naquelas circunstâncias e temos, assim, o cenário local como personagem que interfere e determina os rumos dos acontecimentos. A imagem da região, enquanto sertão, ganha vida na narrativa de *Caieira*. As fronteiras são interiorizadas e o sertão é revelado em si. Embora o romance tenha este perfil, que mostra o sertão por dentro, pauta também as relações da terra com o capital estrangeiro. Ambientado na década de 1950, o enredo dá expressão à ocupação dos espaços vazios, ideal propulsor da política getulista e faz do trabalho na caieira uma marca do progresso na região. No entanto, frente a isso, o sertão resiste e permanece no imaginário que traça o retrato simbólico da região mato-grossense como distante e isolada.

O diálogo que a ficção trava com o discurso da história é presente também no romance *Rio abaixo dos vaqueiros* (RAV). Os dois protagonistas, o Homem e o Velho, têm a sua trajetória associada à ocupação das terras ermas do sertão mato-grossense. A entrada do capital estrangeiro é representada pela posse das terras, pela imensidão das propriedades nas mãos de alguns. No enredo, o Homem se apropria vorazmente da maior extensão de terras e, junto com elas, impõe o seu domínio sobre os homens e as famílias locais:

daqui a São Vicente do Irara e mais pra lá ainda, engolindo o que existe sob o céu, são as terras do pai, que sempre compra mais, sempre fala em ter sempre mais e anda eternamente metido em negócios de terra. Chamam-no O Homem. Seu nome é esse, O Homem. Não é daqui, sabe-se vagamente que é da África do Sul ou de algum lugar da Europa. Outros dizem que veio dos Estados Unidos. Vive brigando com vizinhos, corretores e vendedores de terra, terra, terra e mais terra, sempre mais (RAV, p.24-5).

O Homem, conjugando com a imagem do sertão que, rude também no aspecto das relações sociais, tem suas próprias leis e age segundo métodos de violência, exploração e abuso. Pelo poderio do dinheiro subjuga os trabalhadores, os vaqueiros, e age como dono da vida e da morte. Tanto o Homem quanto o Velho representam a figura histórica do estrangeiro vindo às terras mato-grossenses na oportunidade aberta pelo plano público que visou a conquista da última fronteira da nação brasileira, as terras da Amazônia, e da fronteira oeste, as terras de Mato Grosso. Na densidade da narrativa, a voz do narrador levanta as marcas do progresso impostas pela transformação do cenário local:

Dizem que com esse negócio de modernidade tudo agora mudou, ficou o que se diz em língua daqui, moderno. Uma coisa supimpa de moderna, que é o que modifica tudo de repente, como uma moda, as coisas mudam de figura [...] e com os tratores agora abrindo estradas no caminho da Capital, avolumando enormes montanhas e quantidades de terra, de ambos os lados do caminho, erguendo postes altíssimos para lâmpadas elétricas [...] carros que antigamente nem apareciam e agora enchem o povoado num vaivém frenético que dá nos nervos, [...] gente nova que dá as caras por lá (RAV, p.23).

Não obstante esta introdução no romance (RAV), os fatos e acontecimentos que estruturam o enredo se desenrolam no interior daquelas terras que, embora já tenha vilarejos e povoados, são geridas pela força da natureza e pela índole do sertanejo rústico mediante as novas relações de trabalho e convivência lá introduzidas. O contexto se completa pela oposição ao poder simbolizada pelo Velho. Enquanto o Homem simboliza a ganância capitalista e a ambição agindo com violência para a imposição do poder, o Velho é a representação da forma de vida e de relações anteriores à chegada do progresso, quando o homem e a natureza se comunicavam e se completavam. No perfil do Velho são vistas as tradições, os hábitos e a cultura popular sendo mantidos e valorizados no cotidiano. Estes dois pólos se embatem em todo o romance (RAV), configurando a luta entre o Bem e o Mal. O Homem tortura, persegue e mata; movido pelo desejo de vingança, indistintamente ataca a família ou os agregados de suas terras; o Velho agrega, protege e defende aos agredidos e ameaçados.

A geografia mato-grossense, nos arredores de Cuiabá, sempre foi referida, na identificação topográfica que tem no Rio Cuiabá o ponto cardeal, como Rio Acima e Rio Abaixo: “homens eram proprietários de grande parte das terras mais próximas à cidade, principalmente, as mais férteis localizadas às margens do rio, abaixo ou acima do Porto” (VOLPATO, 1993, p.35). Esta referência histórica identifica o cenário do romance:

Saul vinha e vinha nem não sabia mais de onde vinha de tanto passar caminhos e cruzar encruzilhadas, de tanto verter sombra, ele com esse cavalo por esse chão, de água e terra, o último lugar talvez fosse Santo Antônio, no seu zaino para um lugar cognominado Rio Abaixo dos Vaqueiros, quinze léguas moderadamente, [...] durava no mais das vezes um dia e uma noite naquele cavalo tão bom de andadura (RAV, p.65).

Os personagens transitam solitários nesse território; nessa área esquecida do mundo civilizado, os que foram estão voltando, os que morreram vagam em espírito e visões por ali, como se as fronteiras estivessem demarcadas pelas cercas de arame farpado. São travessias de vida e é, também, a travessia do sistema arcaico ao moderno, firmado na propriedade e nas leis do capitalismo:

Dos dois lados cerca de arame farpado, terras do Homem, onde o sangue da terra se seca aos grandes sóis, negro adubo que clama, onde entre espelhismos e vertigens giram almas de mortos espoliados, espezinhadados, roubados, assassinados nos páramos parados das ravinas, das quebradas e das chapadas [...] Tudo propriedade. Mistério, a propriedade. Porque ele tem papéis, por isso é dele. Seus papéis, sua propriedade. Os papéis no mundo fundam a propriedade. Papéis (RAV, p.104).

O imaginário que constitui o retrato de Mato Grosso nos discursos narrativos da história local ganha vida nova em *Rio abaixo dos vaqueiros* na dinâmica da convivência atritosa do Homem com o Velho. Na representação do estrangeiro no domínio do território mato-grossense, os personagens-proprietários, o Homem e o Velho, são revestidos pelos aspectos que marcaram a trajetória histórica da propriedade na região. O latifúndio define a região até hoje. Dicke insere no mesmo cenário o símbolo da modernização – a casa-palácio do Homem – ao lado da simplicidade da vida do sertanejo local, ligado às tradições populares e dirigindo seu cotidiano por credices e sabedoria popular.

Num universo de paixões e exploração, o homem é colocado no limite físico e emocional, onde a fragmentação é o processo que desagrega e torna a unir o que é, muitas vezes, o farrapo humano: “Os terrores daquela terra selvagem o assaltavam. Quando pensava que este bárbaro chão podia fornecer também seus mistérios mais assombrados, seus terrores buscando revelação e conhecimento, escondido sob as aparências banais mais possíveis” (RAV, p.237). O conteúdo simbólico de vozes como esta desvenda a força da terra sobre o imaginário do homem comum. O mistério que o poderio econômico do Homem suscita na mente do homem local encontra explicação mítica que o associa a um pactário do Demo, o que justifica seu domínio e sua crueldade. As cenas de violência, na tortura e morte, também fazem eco ao discurso histórico regional: “O Homem tornara a ser o que sempre fora, se

refazia, incessante, numeroso. Comprava terras. [...] escravizava suas mulheres a ferro e veludo, a fogo e seda, mandava forte em tudo sob suas jurisdições, seus feudos” (RAV, p.206-7).

Vários são os vestígios da história local, constituída no imaginário peculiar ao território mato-grossense, que permanecem na memória coletiva e que a literatura dickeana recompõe num trabalho criativo em que o diálogo com a história regional não suplanta o poder da ficção, mas o enriquece mais.

3.2.1- O sertão: travessias e fronteiras

A regionalidade sertaneja irrompe com propriedade na massa ficcional do romance *Madona dos páramos* (MP). No cenário desse romance específico, a fúria da natureza do sertão mato-grossense prolifera o seu desmando, ora em tempestades e ventanias tenebrosas, ora em calor escaldante, compondo o espaço das desventuras dos jagunços, homens típicos da região de Mato Grosso. Sertão adentro, eles enfrentam a realidade circundante; têm a sina do sertanejo endurecido pela vida rude e que, engastados no mundo do crime, renegam a ordem social. Enfrentando o sertão com suas agruras, vêem-se nos limites da subsistência lutando contra as intempéries climáticas e geográficas. No conjunto ficcional, o sertão é tão atuante quanto os personagens. Captado, observado, sentido e cartografado, tanto física quanto simbolicamente, o sertão é o espaço das discrepâncias externas e impõe aos homens os seus limites geopolíticos e naturais. O processo pelo qual Dicke o descreve e, simbolicamente, o personifica compreende a demarcação das fronteiras territoriais de Mato Grosso e se estende à ressonância no íntimo dos personagens.

Presentificado como o lugar da itinerância do bando, o sertão marca o desenrolar da trama narrativa e tem a função do fio com que se tece a rede de sentidos míticos associados à história regional. Sobre o espaço do sertão bravio de Mato Grosso, acontece a caminhada prolongada dos personagens, como num espaço labiríntico e envolvente; um universo que, com suas forças naturais, escapa ao domínio domesticador do homem:

Vão passando agora por ressecos adustos, pontilhados de cupinzeiros negros e amarelos, à luz do sol do meio-dia sem anteparos, daqui a pouco aparecerão os pedregais do Cerejo, com seus matacões avultados e desordenados, sem vento, sem caminhos, onde zanzam almas de viajantes assassinados e perdidos. O buritizal perdeu-se na caminhada com seu rumor

de palmas bom para os ouvidos, as patas dos cavalos transportam agora os homens em plena solidão aberta, imensa. O tempo parece que vai e volta, terras bárbaras, enormes, místicas, puras, ingênuas, incendiadas, ásperas (MP, p.53).

O espaço é apresentado por várias referências aos pontos geográficos da região, mas não sem lançar a imaginação do leitor no universo dos mistérios, dos segredos e dos enigmas que o sertão desconhecido suscita diante das manifestações da natureza. O espaço não é um elemento de valor indiferente na percepção dos personagens, ao contrário, reveste-se de aparências e sentidos múltiplos no imaginário mítico que a narrativa reconstitui. Essa reconstituição do espaço segue uma disposição descritiva no imaginário da obra. À medida que o grupo se desloca em viagem, novos cenários vão sendo descortinados e nomeados ao leitor.

Em *Madona dos páramos*, os personagens são vistos, pelo leitor, nas primeiras páginas do romance, adentrando o espaço do sertão de Mato Grosso, suas matas, para dali não mais saírem. A ação é desencadeada com o foco recaindo no processo da fuga e nem tanto nos sujeitos-andarilhos. É a movimentação do grupo pelo espaço inóspito, enfrentando as agruras do sertão, que dá mobilidade à narrativa. Nesse dinamismo estabelecido pela alternância entre o relato da ação e a descrição do local, emerge o processo literário que resgata a cultura histórica na hibridez singular que marca a constituição do território mato-grossense enquanto Estado, com organização social e política. No entrelaçamento de ficção e realidade, Dicke estabelece um cruzamento de dados. No sertão, ao longo do espaço percorrido pelos homens em viagem de fuga e de busca por um lugar que, lendariamente, prometia proteção, segurança e liberdade, são encontrados os signos da trajetória histórica da ocupação da terra e da chegada da modernização aos limites do estado de Mato Grosso:

_ Sabe, perto daqui, a uma légua mais ou menos, fica uma fazenda, não sei se ainda existe, o mais certo é existir, a gente podia trazer alguma carne de boi, a fazenda Boa Vista, se não me engano, de um coronel Lereno – explica Chico.

_ Diabo. Esse homem vir formar fazenda tão recuado...

_ Coisa de mangação, ele está metido em altos contrabandos, é coiteiro de ladrão rico, aqui nestas lonjuras ele pode fazer das suas sem ser molestado.

[...]

_ Boiadas, diamantes, carros, mulheres, marijuana, tudo entra por aqui, até o portão da fazenda Boa Vista, vindo da Bolívia e do Peru, por aí a fora... Tirante os garimpos, os seringais que o coronel tem... Aqui são os limites, para a frente já não há moradores, nem habitantes conhecidos, nem nada (MP, p.56-7).

O sertão mato-grossense, no romance, é esquadrihado pela imaginação criadora; a cartografia regional é traçada na identificação de uma geografia feita na nomeação dos rios e córregos, das serras e matas, da flora e da fauna, das vilas, povoados e fazendas: “_ A poi, estamos perto, mais três léguas, se tanto, mais tardar, mas é de Sete Palmos, que antes se chamava Saia Branca e não Arranca-Saia, que este é dos lados de Goiás, e que ficou-se chamando assim depois que houve um crime ali e morreu alguém que lhe puseram o nome de Sete Palmos” (MP, p.154). A rememoração de grandes eventos históricos também é suscitada pelo sertão – na mesclagem de realidade e ficção, lendas e história – tais como a Guerra do Paraguai e a excursão do desbravador inglês Coronel Fawcett e o seu misterioso – por que não dizer “mítico” – desaparecimento nas matas em busca da Serra dos Martírios: “nos confins da serra dos Martírios, lá onde chegou também o célebre coronel Fawcett, que continua lá vivo, apesar de pensarem que morreu comido pelos índios, nos refundos do tuaiá, para nem de longe chegar nunca jamais as notícias do mundo lá dos homens” (MP, p.150).

O cenário, esgarçado no projeto ficcional, assume dupla função no bojo literário do romance (MP). Inquestionavelmente, evidencia a hibridez étnica e cultural manifestada no perfil histórico-social que, na totalidade da obra, surge como decorrência natural do processo de colonização que marca os fundamentos das origens da nacionalidade brasileira³. O autor, ao colocar seus personagens num espaço periférico, não deseja recuperar a imaginária condição de Paraíso que foi alimentada desde o descobrimento; ao contrário, sua ficção revela a rusticidade da vida no interior do país – reforçada na representatividade das incongruências do sertão e na ressonância dos topônimos – tornando-se o espaço ambíguo onde se mesclam história e temporalidades em confronto. Enquanto território periférico, o sertão mato-grossense tem função de cenário privilegiado onde o tensionamento entre os rastros do colonialismo residual e as investidas da modernização configuram-no como o entre-lugar fronteiriço, onde fluem várias vozes, distintos planos temporais e culturas confrontantes, além do geográfico:

Além significa distância espacial, marca um progresso, promete um futuro; no entanto, nossas sugestões para ultrapassar a barreira ou o limite – o próprio ato de ir além – são incognoscíveis, irrepresentáveis, sem um retorno ao “presente” que, no processo de repetição, torna-se desconexo e deslocado. O imaginário da distância espacial – viver de algum modo além da fronteira de nossos tempos – dá relevo a diferenças sociais, temporais,

³ *Raízes do Brasil* (1982), de Sérgio Buarque de Holanda, define as marcas históricas do colonialismo na formação do povo e da nação brasileira, pautando-se nas dicotomias básicas, na exploração das polaridades constitutivas do caráter do povo brasileiro herdadas da cultura ibérica.

que interrompem nossa noção conspiratória da contemporaneidade cultural (BHABHA, 1998, p.23; grifos do autor).

A função do espaço-sertão enquanto espaço híbrido, onde temporalidades e alteridades se superpõem em relações culturais dialógicas, é também o espaço da população flutuante representada pelos foragidos andarilhos (MP). Essa imagem móbil associa-se à itinerância, ao nomadismo, à fluidez identitária presente na história da ocupação dos lugares vazios. Especialmente em *Madona dos páramos*, o caráter forasteiro, aventureiro, explorador, migrante, que permeia a história da povoação e da ocupação da terra no Estado de Mato Grosso, está impregnando a configuração dos personagens, homens desenraizados realizando uma travessia do sertão fechado movidos por interesses próprios, nada territoriais nem coletivos, contudo, consubstanciados pela determinação da crença mítica que os sustenta na caminhada.

Enquanto demarcação de fronteiras geográficas, o sertão metaforiza o espaço de transição entre a ordem social da modernização e o arcaico, entre o urbano e o regional/rural. Vê-se tal demarcação-limite atribuída ao povoado de Nossa Senhora do Livramento, distrito de Cuiabá (MP). Essa concentração urbana marca o desencadeamento dos deslocamentos e das travessias realizadas pelos fugitivos (MP). Travessia real que abre o território do sertão ao leitor, e travessia metafórica na busca do conhecimento de si mesmo. Essa forma ficcional adotada por Dicke, de atravessar e mapear novos territórios, expande-se como um processo análogo, também, de ocupação cultural de espaços desabitados e periféricos sócio-economicamente. A travessia das fronteiras entre o espaço urbano e o espaço do sertão, entre o moderno/civilizado e o arcaico/rústico e rude, torna-se uma imagem cultural apropriada pela literatura desse romancista e pode ser percebida em outros romances⁴.

Demarcar e cartografar, na ficção, essas fronteiras culturais que distanciaram, no imaginário concebido nacionalmente, o sertão atrasado do litoral modernizado, é tarefa executada com mestria por Dicke ao encampar uma produção literária que privilegia tais cenários geográficos e culturais, tão à margem da nação até poucas décadas atrás: “o escritor regionalista e o intelectual local desempenham um papel determinante no trabalho simbólico de diferenciação do regional e na ruptura do isolamento – e do desconhecimento – que encapsula esses espaços periféricos” (SENA, 2003, p. 117).

⁴ O deslocamento pelo espaço, concretizado nas andanças dos personagens, entra também na configuração da travessia nos enredos dos romances: *Deus de Caim*, *Caieira*, *Cerimônias do esquecimento*, *Rio abaixo dos vaqueiros*.

O sentido da travessia, enquanto transcurso topográfico daquelas regiões sertanejas, complementa-se com o inventário da fauna e da flora componentes de uma poética das paisagens exercitada nos meandros da narrativa. O composto verbal é enriquecido pelo primor descritivo que capta as singularidades visuais e sonoras, no plano físico-material do sertão, e vivifica as potencialidades míticas, sobrenaturais, daquela natureza exuberante, embora nem sempre esteja ela personificando a Natureza-Mãe, assumindo, mais vezes, o papel de uma natureza desafiadora e intransponível. Assim, a natureza torna-se elemento integrante da viagem, expandindo o campo das significações simbólicas e interferindo no sentido do percurso dos viajantes. A interferência feita pela natureza, suas intempéries e seus desmandos, vai transmutando a viagem numa trajetória regida pelo desnorтеio e pela inexatidão, impregnando a itinerância do caráter da imprevisibilidade de um destino igual reservado a todos.

Essa face da funcionalidade do cenário literário identifica o sertão como o espaço de constituição da identidade das regiões de fronteira. O espaço do sertão potencializa o confronto das forças díspares para além da disputa de poder sobre o território; o sertão metaforiza o espaço do confronto do Bem e do Mal, refletindo-se no íntimo dos homens. Nessa travessia simbólica, em que os protagonistas enfrentam batalhas terrenas e espirituais, vê-se um desejo de transformação da realidade ontológica – transformação da fragilidade humana em força e poder sobrenaturais que poderão mudar os rumos e os resultados daquele enfrentamento.

O sertão, mais do que uma paisagem, é a imagem do estado d'alma dos personagens. Com o íntimo fragmentado pelas lembranças dos fatos passados de suas vidas pessoais e coagidos pela situação-limite da perseguição da força policial, os doze personagens integrantes do grupo de fugitivos realizam um discurso estruturado nos paradigmas míticos, deixando fluir o conjunto de imagens arquetípicas que configuram uma nova Terra Prometida, um território utópico no centro do sertão.

Toda a vastidão que impregna a imagem exterior do sertão habita o espaço interior dos protagonistas, configurando a ambigüidade da imagem literária constituída na metáfora. Diz Bachelard (2000, p.189), na obra *A poética do espaço*, que “a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular que o devaneio coloca o sonhador fora do mundo próximo, diante de um mundo que traz o signo do infinito”. Os protagonistas do romance (MP) não só se vêem “diante” da imensidão do sertão, mas sentem a ressonância dessa imensidão do espaço em seu interior; a vastidão ecoa em solidão e esta em silêncio. Assim, os cenários de Dicke se configuram na imensidão, na solidão e no

silêncio: “A imensidão está em nós”, diz Bachelard (2000, p. 190), “está ligada a uma espécie de expansão do ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão”. O estar só é mais um processo metafísico e subjetivo do que físico e contextualizado em grupo; experimentar a solidão é uma atitude íntima. A experiência da solidão torna-se necessária aos foragidos (MP), pois estabelece a condição apropriada para as reflexões existenciais e o conhecimento de si.

Os protagonistas de *Madona dos páramos*, quando fogem da prisão e se encontram no sertão – por um lado floresta e por outro deserto – sentem que penetram num mundo sem limites. A sensação de não saberem aonde vão acarreta a outra, a de não saberem onde estão. O espaço do sertão de Mato Grosso é virgem, inabitado e inóspito, análogo ao mundo primitivo. A dimensão geográfica do sertão os reenvia para a profundidade da solidão que devasta o espaço interior, da alma, numa consonância da imensidão do sertão com a profundidade do ser íntimo: “_ O Sertão é tudo, principalmente no coração da gente” (MP, p. 203). Mas, a imensidão interior do homem ficcionalizado por Dicke está repleta dos questionamentos angustiados diante da consciência de sua finitude e diante da infinitude do sertão que se lhes apresenta labiríntico. O sertão é, contudo, o espaço da travessia para os protagonistas.

Os personagens vivenciam uma gradativa tomada de consciência dos limites da vida; um processo de procura de si mesmo é desencadeado e progride paralelamente aos avanços pelo terreno do sertão; o valor e o sentido da vida são encontrados à proporção que a capacidade de introspecção meditativa é aprofundada e que, numa experiência interior intelectual e emocional, se busca o centro de si próprio; quanto mais se adentra ao sertão, como em movimento espiralado, mais se alcança o centro: “Estavam no centro do tuaiá. Ali era o rodopião, a espiral das ilusões mais profundas” (MP, p.320). A iminência da morte – fronteira inevitável – gera uma situação que os coloca em posição fronteira e provoca uma rica imaginação que alimenta a meditação sobre os sofrimentos terrenos e a esperança é refletida na mítica imagem da terra de Figueira-Mãe.

A travessia do sertão, na narrativa, é apresentada ao leitor em seu aspecto concreto que, naturalmente, constitui o primeiro o plano do enredo, ou seja, percebe-se uma jornada itinerante pelo território do sertão mato-grossense (MP); os outros sentidos dessa travessia – existencial, cultural, histórica – estão potencializados nos meandros da linguagem literária e devem ser descobertos.

Dicke executa um projeto criador. A perspectiva da inserção de seus protagonistas enfoca-os deixando o circuito urbano, civilizado para adentrar o espaço fechado do sertão do

Tuaiá; eles renegam a lei e a ordem social vigente; infringindo-as criaram eles o motivo e a justificativa de sua fuga e, conseqüentemente, de sua viagem pelo sertão. À medida que se distanciam do mundo urbano, mais vão se envolvendo e aceitando um mundo imaginário, sedimentado nos apelos míticos de suas próprias crenças e esperanças. Em seus recônditos desejos, no dinamismo da formação das imagens, eles dão formato e estrutura a uma comunidade imaginada, alternativa, periférica e avessa ao modelo da modernização e da ordem social estabelecida, no ideário nacional, como parâmetro de organização e justiça:

Diz que é cidade, quem vai saber, dizem até país, dizem entretanto somente Casa da Figueira-Mãe, que deve ser palácio e igreja, sé e catedral, já pois que o homem é padre-bispo romano, tem nos aceitado fregueses acoitados sua paróquia, e esta nos aquéns destas ribas, nas propaladas faladas e famosas Serras dos Martírios, nas lonjuras de Deus e é para lá que me vou bem confiado, que toda lenda que corre demais é verdade no fundo (MP, p.17).

Da imaginação dos personagens flui um território arcaico paralelo à modernidade – Figueira-Mãe, cujo terreno encontra-se numa zona fronteira – fronteira geográfica demarcada pela Serra dos Martírios – aberta a itinerância de toda diversidade de habitantes de margens, seres excluídos da história e da ordem social e política, a minoria periférica que encarna as mazelas do espírito humano na capacidade de praticar o mal e que a territorialidade fixa dos centros urbanos alija do convívio – nas prisões – e até, metaforicamente, expulsa para os arrabaldes e redondezas:

No avondamento de lonjura nesses pagos de florestas sem fim nem lei o Sem-Sombra reina sempre com *sua lei*, que é a ausência de lei, o *governo do sem governo*, é como uma lenda. Ele nos espera, a nós, perseguidos pelas leis e pelos governos, nós somos os escolhidos dele, ele espera em nós (MP, p.104; grifos nossos).

A travessia de uma realidade a outra se dá pelo influxo da transitividade territorial, pelo redimensionamento da paisagem, pela transformação da noção de fronteira e de limites espaciais. A cartografia do território – do sertão-região de Mato Grosso e do território imaginado da terra de Figueira-Mãe em *Madona dos páramos* – permite o agenciamento da hibridez e da transmigração que desloca, atravessa e viaja dentro da obra – revelando a transmutação da face regional. Na ficção dickeana verifica-se um resgate dessa cartografia do sertão para uma re-significação imaginária do espaço. O processo da imaginação criadora, que promove a re-significação do lugar, corporifica o potencial utópico do sonho e do desejo mais

íntimo dos personagens, que quer dar realidade a uma nova nação, a uma nova pátria; que quer estabelecer um novo perfil para a região⁵.

A fundação desse lugar passa pela demarcação de novas fronteiras, passo inicial para se eleger um novo lugar como pátria. Essa visão de uma nova pátria remete à situação do exilado que, pelo desterro, se vê desenraizado do seu lugar: “a sombra da nação se projeta completamente sobre a condição do exílio”, afirma BHABHA (1998, p.200). A fuga pelo sertão, empreendida pelo bando, num processo de errância à procura por um lugar imaginado para se radicar, dá sustentação ao imaginário que quer mapear o novo território, localizá-lo e a ele pertencer. Os doze foragidos (MP) fazem o trajeto; indo viver o isolamento nas lonjuras sertanejas, constituem, eles próprios, os personagens vivos dessa história que é contada e sentida por eles mesmos; história que, vivida conjuntamente, torna-se coletiva, identitária.

O sertão é a moldura e o conteúdo do retrato regional mato-grossense esmeradamente trabalhado nos romances de Dicke. As formas ficcionais de inseri-lo nas narrativas demonstram a capacidade de devaneio imaginativo que ganha realidade sobre um espaço conhecido e fixado na história literária local.

3.2.2- Da valentia à violência – a trajetória na ficção

Na confluência dos discursos da história de Mato Grosso e da ficção dickeana, os personagens demonstram a natureza humana instintiva na luta pela vida. A ficção configura a índole primitiva dos homens, embrutecidos e forjados nas circunstâncias do cotidiano histórico, sob a influência do espaço regional, A problemática histórica da violência na região é (re)produzida por Dicke num processo em que a imaginação criadora permite um avanço no sentido de um conhecimento da natureza humana, em que vemos intercambiar nas personalidades a dimensão humana e a dimensão animal; há, nos personagens, um trânsito entre instinto e razão, pois eles amam e matam com a mesma intensidade de sentimento. O comportamento violento, que se tornou marca identitária na história mato-grossense, marca

⁵ Segundo Homi K. Bhabha (1998, p.199), “a nação preenche o vazio deixado pelo desenraizamento de comunidades e parentescos, transformando esta perda na linguagem da metáfora”. Sobre a construção cultural de nacionalidade, Bhabha propõe: “uma forma de vida que é mais complexa que ‘comunidade’, mais simbólica que ‘sociedade’, mais conotativa que ‘país’, menos patriótica que *patrie*, mais retórica que a razão de Estado, mais mitológica que a ideologia, menos homogênea que a hegemonia, menos centrada que o cidadão, mais coletiva que o ‘sujeito’, mais psíquica do que a civilidade, mais híbrida na articulação de diferenças e identificações culturais do que pode ser representado em qualquer estruturação hierárquica ou binária do antagonismo social”.

igualmente a identidade dos personagens dickeanos. No cotidiano dos personagens nos enredos, as noções de justiça e vingança se confundem. A vingança é o esteio das decisões, das reações, dos objetivos de vida, em muitos casos. Mesmo quando são frágeis, seus personagens têm a capacidade das ações sanguinárias, têm o poder da vingança violenta e, até, hedionda.

Tanto no discurso da história quanto no da ficção, os homens que vieram ao território mato-grossense e participaram da tarefa de ocupar a terra e povoar o lugar, tiveram o destino marcado pela trajetória de lutas, desejos e cobiças, onde a vida beirou os limites de um mundo trágico, onde a barbárie e a primitividade deixaram suas marcas.

O personagem dickeano é construído a partir de suas relações com o lugar; os traços de sua constituição não surgem fora da consideração do contexto em que está inserido – todos os romances têm por cenário o espaço sócio-regional mato-grossense. Os personagens estão em ambientes de conflitos de diversas naturezas: conflitos externos, localizados nas questões circundantes em que as relações com a terra e a natureza são determinantes, e conflitos internos, em que os desejos de vingança, as paixões e a esperança num futuro os arremessa ao enfrentamento de seu próprio destino. Esses personagens, assim constituídos, trazem para o bojo das narrativas ficcionais o perfil do homem mato-grossense, sujeito histórico presente nos discursos que dão conta da formação do estado. Dicke, ao mesmo tempo em que regionaliza seus personagens, consegue configurar o drama existencial do homem, atingindo dimensões muito além do circunstancial, alçando-os à representação humana universal.

Homens valentes no enfrentamento de todas as adversidades que lhes são impostas acabam por refletir um paradigma da brutalidade, da crueldade, da falta de preceitos humanos na busca da satisfação de um objetivo: a vingança. Toda a dor de uma ofensa ou de uma perda é compensada pelo sabor da vingança: “_ O único que salva nossas vidas e nossas mortes é a gente se vingar um pouco, um dedo minguinho que seja de vingança pura e verdadeira contra a miséria das nossas vidas e a carestia de sentimento” (C, p.134); “será uma espécie de vingança, [...] vingança, vingança, a vingança é uma espécie de valor, tudo na vida se ajusta à vingança, e enquanto não se a cumpre todos sofrem, uma espécie de ética e de justiça cósmica” (MP, p.129); “_ Justiça seja sempre feita. A honra neste mundo se paga. E a desonra também. Isso é para quem quaisquer aprender a mexer com esposa de homem” (RAV, p.318).

Os atos de vingança são executados com requintes de crueldade e descritos com detalhes pela linguagem de Dicke, de forma que o leitor consegue captar a frieza da brutalidade. Os homens agem pelo instinto, estraçalham suas vítimas como predadores, se comprazem em ver a vida se extinguir. Há passagens com cenas cruas, violentas, abjetas e

desumanas. As narrativas apresentam uma cosmovisão cruel e fatalista da vida na região, onde o homem é identificado como primitivo e bárbaro: “pondo-lhe um joelho sobre o ventre, esmurrou-a com fúria e violência, como se bate em homem, como um louco, incontrolavelmente, entre gritos guturais, roucos e sinistros, como se ela fosse um boneco, até que a florou sangue de sua boca, de suas narinas. À vista do sangue fez-se mais selvagem” (C, p.170-1); “e uma fileira de cordel trançado à cintura uns três pares de orelhas humanas, tintas, rubras, parecem ouvindo ainda coisas de se escutar” (MP, p.91); “arrancou a arma e desfechou todos os tiros sobre o peito do rapazinho em plena praça, no meio de toda aquela multidão horrorizada, petrificada” (SP, p.126); “Este arrancou a faca que relumiava ao sol e fez estrias do joelho para baixo. O sangue avermelhava as águas. Das pernas, na água, pelas canelas, saía o sangue abundante” (RAV, p.210).

Os desejos de vingança rompem as barreiras do humano e fazem ressurgir nos homens a força da primitividade ancestral. Assim, a barbárie se impõe enquanto a civilidade se distancia, num processo em que os sertões mato-grossenses são identificados como periféricos e atrasados. Esse mundo à parte, cenário da ficção, dialoga com o discurso da história regional: o homem de Mato Grosso teve que ser valente e destemido. Essa valentia do homem habitante da região o elevou como um lutador sobrevivente num universo terrível em que as reações limites foram intensas e, por muitas vezes, inevitáveis. Assim, os personagens da ficção dickeana são heróicos (DURAND, 1997), pois lutam, até o fim se for necessário, sem arrefecer as forças.

O sertão é concebido como um lugar específico, onde aqueles personagens, somente ali, podem viver o destino que lhes está reservado nos enredos. O sertão se comporta como um mundo autônomo e participativo no universo que dinamiza e sustenta o caráter dramático das narrativas dickeanas. Na mentalidade desses homens, sob a influência dinâmica do sertão, o estatuto da valentia lhes confere a imagem da justiça e do respeito, lhes confere o poder: “Por nada sua celebridade não se fundearia no silêncio de meia dúzia de homens destripados pela ponta aguda de sua peixeira [...] Por essas coisas de sangue derramado se media a respeitabilidade daquelas terras” (C, p.11); “porque o homem que espera se vingar espera justiça. Os que dizem que a vingança é um elo de outro elo que leva a uma cadeia que faz tremer as bases da vida, não sabem o que é a justiça” (MP, p.274-5); “A sorte é mãe, mas às vezes torna-se madrasta. Precisava livrar o mundo dele. Tinha pressa. Necessitava fazer justiça. Logo, antes que não desse mais tempo” (RAV, p.258).

Os homens, ambientados nessa região em meio à violência, vão se tornando ásperos e agressivos. A agressividade, até como defesa, gera a violência e, se tornando cotidiana, passa

a fazer parte do imaginário local, sendo aceita, esperada e, até, desejada quando interpretada como um ato de justiça: “chega, os homens se afastam abrindo alas, se levantam respeitosos e suspeitantes. Sabem que vai ser. Há a honra, que ninguém sabe o que é, mas que existe, o amor e a justiça, mas eles querem honra porque honra é honra, a desonra é desonra. Os homens sabem que vai ser” (C, p.243); “somente o sol e a lua e as estrelas dão testemunhos da honra deles, honras de mortes e violações sem nome e facas a rasgar e balas a zumbir” (MP, p.125); “vingança mais dura, prazer incorruptível dos deuses e dos fortes, na forra e na força da lei dos homens, sem a nem b, como devia ser, como merecia, como estava inscrito no livro dos anjos do destino, cobra com cobra” (MP, p.274). Essa agressividade violenta sobrepuja o ambiente e determina as leis e os costumes, onde há justificativa ética para a violência: é a valentia do homem local que, no entanto, leva a condição humana aos últimos e jamais experimentados limites.

Essa índole valente, justiceira, criminosa e vingativa é aspecto formador do perfil dos personagens de Dicke. Dessa perspectiva, vemos o vínculo com o sujeito da história; o romancista cria seus personagens como o reflexo do homem que teve papel imprescindível na formação sócio-econômica do estado. Seguindo o fio da história, podemos ver o outro ângulo da violência no território de Mato Grosso: a violência embutida no processo de ocupação da terra. No século XX, a expansão do capitalismo teve uma trajetória marcada pela força brutal do poder e do domínio.

Vimos o estrangeiro fixar-se em Mato Grosso no século XX; sua presença, nos séculos anteriores, se limitou a ser um viajante explorador da região, transeunte que descreveu o local geográfico, traçou mapas e registrou espécies animais e botânicas. Com o limiar do novo século, no entanto, as terras mato-grossenses foram entregues ao estrangeiro para exploração. Então proprietário, o imigrante impõe o seu domínio pelo poder do capital. Esse personagem da história local tem o seu correspondente na ficção. Os romances de Dicke, ambientados no contexto sócio-histórico do século XX, resgatam o perfil desse personagem como imagem do capitalismo: no desejo imperioso da posse da terra, na violência da exploração do trabalhador local, no abuso do poder do econômico.

O personagem de origem estrangeira, radicado e poderoso no território mato-grossense, aparece sintomaticamente como rastro histórico regional, em três dos romances em estudo. Em *Caieira*, a violência é incorporada na lida diária dos trabalhadores na extração da cal. O administrador e capataz, Nheco Salmo, é o executor das ordens do proprietário, investidor americano, Mr. Filler: “ali na caieira o pessoal falava baixo da própria exploração, do cão de guarda de Mr. Filler” (C, p.137). O contexto da caieira configura, no regime de

trabalho, uma escravidão: controlado, explorado, obrigado a obedecer a ordens severas, o homem da caieira está imerso num sistema de reificação do ser: “A bem dizer, boca baixa, como eles diziam, escravidão pura, escravidão de homens neste esclarecido século, escravidão de trabalho alheio, exploração de homens por outros homens. Os filhos da situação e seus sanguinários donos” (C, p.138). Brutalizados pela opressão, os homens vão sendo esvaziados de humanismo naquele espaço, chegando ao limite de ser indiferentes à vida e à morte.

A empresa produtora de cal Boa Esperança é, no sertão, o índice da civilização e do progresso trazido pelo elemento estrangeiro. Contudo, na simbologia e na utilidade, temos na cal, a imagem do poder da morte e da vida: com ela se constrói e se fabrica remédios, mas ela também corrói a vida dos homens, externa e internamente, num processo de violência explícita. O personagem de Nheco Salmo é o sustentáculo dinamizador da violência no lugar; os homens são tratados como animais e o sofrimento é “o fundamento da Civilização” (Magalhães, 2002, p.41), nesse processo que traz de volta a violência da escravidão nas ordens claras do proprietário para o administrador:

- A senhor tem dads duro nesses vagabunds?
- Claro, não aliso, aqui ninguém brinca no serviço, o senhor me conhece.
- Ah, esse gents é um cachorrats, com eles só no chicots.
- Claro, gente de raça boa é americano, sem sombras de dúvidas.
- [...]
- Si, oh, si, clares, força neles! Mão de ferres, chibats na lombs deles! (C, p.215).

A expansão da propriedade de Mr. Filler se deu, como no processo histórico, na expropriação das pequenas propriedades pela violência – a violência natural que marcou a ocupação das terras “vazias”. O habitante local foi ignorado em seus direitos e massacrado pela posse do estrangeiro:

A velha morreu teimosa amaldiçoando o cabo e o americano. A terra foi mesmo para Mr. Filler, que se dizia dono de tudo por aqui, o município era dele, pois ele quando estava nos Estados Unidos não lera em anúncio de jornal que havia tantas terras, muitas terras, demasiadas terras a perder-se de vista para quem quisesse trabalhar, esperando benfeitorias? Terras que rendem, terras que são dinheiro... Essa gente não prestava, não trabalhava, para que queria terra? (C, p.31).

A opressão dos investidores tomou forma, também, na expulsão de grupos de garimpeiros pelas grandes empresas mineradoras, desterritorializando homens e mulheres que,

na tentativa de resistência, enfrentaram grandes conflitos armados⁶. Entre outros recursos da violência, os empreendedores do capital na região mato-grossense utilizaram o poder dos jagunços armados espalhando o medo e fazendo, ainda na segunda metade do século XX, do extremo território norte do estado um lugar com suas próprias leis pelo uso da força bruta; torturas e assassinatos foram as atividades cotidianas dos jagunços contratados pelas fazendas e empresas de mineração e de extração – como violência explícita e sem punição da lei.

O romance *Rio abaixo dos vaqueiros* tem um estrangeiro como um dos protagonistas. Nominado “O Homem”, é o latifundiário pecuarista em expansão na região: “mandava forte em tudo sob suas jurisdições, seus feudos” (RAV, p.207). Igualmente, o seu domínio se dá pela força das armas e pela violência, configurando a região como um mundo trágico. O arame farpado, que cerca as terras apropriadas, é o símbolo do poder econômico, da posse e do domínio: “De um lado a outro, a perder-se de vista vão-se as linhas tesas dos arames farpados, em linhas retas rumo ao infinito. Tudo isso são terras do Homem, aqui ele é o Rei – Homem absoluto: de onde lhe veio tanto poder? Do seu dinheiro” (RAV, p.50). O poder do Homem oprime os pequenos proprietários do lugar. Ali ele faz a lei, os valores e os negócios; para o povo não há defesa:

Sabias que o Homem dava o preço muito baixo a tudo o que comprava dos lavradores? [...] Ou vendiam a ele ou perdiam as safras. [...] e ele te disse que o Homem tomaria todo o milho e não pagaria nada aos homens. E foi lá com os caminhões e todos os homens e levou tudo [...] atiraram sobre a multidão que se formara matando sete homens (RAV, p.112).

Para defender suas terras, prosperar e impor o seu domínio, o Homem tinha bando de jagunços, matadores, capangas cumpridores cegos de suas ordens. A formação da população em Mato Grosso, que se deu pela entrada de toda ordem de forasteiros, foragidos e desertores pela fronteira, tem ressonância no romance. Sem outras qualificações, esses homens se colocaram a serviço da pistolagem, pois a violência e a valentia já eram parte do seu cotidiano: “O Mestre D’Armas era um homem gordíssimo, se dizia que sabia manejar todos os segredos de máquinas de matar, contavam que já fora capitão no quartel, agora trabalhava para o Homem” (RAV, p.143).

O perfil do homem mato-grossense foi traçado – sob o olhar de fora sobre a região estigmatizada como atrasada – como indolente e incapaz de promover o progresso;

⁶ Na história de Mato Grosso, a entrada e a instalação das grandes empresas não se deu de forma pacífica e organizada, pois as terras já tinham donos: gente da região ou que já havia se instalado nelas anteriormente; o resultado disso foram os constantes conflitos armados (Ver Guimarães Neto, R. B. 2002).

subestimado, foi visto como força de trabalho, por isso, os europeus e americanos, considerados superiores pelo espírito empreendedor, os subjugaram nas relações de domínio e opressão: “Aquele povo... por seu lado, ele não era povo, nunca fora e nem teria a desgraça de ser, nunca, com a graça de Deus [...] Ser arrolado no número desprezível daquele povo idiota, morto de fome, sem dinheiro, sem educação, sem o mínimo de higiene, povo das extrações mais baixas? Nunca” (RAV, p.88).

O estrangeiro comparece na narrativa de *O salário dos poetas* por um motivo diferente dos romances anteriores (C, RAV). A vinda e instalação do protagonista, um General ex-ditador de um país da América do Sul, o Chileraguay, é um caso de exílio político: em seu país governara com mãos de ferro “durante 40 anos e, derrocado por outro general, retirara-se em exílio para o Brasil, morando primeiro numa sua fazenda em Ituiutaba, depois em Paranaguá e finalmente aqui nos portos de Cabra” (SP, p.29), na fazenda Anhangá. A situação de exilado, no entanto, não lhe tira o poder que fora concedido aos estrangeiros no Estado. O General exerce o mesmo poder ditatorial sobre o povo de portos de Cabras. Seu domínio é político e econômico; o exercício da violência sob o seu mando é o da prisão e da tortura. A sanha do General é dominar e controlar as mentes, os pensamentos; na sua gana de poder ideológico, ele faz suas vítimas a partir de simples suspeitas que o contrariem.

Vitimado por um atentado à bala nos pastos da fazenda, o General agoniza no leito; o povo do lugar espera a sua morte, enquanto ele luta para viver. Ao saber que Caravajo, o coveiro, abrira uma cova para ele, manda prendê-lo, com a alegação de que, se desejava a sua morte, se tornava suspeito do atentado. A um outro suspeito, o General manda decepar e lhe trazer a cabeça, que, horrendamente, guarda debaixo de sua cama. Esse ato de violência é simbólico do desejo de dominar ideologicamente o povo.

A ficção mantém laços inquestionáveis com a realidade. A ditadura militar, a repressão, a violência para conter e cessar o direito à voz, também tem ressonâncias na narrativa dickeana. O General comete mais uma brutalidade contra a gente comum do povo, mandando matar um grupo de *hippies*; mais uma vez, a cabeça é o alvo: “apareceram os homens do general no escuro [...] com seus facões amolados [...] abriram as cabeças dos profetizadores que haviam profetizado [...] a compressão agônica do general” (SP, p.315).

Mato Grosso sempre foi referido como uma terra sem lei, pois a falta de controle pelas autoridades ou a corrupção fez do território, antes, sem lei, no século XX, um lugar com leis próprias, ou seja, a lei e a ordem do poder do capital e dos desejos dos dominadores. Vimos, assim, no curso da história, dois aspectos dessa violência somarem forças no (des)mando local: o *sem lei* figurado na compra e no controle das autoridades, e as *leis próprias* no

comando dos jagunços e capangas sob as ordens dos grandes proprietários. Os romances dickeanos são articulados com o imaginário histórico também dessa perspectiva⁷. Em *Caieira*, a autoridade policial é comprada para o serviço da jagunçagem:

Nheco Salmo foi para o escritório, mandou chamar e vir a sua procura os três praças que sobravam do destacamento de polícia da Guia [...] tirou três maços de um mil, deu um a cada um, fechou, sentou-se de novo em frente dos soldados [...] – Isso fica por conta do começo do pagamento. Primeiro vocês vão à casa do mudo, sabem onde é, não? Lá na Coruja-do-Ouro. Vão e tragam-me a mãe dele, devidamente morta, a qualquer preço (C, p.191).

Em *Rio abaixo dos vaqueiros*, o Homem compra o silêncio e a convivência da polícia até nos altos escalões e, assim, pode impor a sua própria lei de perseguições, torturas e mortes: “A morte os buscava nas mãos pesadas do Homem. Podia contar à polícia, mas ria, a polícia era toda do Homem ali naquele povoado e em outros e mesmo na Capital. O Homem comprava tudo, até as graças do Demo, quanto mais as dos pobres homens. Que não comprava ele?” (RAV, p.120).

Em *O salário dos poetas*, o ditador admite, num fluxo de consciência, o apoio irrestrito recebido das autoridades políticas do Brasil que o acolheram, transparecendo um conluio de proteção política: “era o Brasil, fedorento país de miseráveis tugurentos onde tudo podia acontecer, [...] seu amigo pessoal, o Dr. Joseph Sarna [...] e mesmo o governador o Dr. Cow-Cow” (SP, p.57); a lei para ele, mesmo em exílio e sentindo-se apoiado pela autoridade local, era a “sua” lei: “desceria sobre ele todo o peso de sua lei, a lei dos códigos e dos barações com que baraçava os indesejáveis lá na sua terra: e a lei de todos os códigos para tal caso era a morte” (SP, p.91); a disparidade social, vista a partir da contradição entre a presença poderosa e superior do estrangeiro diante da miséria do povo local, surge com tom de denúncia no romance:

Queixar-se para quem, se a autoridade daqui era o general? [...] Esta terra é das classes dominantes: e ei-la que passa, olhou para cima à passagem rápida de um avião a jato, ei-la, a classe dominante, que passa nos seus jatinhos particulares, enquanto estes filhos de Deus têm de ser mortos e enterrados, sem que se saiba nem por quê (SP, p.316-7).

⁷ Willi Bolle (2004, p.94) analisa o sistema jagunço em *Os sertões* e em *Grande sertão veredas* buscando as raízes da jagunçagem na história brasileira: “Longe de ser uma exceção, o banditismo, enquanto exercício organizado da violência particular em convivência com a autoridade pública, aparece inserido no cerne mesmo da organização sócio-econômico-política do país”.

Percebemos que, no discurso da história, o grau da violência observada no contexto sócio-político-econômico da colonização dos “espaços vazios”, atingiu níveis inconcebíveis na dimensão humana. Nessa perspectiva, imperou a violência e não a valentia (enquanto virtude do homem mato-grossense), o mando e o domínio superaram a vingança pessoal. Na ficção, contudo, a imaginação criadora de Dicke deu estrutura, nos enredos, a um imaginário que abre caminhos para o futuro. Uma solução para desfazer o império da violência – seja na forma de opressão, exploração, torturas, perseguição e, até, morte – é a morte do dominador: em *Caieira*, Mr. Filler morre picado por cobra no rio; em *Rio abaixo dos vaqueiros*, o Homem é alvo certo de um atirador cego; em *O salário dos poetas*, o ditador morre em consequência do atentado à bala. Nesta solução que ganhou forma nos imaginários dos romances, fica simbolizado o desejo profundo do homem local, subjugado pelo poder do capital estrangeiro, de se libertar e transformar a realidade.

O outro caminho para o futuro é utópico e se abre, no imaginário da literatura dickeana, pelas vias do mito. O romance *Madona dos páramos* traz a imaginação de uma comunidade fora dos domínios das leis e da opressão que a realidade cotidiana impõe aos personagens. Dicke faz de *Madona dos páramos* um romance engajado na história do povoamento da Amazônia, nas décadas de 1960-1970, mostrando, no substrato do enredo, as marcas da ocupação desorganizada e excludente que tantos conflitos gerou na região⁸. Em *Madona dos paramos*, o grupo de protagonistas é constituído por homens destemidos, valentes e violentos, que se encontram numa situação de degrado social, pois, perseguidos pela lei, cujos representantes, os meganhas, dão várias provas de incompetência, embrenham em fuga pelo sertão mato-grossense em busca de um lugar lendário: a terra de Figueira-Mãe.

No processo da fuga assaltam e incendeiam fazendas de propriedade de empreendedores e de missionários protestantes estrangeiros, como uma espécie de vingança coletiva pela exclusão de que são vítimas no sistema capitalista que se instala na região. Movidos pela força da aura mítica que envolve esse lugar procurado, imaginam eles, existir à sua espera, uma comunidade utópica de bem-aventuranças, onde todos os males sociais e físicos que os afetam no presente serão substituídos, no futuro breve, pela generosidade de um líder provedor e de um lugar paradisíaco. Arquitetada a partir do desejo profundo de reverter as mazelas da vida que levam, essa comunidade é descrita em imagens que remetem a uma época distante, em que os sinais do progresso ainda não tinham chegado ao sertão, expressando uma forma de se libertar da opressão violenta à qual estavam subjugados. No

⁸ Hélio Pólvora destaca esse perfil do romance ao prefaciá-lo (MP, p.6).

imaginário sustentado pelos personagens, esse lugar está localizado no centro mais arredio do sertão mato-grossense, longe da corrupção da Civilização: “um lugar perdido no maior sertão do norte, no tuaiá dos mato-grossos, que todos os perseguidos almejam encontrar [...] Sabe-se também que é um país novo, sem construção de leis, sem quebra de respeito, no começo do desenvolver, essa capital dos reinos das proteções: Figueira-Mãe” (MP, p.16).

A trajetória dos personagens se resume na valente travessia do sertão isolado e inóspito: para sobreviverem, usam a violência; para continuarem a jornada, crêem no sonho de encontrar a terra da Figueira-Mãe. Mediante a História, são excluídos sociais exilados no seu próprio território.

As narrativas de Dicke se pautam na movimentação constante dos personagens. Essa mobilidade nos enredos é metáfora do fluxo histórico das migrações na região. Seus personagens estão sempre indo e vindo, subindo e descendo serras, circulando morros ou atravessando matas e rios; espreitando, avançando ou recuando, numa transitividade dinâmica pelo território mato-grossense. O povoamento e a exploração da terra se deu, na história regional, pela chegada dos grupos de migrantes e de imigrantes investidores e pela entrada nos sertões desconhecidos. A terra e os habitantes locais, bem como os trabalhadores migrados, sofreram as violentas conseqüências do processo. A literatura dickeana recupera, no processo de ficcionalização, os lastros e os rastros dessa história local numa linguagem estruturadora de um imaginário singular, expresso em imagens, metáforas e símbolos que trazem ressonâncias de um passado recente, bem como de uma antiga ancestralidade.

Nessa forma dialógica dos imaginários se assenta a regionalidade sem fronteiras da produção dickeana.

4- O sentido iniciático da travessia

Vagamos em coisas que ninguém sabe,
coisas ermas, perdidas da razão, coisas
onde entram encantos, velhices, feitiçarias
e esquecimentos...

R. G. Dicke

A criação literária de R. G. Dicke presentifica o mito na arte contemporânea. Seus romances representam, quanto à técnica de elaboração estética e quanto ao plano de conteúdos profundos, os valores simbólicos imprescindíveis na vida humana. As constantes simbólicas presentes na representação do mundo são as constantes do homem arguindo-se diante do seu destino. A temática dickeana é construída numa sintaxe que consegue argamassar a tragicidade dos enredos e o estilhaçamento do interior dos personagens. A trajetória dos personagens, vivendo episódios e conflitos em ambientes específicos, marca o drama existencial daqueles que obedecem a um destino trágico.

O destino dos personagens dickeanos é construído sob estruturas modelares advindas de um passado muito remoto e distante na história da humanidade, cujas origens repousam nos mitos antigos. Dicke, ao elaborar ficcionalmente os valores, apreende o esforço humano empenhado nas experiências penosas do conhecimento do tempo, da morte, da dor; fazendo incursões às profundezas da alma aflita, demonstra hábil capacidade filosófica de observação, captação e expressão do ser. A frequência de temas como o medo, a dor, a solidão, a angústia, integra a temática fundamental dos seus romances e, neles, os conteúdos são intensificados para além da mera expressão dos problemas existenciais do homem: revelam, a partir de sua interioridade, os estados agônicos fundamentando as ações desesperadas ou esperançosas.

Essa massa ficcional irrompe nas narrativas intensas dos sete romances integrantes desse *corpus*.

No processo de interação do mito com a literatura, o discurso fundador das narrativas míticas oferece os elementos arquetipais pelos quais os temas literários são reaproximados dos incidentes míticos, em cuja estrutura repousam os sentidos profundos. Nessa interação entre a literatura de Dicke e os discursos míticos configura-se, com inovação, o ritual da travessia. Em referência aos rituais, Nortroph Frye (2000, p.63) define que são “aquelas ações significativas com as quais os homens se comprometem simplesmente porque são típicas e

recorrentes”. Desta perspectiva, interpõe-se o sentido da busca recorrente nos rituais da peregrinação, da travessia, da purificação e da iniciação e passagem. O *leitmotiv* desses rituais é a busca.

O mito da busca é revelado no percurso dos heróis míticos como Moisés, guiando o povo hebreu através do deserto do Sinai em busca da Terra Prometida, assim como a procura pelo Santo Graal, tantas vezes enfocada no curso da história literária universal. No romance contemporâneo de Dicke, os protagonistas são incitados por esse desejo ancestral de reencontrar algo e as jornadas são empreendidas sobre a arquitetura dos rituais antigos contidos nos relatos míticos das travessias do deserto, do Mar Vermelho, do Rio Jordão, resgatando, assim, a raiz nômade da humanidade em busca de um lugar sonhado e projetado para viverem a harmonia dos tempos primevos.

O homem está sempre em busca de algo não alcançado e, num sentido mais profundo, não alcançável ou inviável. O significado motriz que guia as ações repetíveis, ritualísticas portanto, está depositado no desejo de reaver a condição “perdida” da imortalidade. Os atos rituais deliberam a mobilização do ser, que age sob o impulso de uma força latente que decorre do desejo profundo de re-estabelecer a antiga ligação com a condição paradisíaca. Essa busca ritualística se assenta nos arquétipos herdados no inconsciente coletivo humano que escapa ao domínio da consciência do homem, pois, segundo Frye (2000, p.21), o ritual é “uma seqüência temporal de atos na qual o significado ou a significação consciente está latente: pode ser visto por um observador, mas é em grande parte ocultado dos próprios participantes”.

Os rituais míticos da travessia, (re)estruturados sobre os elementos tradicionalizados nos mitos bíblicos, recebem a convergência das ações simbólicas que configuram a peregrinação, a errância, a purificação, a viagem, a iniciação e a passagem. “Destinado a uma vida mortal, o homem aspira à imortalidade” (COUFFIGNAL, 2000, p.296) e reclama um restabelecimento da situação anterior à expulsão do Éden, por isso, é estimulado a empreender a busca.

A ação humana ficcionalizada é, paradigmaticamente, mítica. O arquétipo narrativo oferece os preâmbulos da criação mitologizada; no entanto, o sentido da busca é renovado em cada nova narrativa romanesca, seja na trajetória do protagonista, seja na trajetória do leitor que empreende uma busca ao perscrutar os sentidos ocultados ou re-velados na criação literária. A mitologia é revivificada nos rituais repetidos nas estruturas arquetípicas e renovados pelas imagens simbólicas trabalhadas pelo criador da obra.

A fabulação dickeana pode ser vista como a dramatização, no imaginário, do grande debate interior que reflete a inquietação humana diante da condição que lhe fora destinada ancestralmente. Os enredos se assentam, assim, nas invariantes dos rituais revelados nos mitos retomados sob novas fabulações. São as variações desta criação que permitirão ver as invariantes do mito sustentado no imaginário das obras:

No mitologismo literário, manifesta-se em primeiro plano a idéia da eterna repetição cíclica dos protótipos mitológicos primitivos sob diferentes “máscaras”, da alternância original dos heróis literários e mitológicos, os escritores tentam mitologizar a prosa do cotidiano e os críticos literários procuram revelar os ocultos fundamentos mitológicos do realismo (MIELIETINSKI, 1987, p.2).

Dicke erige seus enredos, simbolicamente impregnados do sentido da travessia, sob a égide dos deslocamentos, das andanças, das mobilizações duplamente expressas: no exterior geo-físico do espaço e no interior espiritual do homem. Nesse excuro sobre a retomada do mito, busca-se o novo perfil configurado pela criação artística atualizada. Na constituição do imaginário fabulante, Dicke enfrenta o desafio de permeabilizar fronteiras reais e metafóricas, deixando seus personagens viverem situações-limite, tanto física quanto emocional e espiritualmente. Seus personagens transitam entre o vivido e o sonhado, entre o real e o devaneio, suportando o peso da existência e lutando pela compreensão de si mesmos na esfera cósmica. A trajetória desses personagens é marcada pela itinerância, pela peregrinação, pela travessia, sempre em busca de realização e conhecimento. Assim, o mito da busca torna-se um dos fios condutores dos sentidos que une os romances num conjunto mitológico. No mito da busca romanceado há somente as travessias em busca do lugar ou da condição que se deseja encontrar, não é outra a ação fundadora dos enredos dickeanos.

4.1- A viagem e o mito da busca

No romance *Madona dos páramos*, a itinerância pelo espaço do sertão marca o desenrolar da trama narrativa e tece a rede de sentidos ligados ao ritual da travessia. A caminhada prolongada, acontecendo num espaço labiríntico, vai, no transcurso da narrativa, expondo o desgaste dos personagens física, moral e espiritualmente, ao mesmo tempo em que faz convergirem os conteúdos simbólicos representativos da trajetória da humanidade

enquanto travessia. Na confecção da trama, as categorias narracionais de tempo e espaço são imbricadas no desenvolvimento do enredo, convergindo para uma visão introspectiva da condição humana. Exterior e interior refletem-se na relação homem/mundo, expondo um universo interpretado segundo as determinações do imaginário mítico-simbólico, herdado nos arquétipos, que rege a experiência da errância motivada pela força das imagens na mente dos doze protagonistas:

Aparecerão os pedregais do Cerejo, com seus matacões avultados e desordenados, sem vento, sem caminhos, onde zanzam almas de viajantes assassinados e perdidos. [...] O tempo parece que vai e volta, terras bárbaras, enormes, místicas, puras, ingênuas, incendiadas, ásperas (MP, p.53).

O trajeto da travessia é intensificado pelas dificuldades impostas pelo sertão; a árdua experiência de percorrer esse espaço lança a imaginação dos personagens no universo dos mistérios, dos segredos e dos enigmas que o sertão desconhecido suscita diante das manifestações da natureza. Na percepção dos personagens, o sertão se reveste de aparências e sentidos múltiplos no imaginário mítico que a narrativa reconstitui à medida que o grupo se desloca em viagem. Essa perambulação pelo sertão prefigura a busca, num primeiro plano, pela sobrevivência e, num plano profundo, pela re-ligação com Deus na condição paradisíaca fundadora do cosmos.

A travessia, sob a forma de viagem, se torna a ação fundamental do enredo em *Madona dos páramos*. Os personagens são vistos, pelo leitor, nas primeiras páginas do romance, *in media res*, adentrando o espaço do sertão de Mato Grosso, suas matas, para dali não mais saírem. A ação é desencadeada com o foco oscilando ora no processo da viagem em fuga e ora nos sujeitos andarilhos e suas angústias. É a movimentação do bando pelo espaço inóspito, enfrentando as agruras do sertão, que dá mobilidade à narrativa. No dinamismo estabelecido pela alternância entre o relato da ação/viagem e a descrição do estado interior daqueles homens, Dicke mitologiza a travessia. O relato bíblico da travessia do deserto pelas doze tribos de Israel, enfrentando as duras provas de sobrevivência e purificação espiritual, é revivificado no romance. A travessia é duplamente explorada; enquanto travessia do espaço circunstancial, abre o território do sertão regional ao leitor e, enquanto travessia metafórica, tem o sentido profundo da busca do conhecimento de si mesmo e de seu lugar no mundo presente, passado e futuro. Dois territórios simbólicos são, assim, atravessados e mapeados na forma ficcional criada pelo autor.

O sentido da travessia, enquanto transcurso topográfico daquela região sertaneja, integra o composto verbal que capta as singularidades visuais e sonoras do plano físico-material do sertão mato-grossense ficcionalizado e vivifica as potencialidades mítico-rituais ao oferecer as provações enfrentadas pelos personagens. A natureza do local se torna o elemento integrante da viagem, expandindo o campo das significações simbólicas e interferindo no sentido do percurso dos viajantes. A interferência feita pela natureza, com suas intempéries e seus desmandos, vai transmudando a viagem numa trajetória regida pelo desnorteio e pela inexatidão, impregnando a itinerância com o caráter de uma errância imprevisível: “Que diabos de rumos, nestas mil direções perdidas e desencontradas na rosa-dos-ventos, nos caminhos da aurora, nos pés das serras dos Martírios que eles ignoram, que ninguém sabe?” (MP, p.285). Contudo, quanto mais distante se torna a possibilidade de encontrarem o lugar procurado – a terra de Figueira-Mãe – que, crêem eles, está no centro do sertão do Tuaiá mato-grossense, mais encontram a si mesmos no processo da travessia interior em que sua existência é posta em reflexão e análise. Duplamente explorada pela ficção, a travessia do sertão se configura em peregrinação mítica, na qual o lugar verdadeiramente encontrado nessa busca é o interior de si mesmo; as andanças têm missão específica: andar em círculos naquelas matas e serras é visualizar o movimento espiralado da descida profunda ao interior de si próprio, metáfora da busca espiritual pela compreensão de si no mundo. No centro de uma constelação de imagens simbólicas, destaca-se o tema central: a morte como certeza do devir. Pelos artifícios ficcionais, Dicke consegue representar o homem em aflição existencial e desvelar o imaginário que o sustenta na luta contra o destino fatal.

Nesse processo, exterior e interior são, paradoxalmente, imbricados sem fronteiras. O cenário ativo adquire a força mítica que suscita e alimenta o imaginário dos protagonistas e que re-significa o mundo e os fatos circunstanciais no desvanecimento dos limites entre o real e o sobrenatural. A natureza, enquanto elemento hostil e adverso aos objetivos da jornada, se transforma em recurso de luta, em fonte de energia, manifestando o regime do imaginário diurno e, assim, apresenta-se como a potencialidade incentivadora e desafiadora na luta por uma vida nova. O dinamismo das imagens simbólicas expressa a combinação ficcionalizada de episódios, personagens e situações do presente em relação ao passado ancestral e ao futuro imaginado – ambas as relações estão apoiadas nas estruturas arquetipais da peregrinação e da travessia, enquanto ações expressivas da busca empreendida, desde sempre, pelo homem em existência. Assim, o processo literário da mitologização resgata a função simbólica da imaginação e do imaginário como formadores da base da concepção de homem, mundo e da relação homem/mundo, por meio dos motivos e elementos mitológicos que dão conta da

trajetória humana no cosmo, simbolicamente representadas nas andanças dos doze fugitivos no romance.

A estruturação do espaço peregrinado, bem como a própria movimentação dos peregrinos, irradia a pregnância simbólica de que está carregado o sertão nas imagens dickeanas. O sentido do mito como “tradição sagrada”, como enfoca Eliade (1972), o coloca na base das religiões sustentando a organização de uma rede de imagens simbólicas coligidas em mitos e ritos, constituindo um processo mítico que prima pela redundância imitativa de um modelo ritual. Dessa perspectiva mítica, o sertão palmilhado pelos doze personagens, é o espaço da peregrinação ritual, no sentido mítico-bíblico, referente ao estágio necessário à purificação dos homens antes de alcançarem a Terra Prometida: atravessar o deserto constituiu uma longa e difícil viagem, repleta de provações e punições por parte de Deus que exigia a purificação do povo de Israel (cf. Ex. e Nm).

Na travessia simbólica, em que os protagonistas enfrentam batalhas espirituais e provações terrenas, vê-se o desejo de transformação da realidade ontológica, ou, transformação da fragilidade humana em força e poder eternos – buscar a terra de Figueira-Mãe, projetada nas imagens arquetipais do Paraíso primordial, é almejar a paz, a harmonia, a segurança e, enfim, a vida eterna. Esta última dá expressão ao inviável desejo de reaver a imortalidade, condição humana perdida ancestralmente, ao mesmo tempo em que alimenta a incessante busca.

A experiência da busca desenrolada na viagem pelo espaço do sertão leva os protagonistas a viverem em deslocamento pelas matas mato-grossenses; habitá-las passa a ser a vivência, pois encontram-se em contato com as forças das imagens primitivas que guiavam a sobrevivência e a ordem cotidiana da vida em estados primitivos: sem abrigo construído, expostos ao clima e tirando o alimento da oferta ocasional da natureza, são ações que configuram as provas impostas aos heróis míticos nos relatos antigos. Desta forma, a simbologia dos enfrentamentos assumidos pelos personagens ganha a dimensão do processo da iniciação, como fase preparatória para uma condição permanente num futuro próximo – o que eles vivem no presente é o ritual da passagem para outro plano; o desejo de transcendência faz dessa viagem circular uma estadia permanente, contudo, paradoxalmente edificada na movimentação da última e irreversível viagem.

A busca infinda, empreendida pelos doze protagonistas de *Madona dos paramos*, é fio que ata as relações do presente com o passado mais próximo, bem como com o mais remoto. O passado próximo é trazido da memória pelo recurso do monólogo interior dos personagens, ao passo que o passado longínquo e remoto vem à tona da narrativa pela forma estrutural e

ritual do enredo, em que Dicke cria uma inovada peregrinação que tem relações míticas com a ancestral travessia do deserto, fato dos relatos bíblicos que fundamentam a busca espiritual-religiosa cristã. Assim, a capacidade criadora do pensamento mitopoético de Dicke faz do sertão mais do que uma paisagem: é a imagem do estado d'alma daqueles homens. Com o íntimo fragmentado pelas lembranças dos fatos passados de suas vidas e coagidos pela situação-limite da perseguição da força policial e submetidos às provações, os doze personagens realizam um discurso estruturado nos paradigmas míticos, deixando fluir o conjunto de imagens que configuram uma nova Terra Prometida, num território utópico no centro do sertão. A revisão do passado próximo e a instabilidade da situação do presente os levam à projeção das imagens do lugar desejado e a esperança impulsiona a difícil busca, que não os abate na peregrinação, mas vai colocá-los numa situação definitivamente nefasta.

A deambular solitários e sem pouso pela vastidão sem fronteiras do tuaiá, o grupo vive à mercê das precárias oscilações; quanto mais se acentuam as dificuldades de sobrevivência mais se aprofunda a formação das imagens que parecem corporificar o lugar almejado. Resgata-se, dessa forma, dos relatos bíblicos a imagem mítica da Terra Prometida e da peregrinação em busca dela, cuja atualização se dá pela inserção de seus mitemas no cenário do sertão. O enredo reproduz momentos e detalhes fundamentalmente característicos do Antigo Testamento, que narra a peregrinação do povo descendente do patriarca Abraão pelo deserto e por terras hostis em busca da Canaã, a Terra da Promissão ou a Terra Prometida. No romance, o sertão – chamado de tuaiá¹, recompõe as estruturas míticas do deserto onde os homens sofrem privações e experimentam vivências dolorosas, desesperadoras e desestruturadoras do espírito, assim como o povo de Israel viveu em tempos de peregrinação, tal como sugere a imagem literária: “Atravessando a noite como um areal os homens vão” (MP, p.323).

O caráter ritualístico do enfrentamento das provas pelos heróis-protagonistas se caracteriza à medida que a jornada pelo sertão se desenrola. O espaço sertanejo, com suas hostilidades, enfrentado por aquele grupo de peregrinos, apresenta-se como cenário apocalíptico, onde as marcas da morte e o silêncio crescente circundam-nos, fazendo convergirem os símbolos do imaginário, em constelações de imagens, para o tema da morte: crânios ressequidos, restos mortais de corpos em decomposição e objetos usados são encontrados em cavernas que devem ter servido de refúgio a outros andarilhos. São signos que trazem as marcas da morte; são símbolos do fim que ecoa no silêncio e que acentua a

¹ Tuaiá é palavra do tupi amazonense que designa a região mais distante de seringais do Alto Xingu; por extensão semântico-simbólica, refere-se a lugar longínquo, rio acima.

situação-limite e conduzem ao salto para a dimensão mítica. O sertão reveste-se de duplo aspecto: é, simultaneamente, o reduto do fracasso e da redenção do ser. Reduto do fracasso, pois eles são impedidos de realizar seu projeto de chegar à terra de Figueira-Mãe; e reduto da redenção, pois, realizando naquelas circunstâncias a expiação dos seus pecados, a purificação do ser e, então, regenerados e poderão alcançar o Paraíso ou a Terra Prometida que, na extensão mítica, é o Céu profetizado na mitologia cristã. No sertão, os homens atingem uma profunda introspecção na qual avaliam, ao reviver pela memória, os motivos existentes no seu passado que justificam a sua separação de Deus e a sua separação da sociedade — espécie de exílio necessário à travessia interior; o sertão é configurado como o espaço apropriado à restauração da antiga ligação do homem e Deus, pois a sua configuração desértica remete aos tempos e às condições da vida das épocas primordiais. Nessa peregrinação, as imagens de um lugar desejado sustentam a esperança daqueles homens em (re)encontrar o Paraíso.

O lugar procurado, Figueira-Mãe, imagem utópica da terra da liberdade, é o espaço imaginário cuja pregnância simbólica remete ao antigo ideal bíblico de vida em paz e em segurança, preconizado na mitologia cristã. A projeção desse novo mundo imaginário antecipa uma promessa de felicidade, tendo como *leitmotiv* a existência dessa terra de Figueira-Mãe, reduto emergente dos que estão à margem, separados de Deus, mas guiados por uma promessa. É a configuração imaginária de uma comunidade interativa, numa inóspita região sertaneja, que floresce do veio das lendas, das estórias orais – daí a sua existência não-confirmada, porém permanentemente alimentada pelo sonho.

Os protagonistas de *Madona dos páramos*, quando fogem da prisão e se encontram no sertão – por um lado floresta e por outro deserto – sentem que penetram num mundo sem limites. A sensação de não saberem aonde vão acarreta a outra, a de não saberem onde estão. O espaço do sertão de Mato Grosso é virgem, inabitado e inóspito, análogo ao mundo primitivo. A dimensão geográfica do sertão os reenvia para a profundidade da solidão que devasta o espaço interior, da alma do homem, numa consonância da imensidão do sertão com a profundidade do ser íntimo: “– O Sertão é tudo, principalmente no coração da gente” (MP, p. 203). Assim, a imensidão interior do homem ficcionalizado por Dicke está repleta dos questionamentos angustiados diante da consciência de sua finitude e diante da infinitude do sertão que se lhes apresenta labiríntico. O sertão é, contudo, o espaço da travessia para todos os protagonistas, sendo a travessia entendida como um processo vital, imposto num momento decisivo para eles:

No momento em que o ser do homem é lançado na existência, é ele obrigado a empreender uma travessia: expressão de sua plena realização no

mundo, ou a amostragem de seu literal fracasso, de sua rigorosa niilização, porque impedido de executar o seu projeto [...] a travessia fictícia passa a corresponder, simbolicamente, à travessia real do ser no mundo (FERNANDES, 1986, p.21).

Destarte, ao tema da travessia do sertão está vinculado o tema da finitude humana. A morte, fim último da finita condição do homem, atravessa os caminhos dos viajantes no enredo dessa narrativa. E estas são as verdadeiras estradas da vida, que todo homem percorre; o trajeto do sertão é a metáfora do trajeto vital: “Quanto tempo há que estarão cavalgando no desconhecido rumo das verdadeiras estradas” (MP, p.322), reflete o narrador de Dicke, acentuando o processo da busca que eles realizavam.

Os personagens experimentam uma gradativa tomada de consciência dos limites da vida; o processo de procura de si mesmo é desencadeado e progride paralelamente aos avanços pelo terreno sertanejo, na busca pela terra de Figueira-Mãe; o valor e o sentido da vida terrena são encontrados à proporção que a capacidade de interpretação meditativa é aprofundada e que, numa experiência interior emocional e espiritual, se busca o centro de si próprio como num processo de expiação dos próprios erros e como uma iniciação que leva ao conhecimento. Uma ação, refletindo e gerando outra dimensão do processo de ficcionalização do humano, gera, por sua vez, a imaginação que alimenta a meditação sobre os sofrimentos terrenos e a esperança é projetada na imagem da Terra Prometida como oportunidade de re-ligação aos primórdios. Do circunstancial ao mítico, a linguagem do romance faz deslizar o imaginário na configuração da literatura mítica.

A influência do espaço exterior na intimidade do ser, estudada por Bachelard (2000, p.194), estabelece uma correspondência da “[...] imensidade do mundo com a profundidade do ser íntimo” e, afirma ele que, se o devaneio invade o homem que medita, “[...] a hora já não soa e o espaço estende-se sem limites”. Em *Madona dos páramos*, o movimentar-se no espaço e no tempo expande a dimensão mítica da obra. A ansiedade que aqueles homens nutrem, na busca pela liberdade, emaranha-se na angústia existencial em que se confrontam vida e morte.

A vastidão e o isolamento do sertão são também *leitmotiv* da solidão, pois criam nos personagens a experiência da solidão: “– Quem é desconhecido de sabenças que ouça: só o sertão é sabença, o resto são futrerias, e o sertão é por onde? Dentro e fora da gente, saibam bem...” (MP, p.73). Tais circunstâncias expressam o reconhecimento da condição humana no mundo; os questionamentos instalados nas indagações acerca da existência conduzem os protagonistas à revisão de seu passado, na busca e na realização do conhecimento de si

mesmos. Isso se dá ao realizarem o monólogo interior em que emergem os relatos de sua vida passada, mesclados com a busca do entendimento provocada pelo enfrentamento da situação na qual vivem no presente.

Esta interiorização do sertão está intrinsecamente ligada à percepção do silêncio circundante. A imensidão do espaço aberto atua redimensionando a subjetividade e a existência passa a ser um peso a ser suportado – trava-se uma luta interna pela compreensão de si mesmo na esfera cósmica; é um universo de dúvidas e reflexões que se instala no contexto da narrativa. Os questionamentos do narrador vêm preencher a lacuna deixada pelo herói clássico e o enredo, que, estrategicamente, é bem encadeado na produção tradicional, fica arquitetado nas colunas da realidade fragmentada, do esfacelamento do indivíduo, no registro de seus medos, suas fraquezas, dúvidas e nas adversidades advindas das mazelas sociais resultantes da conduta humana – esta, posta em análise, revela uma existência agônica de seres angustiados, em tempos distintos. A composição dikeana dá ao leitor um sertão-angústia sustentado nos conteúdos da rememoração dos fatos passados, espécie de trajeto de uma travessia existencial – atravessar a própria vida passada percorrendo o caminho do presente ao passado e retornar com as esperanças sobre o futuro num lugar imaginário. Essa trajetória íntima é decorrente da trajetória externa, constituindo dupla jornada e configurando a travessia do sertão interno como simulacro do sertão real, numa peregrinação que é permanente na história da humanidade.

À medida que se distanciam do mundo urbano civilizado, mais vão sendo envolvidos pela força latente do mito e aceitando o mundo imaginário projetado e sedimentado nos apelos míticos de suas próprias crenças e esperanças. O projeto imaginário de alcançar o novo lugar não se realiza, pois tem o caráter do inatingível próprio do mito, contudo, permanecem a crença e a esperança; abre-se, no entanto, a chave interpretativa de que a terra de Figueira-Mãe seja mesmo aquela que os homens viajantes estão pisando, mas que apenas poderá adquirir essa dimensão pela travessia existencial levada ao seu ponto extremo: a morte, como a última viagem. Assim, o deserto e a Terra Prometida se fundem na esperança que os mobiliza: “o deserto exemplifica o pleno potencial de uma vida de exílio: que o lugar onde tudo foi perdido pode revelar-se o lugar onde tudo é ganho” (DAMROSCH, 1997, p.90).

O simbolismo da viagem desemboca no sentido da busca e culmina sempre num conteúdo de ordem espiritual. Viagem como essa do romance *Madona dos páramos*, em que doze personagens buscam um lugar especial no centro do sertão, tendo que, por primeiro, encontrar e subir uma serra, adquire ressonância simbólica de uma prova preparatória do ritual de iniciação, como também, simboliza a ascensão ao Céu, só possível após encontrar o

centro de si próprio e se preparar espiritualmente, passando por provas que possibilitam a progressão da alma em estado de purificação das mazelas terrenas. A viagem empreendida pelos protagonistas exprime o desejo manifesto de uma mudança da sua condição social, mas exprime, por outro lado, o desejo oculto e profundo de mudança interior, de transformação do seu ser interior. Dessa forma, a viagem simboliza a dupla procura e torna-se signo e símbolo de uma perene busca em domínios diferentes. Nas palavras de Eliade (1992, p.27) essa peregrinação reflete-se como:

A estrada é árdua, repleta de perigos, porque, na verdade, representa um ritual de passagem do âmbito profano para o sagrado, do efêmero e ilusório para a realidade e a eternidade, da morte para a vida, do homem para a divindade. Chegar ao centro equivale a uma consagração, uma iniciação, a existência profana e ilusória de ontem dá lugar a uma nova, a uma vida que é real, duradoura, eficiente.

A viagem tem também o seu valor simbólico associado ao simbolismo nefasto da morte. Eufemizada como a última viagem, a morte tem ligações com os ritos de passagem, pois é a introdutora aos mundos *post mortem* misteriosos e desconhecidos dos Infernos ou dos Paraísos. Os umbrais que separam esses mundos desconhecidos do mundo real vivido são transpostos em rituais de viagem sem volta. O mistério dessa viagem ao desconhecido é enfrentado com terror e pressentido como angustiante e assustador, por isso, a atitude heróica diurna dos protagonistas os impele ao enfrentamento e à resistência diante da face devastadora da morte, que se lhes configura nessa viagem estéril para a vida eterna. Dicke, não obstante a resistência dos seus personagens que distinguem e recusam o mundo da morte, perpetua a viagem iniciática como ritual de passagem ao eterno mundo dos mortos nessa última e interminável viagem de procura, de busca permanente.

Na atualização das estruturas míticas, num enredo composto de símbolos e imagens, o autor revela, mediante uma situação conflitiva, princípios humanos universais. No seio do ambiente noturno, os peregrinos dão continuidade à viagem em busca da Terra Prometida. A jornada ininterrupta suscita o tema da viagem em sentido macabro, que leva ao encontro do destino funesto, no ritmo do tempo que escoo: “e tanto que a vida ficou próxima demais de repente da Morte” (MP, p.239).

A itinerância da viagem ininterrupta em fuga pelo sertão caracteriza, então, a viagem sem volta. Essa eterna peregrinação coloca a terra visionária de Figueira-Mãe no posto de entre-lugar entre o visível e o invisível, entre o real e o fantástico, entre o vivido e o devaneio, entre a vida e a morte. A fatalidade da morte como fim irreversível é intercambiada pela

continuidade na viagem interminável daqueles doze peregrinos. A possibilidade do entre-lugar só é permitida pelo fluir e pelo predomínio do imaginário mítico na ficcionalização da condição humana e se abre como possibilidade de superar a miséria dessa condição. Esse entreposto é fixado na relação mítico-religiosa entre o céu e a terra, figurando como um mais além do que aquilo que pode ser comprovado e conhecido pela capacidade lógico-racional do homem, mas que pode ser redimensionado por um imaginário mítico-literário.

Localizar a terra de Figueira-Mãe seria o resultado topográfico da travessia do sertão e os levaria ao lugar onde teriam o privilégio de vivenciar, como nos mitos fundadores, a fundação de uma nova ordem cósmica, edificada sob os princípios ancestrais do Paraíso. A não-realização desse projeto os deixa definitivamente no entre-lugar, haja vista que não se fixam em lugar algum, continuando na itinerância que vai tornando-se eterna na configuração mítica do enredo – isso dá visibilidade ao *mito da busca* renovado no romance, pois os protagonistas são deixados no entre-lugar do possível e do impossível. A verdadeira travessia não se realiza no plano do espaço exterior, contudo se realiza como movimento espiralado de aprofundamento da alma, como uma viagem ao interior do próprio ser e desencadeia o processo de conhecimento consciente da verdadeira e irrevogável condição mortal do homem. O significado da procurada terra de Figueira-Mãe adquire a dimensão que transcende essa realidade-limite do homem esse aproxima do mito, podendo ser também a última morada ou o último umbral para a morada definitiva no seio materno da terra. Travessia dolorosa, passagem com enfrentamentos da natureza material e espiritual, iniciação preparatória para uma condição definitiva – são portas de interpretação dos conteúdos simbólicos da trágica trajetória dos personagens de *Madona dos páramos*.

O espaço – sertão – em *Madona dos Páramos* é o sustentáculo da travessia, pois sobre ele se realiza a caminhada, a jornada, o movimento e, enfim, a transformação ontológica, existencial, dos personagens sob sua influência. O simbolismo do sertão converge para o simbolismo do centro, do interior. Assegura Bachelard (1993, p.207) que “[...] é por sua imensidão que os dois espaços – o espaço da intimidade e o espaço do mundo – tornam-se consoantes. Quando a grande solidão do homem se aprofunda as duas dimensões se tocam, se confundem”.

A peregrinação pelo sertão, a procura da Terra Prometida bem como a procura de si próprio, a procura do seu lugar na vida em um mundo hostil e a esperança de solução dos conflitos interiores arquetípicos correspondem a uma verdadeira simbólica da vida humana e da luta contra a temporalidade e o terror frente ao devir fatal.

O enredo de *Madona dos páramos* focaliza os personagens se desprendendo de sua vida passada, pessoal e particular, para aprofundar as relações grupais na efetivação do destino coletivo e universal. Destarte, alguns aspectos do simbolismo da passagem da vida para a morte, como num rito, reaparecem na mitopoética dickeana: a exclusão dos indivíduos do meio social em que viviam, o enfrentamento de diferentes e difíceis situações naturais que os colocam à prova de força e determinação, incluindo o contato com forças sobrenaturais que conjugam com o estado de abalo espiritual em que se encontram, encerram a recomposição de um ritual de purificação necessário e imprescindível, segundo a mitologia cristã, para garantir o direito à vida eterna, como prêmio conquistado. As situações enfrentadas pelos protagonistas naquele cenário hostil revivem as provas que, impostas aos heróis dos relatos antigos, exigiam enfrentamento heróico de luta, de reação armada contra o destino que se acerca deles com feições sombrias num cenário caótico. As atitudes dos personagens configuraram-nos como heróis do regime diurno.

Durand (1997, p.188) assegura que “[...] todo o sentido do regime diurno do imaginário é pensamento ‘contra’ as trevas, é pensamento ‘contra’ o semantismo das trevas, da animalidade e da queda, ou seja, contra Cronos, o tempo mortal”. A invenção mitopoética de *Madona dos Páramos* assenta-se sobre constelações de imagens, arquétipos e símbolos convergentes para o regime diurno. Todas as representações e todos os atos dos personagens de Dicke têm configuração verticalizante que remete à dominante postural, do erguer-se, armar-se e lutar contra todas as faces das trevas, da temporalidade. A tensão dicotômica antitética diurna rege a narrativa dickeana impregnada de símbolos de luta e conquista, implementando as ações dos homens erguidos sempre, dia e noite no sertão, de armas em punho e couraça que os separa na forma dos ponchos que os revestem. A figuração do herói, nestes termos, liga-se à estrutura esquizomorfa ou heróica do regime diurno do imaginário. O herói, assim configurado, tem suas ações regidas pela determinação da luta, do enfrentamento do devir sob todas as suas faces, seja nas trevas noturnas com suas visões assustadoras, na teriomorfia terrificante ou nas situações da queda e da derrota que lhes surgem em sua trajetória de peregrino:

Cavalgam todo o fim de tarde, entram na noite em marcha, a lua prenhe de outras luas de ouro uivando nos corações guarnecidos de solidão, despertando sonhos noturnos nos viajeiros que bambeiam tontos e sonosos nas selas, nos ouvidos a ladainha monótona das seriemas no largo ocaso da noite, e vagas e indefinidas melancolias ancestrais caladas no chão que aceita o derramamento de todos os sangues (MP, p.46).

Nessa travessia, os personagens vão, ininterruptamente, em busca da realização de seu projeto, como um ato heróico de resistência e luta.

4.2- Os elementos da purificação ritual

A busca pelos pontos de articulação entre as narrativas míticas e os romances de Dicke, pelo procedimento dialógico entre os textos, conduz à grata surpresa de ver como a criação literária apodera-se da narração mítica de forma dinâmica no discurso. Os eventos narrativos, presentes nos relatos das travessias míticas conclamadas nesse diálogo, fornecem-nos os rastros da onipresença dos sentidos profundos, não-narrados, pois são invisíveis nas narrativas dickeanas. Contudo, pressentidos nos recursos discursivos, os sentidos profundos configuram, de forma latente, a pretensão de uma comunicação duradoura e abrangente identificada como universal. Enfocadas dessa forma, as narrativas primeiras não são, por conseguinte, o fundamento somente enquanto fato narrativo, mas todo o texto mítico-literário o é, conquanto sustenta nos conteúdos uma rede de sentidos latentes.

A fabulação narrativa de Dicke deixa entrever, pelo modo como narra, situações e valores dos mitos retomados, resultando numa tensão entre o dito dos acontecimentos e o enunciado do discurso. Assim, os rituais são revestidos nesse discurso literário; são relatos míticos subsistindo como tal e sendo perceptíveis sob a fabulação literária: “O mito pode transparecer ou estar difusamente relatado na narração literária” (ASTIER, 2000, p.496). O sentido da busca, situado além do literal, está distribuído e imerso em toda a narrativa e a purificação emerge como etapa necessária à continuidade da busca.

Os rituais de purificação têm suas bases assentadas nos relatos míticos das culturas mais antigas e comportam sentidos simbólicos essenciais à compreensão da situação do homem no mundo. Segundo os relatos bíblicos, todas as vezes que o povo hebreu encontrou-se em grandes pecados diante de Deus, foi submetido à purificação como condição para tentar reaver as graças divinas. De acordo com esses relatos, os homens foram separados de Deus e, assim afastados, deviam reconhecer a profundidade de seus erros e transformar-se em novos homens. O povo, então, teve que passar por novas situações nas quais foram punidos com o enfrentamento das adversidades, dos castigos e das tentações, tendo que resistir para se purificarem e se voltarem a Deus. A purificação ritual integra a travessia do deserto; o tempo

passado naquele lugar oportunizou situações que possibilitaram aos peregrinos afrontarem a sua natureza e a do mundo, unicamente com a ajuda de Deus².

Os mitemas do ritual são reinstalados por Dicke em novo contexto: no romance *Madona dos páramos*, doze peregrinos encontram-se excluídos da sociedade e da família, em travessia pelo deserto-sertão, revisando os seus próprios feitos e sofrendo os efeitos daquela solidão purificadora. A situação representada simbolicamente corresponde à do homem peregrinando sobre a terra e, arquetipicamente, cumprindo um destino de provações para alcançar, em ocasião oportuna, a Terra Prometida ou o Paraíso. Enquanto os doze protagonistas buscam o lugar ideal, é possível ao leitor, perceber os rituais direcionando os rumos dos acontecimentos. Os personagens de Dicke são fugitivos condenados moral, social e legalmente por atos impuros na determinação dos valores bíblico: assassinatos, incestos, agressões covardes, vinganças sanguinárias. Assassinos, todos eles são pecadores, têm a lepra na alma e o sangue nas mãos.

Cavalgam os doze pelo sertão desejando, objetivando e anunciando a procura pelo lugar sagrado de Figueira-Mãe. No entanto, cumprem, nessa marcha, um ritual de purificação pela água que cai sobre eles em chuva substanciosa, ao mesmo tempo em que enfrentam o sofrimento imposto pela escassez do alimento, como um jejum e do abrigo para o repouso, como sacrifício da pobreza – mitemas do relato mítico-cristão da travessia do deserto. A purificação pela água está ligada à sua função de lavar o homem de suas impurezas: “a água se oferece, pois como um símbolo natural para a pureza; ela dá sentidos preciosos a uma psicologia prolixa da purificação” (BACHELARD, 1998, p.139). A água é, em *Madona dos páramos*, a matéria capaz de revivificar o rito de purificação. A chuva constitui a metáfora dinâmica do movimento da água pura originada no Céu, mandada por Deus, que encharca os homens “até a alma”; sendo, assim, é o elemento material do bem: “A balança moral pende incontestavelmente para o lado da pureza, para o lado do bem. A água tende ao bem” (BACHELARD, 1998, p.146). A chuva constante, que submete aqueles homens, não desencadeia uma limpeza externa, antes, faz sentido na busca da pureza recomendada pela fé. A chuva é água em movimento, é água que corre e leva as imundícies para a terra – esse dinamismo consubstancializa o ritual de purificação, cuja força latente é renovadora e polivalente no poder íntimo de manter os peregrinos sem abatimento no seu processo de busca ininterrupta.

² Os impuros eram separados do acampamento de Israel, do seu povo e do seu Deus. Excluído do convívio e da presença do Senhor por uma semana, o pecador passava por estágios de purificação, até ser restaurado em cerimônia de consagração (cf. ALTER; KERMODE, 1997).

O rito de purificação pela água transparece como mais do que a simples aspersão dos rituais primitivos, que se reduzem a borrifar água para purificar; a chuva intensa e volumosa resume a operação simbólica fundamental da purificação interior: “lava-se moralmente aquele que é aspergido fisicamente” (BACHELARD, 1998, p.149), pois a aspersão é a primitiva operação purificadora. A imaginação material da água no romance valoriza a matéria aquática como substância actante, que age sobre outra substância: a alma dos viajantes. A imaginação dinâmica da água nos dá, ainda, o sentido da fecundação, do nascimento. A aridez do sertão íntimo e particular daqueles homens deve sofrer a metamorfose simbólica do nascimento do novo homem purificado e merecedor da entrada na Terra Prometida. A alma é, assim, deserto, terra seca e infértil e precisa ser orientada em direção à água purificadora. Dessa perspectiva, estende-se o dinamismo da água da chuva em *Madona dos paramos*: Vinda do Céu, a água abre canal de comunicação com o divino, une Céu e Terra e, assim, aproxima os homens do sagrado e pode-se ver a possibilidade da realização do desejo profundo e coletivo daquele grupo, ou seja, o de retornar às condições e ao lugar da harmonia inicial, como no Paraíso. Antes, porém, é preciso purificar-se – o romance dramatiza esse desejo de renovação que é do homem de todos os tempos. Essa água lustral com que são aspergidos vigorosamente é “a água que faz viver para além do pecado a carne e a condição moral” (DURAND, 1997, p. 173).

A água, em seu simbolismo dinâmico, resgata, em *Madona dos páramos*, a pureza das origens restituída das nódoas terrestres, assim como remete a imaginação do homem a uma aspiração celeste. No contexto bíblico, a água da chuva incessante resultou no dilúvio, também como repreensão divina diante do pecado do homem. A força destruidora da água promoveu o bem da purificação: lavou a terra da imundície do pecado. No procedimento das articulações e correspondências, o enredo dickeano traz para o seu bojo mitológico o aspecto simbólico do dilúvio universal percebido na constância da chuva que cai, torrencialmente, sobre o grupo de homens pecadores, limpando-os de suas iniquidades, lavando-os de modo a prepará-los para uma nova e regenerada vida: “A água se oferece pois como um símbolo natural para a pureza” (BACHELARD, 1998, p.139). Sofrer as conseqüências das intempéries climáticas, enfrentando a tempestade contínua, pode ser visto como parte do ritual de purificação do corpo e regeneração do espírito; passar pelo sofrimento físico é realizar a iniciação; destruindo o velho pecador e fazendo renascer em si um novo ser, num novo tempo e lugar, como preconiza a ideologia bíblica. A inundação pelas águas da chuva não se dá no sentido material, mas no espiritual, “lavando-lhes a alma”. Afirma Bachelard (P.139), ao comentar sobre a aspersão com hissopo, hábito dos hebreus: “É por ter a água um

poder íntimo, que ela pode purificar o ser íntimo, que pode devolver à alma pecadora a brancura da neve. A simbólica da água em forma de chuva caindo do céu, como “lágrimas cósmicas”, diz Bachelard, expressa a ação divina sobre os homens e a disposição de Deus para salvar a humanidade

A água redobra-se como símbolo da vida em *Madona dos páramos*, porém, a vida que deve ser renovada sob o ritual da aspersão, naquela viagem interminável; se a água os purificar nesse tempo de provações, eles poderão ser conduzidos ao reino eterno, pois ao homem novo surgirá um novo mundo, pelas vias das águas puras enviadas do alto: “Então, aspergirei água pura sobre vós, e ficareis purificados; de todas as vossas imundícies e de todos os vossos ídolos vos purificarei. Dar-vos-ei coração novo e porei dentro de vós espírito novo” (EZ: 36-25).

As significações simbólicas da água aparecem também na narrativa ficcional de *Rio abaixo dos vaqueiros* (2000) como meio de purificação, matéria da regenerescência e religação com o além. As combinações imaginárias no romance convergem para o simbolismo do rio, das águas correntes; o curso do rio é simbólico do curso da vida. Os matizes e as dimensões da simbólica da água em *Rio abaixo dos vaqueiros* se acercam do protagonista-narrador, o Velho.

No romance, o terror da água nefasta é eufemizado. Enquanto chove torrencialmente, duas senhoras lêem, na antiga casa da família, os relatos de vida do seu pai adotivo, o Barão chamado o Velho. Em meio a tantas intrigas do enredo, impressiona-as o relato da morte misteriosa do pai, em meio a uma atmosfera mítica. O sentido das águas dimensionado na dinâmica criadora de Dicke, remete ao imaginário das tradições judaica e cristã, em que a água simboliza tanto a origem da vida quanto da morte. No sentido simbólico mais profundo, é Deus a fonte de água viva; contudo, presentifica-se, nos relatos bíblicos, a água como elemento essencial na travessia do deserto, nas fontes e nos poços, além de comparecer como elemento mitemático no Gênesis, integrando, na forma dos quatro rios, a descrição do Jardim do Éden. No entanto, para além dessa simbólica vital e pacífica, a água é, também, matéria da destruição no evento do dilúvio. Essa ambivalência está ancorada na oposição, de que trata Bachelard (1998) em relação a água pensada não apenas como substância, mas como força; como matéria de resistência a água se torna elemento da adversidade para o homem, promovendo a morte e, não mais, a vida.

A água, por sua dimensão simbólica nefasta, está intimamente ligada à morte e pode exercer um poder soteriológico sobre o homem. A imersão na água, bem como a aspersão, opera um renascimento num estado novo para o ser; tal renascimento, redimensionado no

contexto mítico, se expande, simbolicamente, ao novo reino que se adentra na nova vida após a morte. A morte na água é opção ritual que converge para o sentido da regeneração, da mudança, da transformação. Nos rios, as águas são correntes benéficas, cujo curso dão seqüência ao curso da vida e eufemizam a morte purificando e levando o ser para o outro mundo. Em *Rio abaixo dos vaqueiros*, Dicke dramatiza o poder das águas, eufemizando o imaginário aquático terrificante e maléfico:

Ah! As águas são as mães do mundo em reunião de proteção e refúgio e elas vão cantando ternamente e me fazendo dormir, vou dormindo, este é o magnetismo das águas redondas, solitárias, verdes-escuros, que manam das entranhas das cabeceiras azuladas das serras, em neblina e névoa e cerração que zoam dentro da noite, que cantam em mim em todas as idades (RAV, p.12).

No romance, a água é essencialmente feminina, envolvente e sedutora. O Velho relata, sem terror, a sua própria morte nas águas do rio de sua fazenda, dando à ação o caráter do trágico apelo das águas, simbolicamente reforçado na imagem mítica da Mãe D'água, que o seduz e o convida de maneira envolvente: “Do rio saía aquele som que me enfeitiçava, os encantos da Mãe-D'água. [...] E eu estava cativado pelos fascínios da mulher do rio” (RAV, p.11-13).

As variações simbólicas sobre a água foram tratadas por Bachelard que escreveu sobre as águas claras, as águas correntes, as águas profundas, dormentes, mortas, doces, violentas, abarcando as diversas facetas desse símbolo essencial no imaginário. Nas aproximações entre a água e a morte, afirma Bachelard (1998, p.77) que “a todo além associa-se a imagem de uma travessia”, de forma que lançar-se às águas correntes do rio é partir bem, nitidamente seguindo o fluir da água, a corrente do rio, sem pavor; realiza-se, simbolicamente, uma travessia de mundos, em viagem desta para outra vida. Esse foi o destino do Velho no romance. O Velho se torna um navegador da morte, não transpondo, mas habitando as águas profundas:

Estou vivo, estou morto, estou entre o céu e a terra? De uma coisa eu sei: não me esqueci dos segredos, vi todas as coisas até ser envolto pelas águas, em meus ouvidos o som perene do berrante aquoso, o rumor do rio... Estou aqui, só eu me vejo, ninguém pode ver-me com seus olhos de terra, disso tenho certeza, eu com meus olhos vazios de argila impalpável. [...] Quem morre pelos encantos continua com os encantos naquelas regiões? (RAV, p. 15).

A imaginação criadora faz das águas do rio o reino da nova habitação; a água tem a sua parte na morte: põe fim à vida terrena, mas se abre para uma vida eternamente aquática:

“Estou muito velho aqui no rio. E muito moço. Agora já sabem. Devo estar morto” (RAV, p.404). A imagem da água convidativa é essencialmente feminina em *Rio abaixo dos vaqueiros*, pois materializa a imagem da mulher sedutora na imagem da Mãe-d’água que encanta e seduz o homem chamando-o à sua morada no rio profundo: “Aqui nestas águas profundas, em companhia desta mulher com gosto e voluptuosidade de água [...] Palácio sob fundas águas’ (RAV, p. 404-5).

As águas formam um todo com a alma dele, impregnando-a e alimentando-a imersa na nova situação. Infinitamente nas águas, habitante delas, o Velho atualiza a lendária imagem de Caronte, pois se torna guardião de um mistério ligado ao símbolo de um além; as águas profundas são o seu túmulo, unindo o simbolismo da morte e da vida, a vida que se vai, simbolizada na dinâmica da água corrente. Como um barqueiro sem barca, o protagonista é um desventuroso, permanece em viagem contínua nas águas baixas, abaixo dos amigos vaqueiros que estão enterrados nas terras altas: “Só os vaqueiros entre os bois e as vacas, nas altas pastagens, eles sabiam” (RAV, p.404).

Segundo Bachelard (1998, p.82), a água na morte pode ser um elemento aceito como também pode ser um elemento desejado; nesse caso, a matéria aquática ajuda a determinar o trágico destino do personagem até o suicídio por afogamento, enquanto um gênero de morte escolhido por ele. O Velho não tentou resistir ao envolvimento passional nem ao chamado sedutor da mulher das águas; atendeu aos apelos psíquicos que guiaram os seus próprios desejos, que o conduziram a um longo destino íntimo do mistério.

A feminilidade das águas doces está associada à fecundidade, à paixão, à intervenção do amor e à sedução. No contexto de RAV, essa água feminina é fecundante da alma do homem e o rio, com o seu curso d’água em movimento, assume a representação simbólica da existência humana intrincada nas flutuações dos desejos e dos sentimentos, das virtudes informes da alma, das motivações secretas e desconhecidas, pois são as águas profundas do rio que o envolvem e que se tornam a última morada para o seu espírito.

O afogamento do Velho não é castigo fatal, mas sim, opção intercambiante entre vida e morte e, por isso, se realiza a inversão dos valores da morte em valores de uma vida sempiterna, numa eufemização do terror. A água tem, no romance, o seu veículo na imagem da mulher nefasta, a Mãe-D’água³, que exerce o poder de atração sobre o Velho, pois sendo a

³ G. Durand (1997, p.362) analisa o semantismo no mito da “Mãe da água” num conto haitiano. Nesse conto, a protagonista é uma velha de aparência repugnante que distribui recompensas ou sanções conforme o desempenho dos jovens nas tarefas aplicadas por ela. No romance *Rio abaixo dos vaqueiros*, a Mãe-D’água é um mito que centraliza, numa mulher-sereia, o poder de sedução e atração sobre o homem até levá-lo ao seu reino

água “a pátria das ninfas vivas” (BACHELARD, 1998, p. 84) é, assim, “a verdadeira matéria da morte bem feminina”. Água e mulher se fundem na imagem da Mãe-D’água no rio em que seus cabelos se espalham longamente pela correnteza; a cabeleira⁴ flutuante é um pormenor do devaneio e também seduz:

com suaves respirações de água e imensa cabeleira sem fim na qual podia me enredar como as caudas dos cometas entre as estrelas e as constelações e me enrolar como os sargaços e as algas e os cipós e as lianas que giram e se enroscam pendentes dos redemoinhos verdes (RAV, p. 405).

O complexo imagético assimila a imagem da água, da mulher e da morte dentro da imagem do fluxo da vida do homem. A morte do Velho na água transmite um devaneio onde o horror é lento e tranqüilo, como se a alma do protagonista estivesse sendo envolvida pelas feições maternais da água intensificadas na imagem da Mãe-D’água: “aqui passeio por entre as origens das águas” (RAV, p. 405).

A imaginação criadora de Dicke, no entanto, restaura a imagem da água enquanto elemento material da purificação na imersão do Velho nas águas do rio. A imersão do corpo nas águas do rio tem valor do rito do batismo, celebrado desde os mais remotos tempos, e simboliza a purificação e a renovação, pois, uma vez imerso, lava-se o ser do pecado nas águas da morte do velho homem, purificando-o e restaurando a sua original condição de pureza. Renasce-se nas águas da imersão, renova-se o ser, regenera-se a sua alma em aperfeiçoamento espiritual, uma vez que “uma das características que devemos aproximar do sonho de purificação sugerido pela água límpida é o sonho da renovação sugerido por uma água fresca. Mergulha-se na água para renascer renovado” (BACHELARD, 1998, p.151).

A água, em *Rio abaixo dos vaqueiros*, congrega, então, a dualidade simbólica da água benéfica e da água maléfica, simultaneamente, pois em relação à opção do personagem – o suicídio – a percepção nos leva a ver que:

a ação da substância é sonhada como um devir substancial desejado na intimidade da substância. É, no fundo, o devir de uma pessoa. Essa ação pode então contornar todas as circunstâncias, superar todos os obstáculos, romper todas as barreiras. A água má é insinuante, a água pura é sutil. Nos dois sentidos, a água transformou-se numa vontade (BACHELARD, 1998, p.149).

aquático. O belo e o feio são intercambiados nos dois contos, com a mesma função, na representação simbólica do destino.

⁴ O texto de Bachelard (1998, p.86) acrescenta que são inúmeras as lendas em que as Damas das Fontes se penteiam ininterruptamente e, por vezes, a cabeleira da ondina é o instrumento de seus malefícios, confirmando a importância dessa imagem como símbolo que evoca as águas correntes no seu movimento.

O protagonista cedeu, então, aos impulsos de sua alma, atendeu às motivações profundas do seu interior, dobrou-se segundo a sua vontade, buscando nas águas a fluidez e a permanência para sua vida.

As águas desse rio, situado abaixo do túmulo dos vaqueiros nos altos campos da fazenda, fazem a separação da vida e da morte. Essa água que pode purificar (MP) ou envolver (RAV), conduz a uma vida isolada, distinta e, assim, desempenha a função diairética que se liga a uma metafísica do puro, “que abstrai e separa o espírito de todas as qualificações acidentais” (DURAND, 1997, p. 178). Integrante dos esquemas do regime diurno da imagem, esta distinção que limita os espaços da vida e da morte, vai, contudo, confundi-las fazendo a sublimação da antítese em antífrase e, dessa forma, o imaginário da obra desliza do regime diurno para o regime noturno. A eufemização das imagens regidas pelos princípios antitéticos inverte os valores terrificantes atribuídos às imagens da antítese. A eufemização intensificada resulta na antífrase, esquema que caracteriza o regime noturno místico, que não separa, mas funde os pólos opostos e que “constitui uma verdadeira conversão que transfigura o sentido e a vocação das coisas e dos seres conservando no entanto seu inelutável destino” (DURAND, 1997, p. 205). No contexto de *Rio abaixo dos vaqueiros*, o processo da morte do protagonista é invertido quanto ao seu valor e a sua significação, numa antífrase, “mas sem excluir totalmente as sobrevivências do outro regime da representação” (DURAND, 1997, p. 200), pois a passagem para a morte se dá como descida suave e voluntária e não como queda brusca e assustadora: “Entreí nas águas, fiel àquela voz que palpitava no silêncio macio, sons das torrentes. Penetrei numa loca de pedras entre cavernas negras, de lá vinha aquela maresia de aromas e o som do berrante me puxando, fui entrando nas águas: é ela” (RAV, p.403-4).

Assim, nos dois romances (MP, RAV), o imaginário transmuda da separação para a fusão dos contrários: vida e morte.

Seguindo o destino das águas nos romances dickeanos, vamos encontrá-la, corrente em rio, delimitando o espaço e prenunciando o trágico destino dos homens da região da *Caieira* (1978). O lugar está formatado pelo curso dos dois rios, o das Pacas e o Aguassu, que se encontram, cruzando suas águas, cuja trajetória define um oito deitado nas matas de Mato Grosso: “nas zonas de curvas calmas do rio das Pacas e do rio Aguassu, os dois rios que coleavam na preguiça dura da terra empedrada, fazendo um oito como uma serpente sonolenta, morna e mansa, pelos ajuntamentos de garimpagem e pelos fundos da caieira (C, p.11).

A imagem do oito, formada pelos rios, se duplica na imagem de dois círculos. As águas correntes constituem, assim, além do simbolismo que ressoa das águas puras, o

dinamismo simbólico do signo do infinito, da ciclicidade que congrega o fim e o (re)começo em si mesmo. O tempo, o mundo, a vida em movimento têm ressonância no curso dos rios, e os homens estão sujeitos às determinações dessas águas que, em rumores, pressagiam os acontecimentos: “pela beira do rio das Pacas, esse rio pequeno e triste que cabeceia atrás da caieira, mas cheio de traições” (C, p.09).

O comportamento mítico-simbólico na literatura de Dicke faz recair, na criação do romance *Caieira*, na imagem das águas, a projeção da crença mítica da coletividade que atribui a elas as energias predestinadoras de suas vidas. Assim, o drama da existência dos homens e mulheres que trabalham e vivem na caieira é ficcionalizado no movimento circular e repetitivo das idas e vindas ao rio, no mesmo dinamismo das águas que vão e voltam aos mesmos trajetos; seguindo seus cursos vão, ambos, homens e águas. Interessa-nos a expansão da simbólica da água e do traçado do oito facultando a vida e a morte no enredo de *Caieira*.

A estrutura dinâmica da narrativa de fundo mítico do romance arquiteta um imaginário circunstanciando episódios, personagens e situações no ambiente da caieira e não se reduzindo a um tema simbólico simples. A imagem totalizante das águas em oito assume um caráter enfático como analogia simbólica do fato principal que alimenta o enredo: a arenga entre Damiano Belo e João Pio que se origina na disputa por uma mulher. Essa situação rixenta entre eles vem passando por ciclos de enfrentamentos, por aproximações e afastamentos, e isso causa, em todos com quem convivem e que sabem dos acontecidos, uma expectativa de desfecho com morte, como prova de valentia característica do perfil do homem mato-grossense: “História velha e famosa aquela que vai e vem num círculo vivo. Todos sabem. Ali mesmo na Esperança foi que se passou. Não faz lá muito tempo” (C, p.8).

A mulher, no centro desse conflito, é Amância que, igualmente, vivendo e trabalhando na caieira, se envolve com os dois, renovando tanto o amor quanto os ódios entre eles. O retorno de Amância à intimidade com Damiano Belo e com João Pio é intercalado, no conjunto do enredo, com os relatos dos fatos de crimes e mortes, amores e vinganças, trabalho e exploração, fazendo, assim, sempre retornar a narrativa à intriga principal, numa circularidade renovante. Na perspectiva imaginária dos personagens não há projeção de futuro eterno além desta vida: aqui devem ser respondidas as questões, resolvidos os problemas e assegurada a honra, mesmo que, para isso, tudo resulte em morte. A vida, nesse fluxo, é limitada pelos rios que demarcam as terras da caieira: como os rios, cujas águas nascem, morrem e renovam-se em si mesmas, a vida deve seguir seu curso, se findando e recomeçando ali mesmo.

A sinuosidade dos rios configura o cruzamento dessas águas – matéria simbólica das metáforas enraizadas que apoderam de toda a natureza local, pois a voz do rio, seu rumor falante, se espalha por toda a caieira, no dia e na noite. O rumorejar das águas correntes é ouvido pelos habitantes locais. Essa voz real da natureza viva pode ser uma “canção do rio”, diz Bachelard (1998, p.34), mas pode ser também o aviso das águas mortais, profundas, que “reúnem os esquemas da vida atraída pela morte” (p.50), que guarda em suas profundezas os peixes da destruição – as piranhas: “a água é assim um convite à morte” (p.58).

A visão do oito dos rios não nos permite discernir o início ou o fim dessas águas sempre contínuas; contudo, o ponto do entrecruzamento dos rios possibilita uma falsa perspectiva de direções novas, mas, enfim, as águas voltam ao mesmo trajeto. Analogamente, Damiano Belo e João Pio cumprem destino semelhante: suas vidas são cruzadas pelo mesmo amor que jorra como as águas correntes que, contudo, os levarão a morrer por si mesmos, na disputa por esse amor infértil, como dois rios em curso natural do qual não podem fugir.

A imagem dessa encruzilhada de águas, prodigalizada nas páginas de *Caieira*, determina com sua presença uma força diretora sobre o destino funesto reservado aos moradores da caieira. Ali impera a morte e arrefece a vida. A imaginação dá às águas que se cruzam – mas não se mesclam e seguem cada qual o seu rumo para, infinitamente, voltarem a se cruzar – uma dinâmica que levará para o seu bojo a resolução da pendenga entre Damiano Belo e João Pio, repercutindo que “a matéria ajuda a determinar o destino humano” (BACHELARD, 1998, p.83). Assim, a desventura de amor e ódio desses homens vai se encerrar na morte nas águas do oito dos rios. Essas águas congregam em si as imagens femininas da mulher e da morte que exercem, igualmente, atração e envolvimento sobre os homens e, por elas, eles abrem mão da própria vida em meio a uma atmosfera apocalíptica, numa luta sangrenta, e se enfrentam num combate em que ambos morrem: “ficaram de repente boiando na água e no limiar da morte, como já mortos que vivos tinham sido [...] até lentamente tombarem na ambiência da água, quase sem rumor nenhum, imóveis no amplexo terrível antes de se afundar” (C, p.246).

A simbólica das águas dos rios que se cruzam converge para o sentido nefasto do destino. O simbolismo da encruzilhada das águas em *Caieira* impregna, da determinação do destino, o sentido profundo do enredo: “Só quando o oito indestrançável das águas daqueles rios irmãos se desunissem é que a maldição acabaria” (C, p.14). Os protagonistas, Damiano Belo e João Pio, têm a impetuosidade das águas que seguem um destino traçado; seus caminhos se cruzam em ciclos, até o momento decisivo e fatal quando a ressonância simbólica da encruzilhada dos cursos dos rios é valorizada na dinâmica do imaginário criador.

Assim, o traçado dos rios encorpa o sentido da passagem de um mundo a outro, da vida à morte, pois ali naquele espaço, os protagonistas se matam e morrem, num sacrifício de sangue, no encontro com o destino nefasto, que fora predito pelo violeiro-vidente: “o cigano tocava o encontro de um homem com seu destino, tocava a casual fatalidade da beleza de uma mulher e as tristezas da morte, um, dois homens, todos os homens do mundo iriam morrer, os homens eternos e mortais” (C, p.15).

Em busca da articulação dos sentidos profundos da imaginação criadora na narrativa de *Caieira*, impõe-se-nos o desdobramento da imagem horizontal do oito dos rios na imagem mítica ancestral da serpente⁵, Ouroboros, mordendo a própria cauda. A imagem segunda é o símbolo do círculo, expressão do nosso eterno desejo de perpetuar, pois símbolo da ciclicidade, alimenta a perspectiva de findar e recomeçar sempre, como o movimento das águas nos dois círculos do oito dos rios da caieira. Essa imagem circular ressoa a perfeição da natureza em movimento, enquanto que a natureza humana, dialética, se revela conflituosa, competitiva, vingativa e sanguinária. A presença da serpente no romance é mais palpável do que o seu reflexo de Ouroboros na forma de oito; é elemento ligado intimamente a vida no local, pois se liga à terra e à água. A identificação da serpente com a terra faz dela um elemento ctoniano: como réptil vivente ou como símbolo da Ouroboros dos rios, o seu corpo está sempre em contato com a terra numa integração complementadora; mas, com a água, a sua identificação remonta aos oceanos, aos monstros marinhos, numa simbiose dos movimentos das águas, das ondulações e sinuosidades ao deslizar.

A Ouroboros das águas é a imagem do começo e do fim confundidos; é, “para a consciência mítica o grande símbolo do ciclo temporal” (DURAND, 1997, p.316). No enredo de *Caieira*, a ciclicidade se sobrepõe também na estrutura narrativa, uma vez que a narrativa se encerra abrindo a porta para a renovação dos fatos a partir da renovação do magnetismo da atração de Amância sobre um novo personagem: um andarilho recém-chegado às terras da caieira. Permanente no formato e no curso dos rios, “remontando eternamente seu oito movente” (C, p.211), a Ouroboros pereniza a história naquele espaço; e, como renovação que se dá pelo recomeço, eterniza o tempo figurado como eterno recomeço, simbolizado pelo seu corpo atando o início e o fim, regenerando suas águas como a serpente regenera-se a si mesma na troca da sua pele – tem, portanto, vida imperecível na faculdade de regenerescência. Na

⁵ A serpente suscita nos homens uma profusão de ricas imagens, tem a sua simbologia ampliada nas associações com a mulher, com o destino, com os sonhos, com o tempo e as crenças: “os homens encontraram bem poucas criaturas com uma magia igual a sua. Num leque que vai dos mais sublimes textos religiosos ou mitológicos à serpente marinha da imprensa sensacionalista de nossos dias, ela sempre soube mergulhar no fundo do desconhecido – o mar, a mulher, a noite, a morte – para trazer-nos de lá o novo” (BOYER, R., 2000, P.434).

imagística simbólica de *Caieira* ela se move, como visível serpente gigante, num território-limite e determina, no seu espaço, o seu poder confundido com a imagem da mulher – Amância – e com a imagem escatológica: para certas pessoas chega realmente o fim, na morte jovem, prematura e premeditada, senão profetizada pelo vidente Paco Frontera que “predirá sangue e maldição para este agosto de agora” (C, p.14).

A forma circular da Ouroboros, redobrada na imagem dos dois segmentos do oito, se liga ao simbolismo do círculo que é o do tempo, sendo que o oito deitado na horizontal é o símbolo do infinito, desde a mais remota antiguidade. Na tradição cristã, a eternidade é representada pelo círculo simbolizando o tempo infinito, duradouro e que se renova em ciclos, sem marcas do princípio nem do fim, contudo, em perpétuos reinícios. A serpente circular é “símbolo da manifestação e da reabsorção cíclica” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p.816), pois transmuda, perpetuamente, morte em vida; é “dialética material” da vida e da morte, segundo Bachelard (1998) e “aparece, assim, como o grande símbolo da totalização dos contrários, do ritmo perpétuo das fases alternadamente negativas e positivas do devir cósmico” (DURAND, 1997, p. 318). A Ouroboros evoca a dinâmica do círculo que, “onde quer que apareça será sempre símbolo da totalidade temporal e do recomeço” (DURAND, 1997, p.323), como os círculos do oito dos rios sempre fixos naquele espaço, e que, no entanto, renovam-se no movimento infinito e na fluidez corrente das suas águas, que levam os rios sempre a si mesmos, associando os contrários do início e do fim; regenerando-se nesse processo, ela é o espírito invisível das águas visíveis: “as águas imitavam nos seus encachoeiramentos, encabritamentos e saltos entre pedras dos rios irmãos, sempre trançando seu oito sem fim, o Aguassu e o das Pacas, oito transmudante rodeando os ouvidos, respirando sopros” (C, p.57).

A imagem da serpente, como uma Ouroboros imaginária das águas, se duplica em Amância, imagem da mulher serpente, imagem impregnada do simbolismo da tentação, da sedução, da mentira; em Amância, e por ela, se enlaçam o princípio e o fim do conflito entre Damiano Belo e João Pio. A relação dos dois com Amância é circular, pois ela vai de um a outro, retornando sempre aos dois: “E tinham um dito secreto, para dizer à lua, visto ser ela ambígua e volúvel: com Damiano ou João Pio dessa vez? Certo era que a boona da Amância se dividia em partes iguais para os dois, sem que um soubesse do outro, ou talvez mesmo soubessem até demais. [...] A coisa nunca se resolvia” (C, p. 09). Destarte, Amância resgata a imagem mais presente no imaginário cristão, a serpente de Eva, que por ter sido tão vulnerável à serpente e tão ardilosa no engano a Adão, tornou-se maldita, trazendo a morte e não a vida.

Essa serpente-Eva-Amância é igualmente envolvida e envolvente, levando os homens à morte; pecadora e egoísta, é fútil em seus amores; malévola, olha de longe, indiferente e já em companhia de outro, o combate mortal entre Damiano Belo e João Pio. Amância, que revive o arquétipo da serpente do relato bíblico incorporando o mau ser, é a senhora da força vital e simboliza a luxúria. O seu corpo é simulacro das águas correntes, sinuosas, que ondulam e serpenteiam, dando curso à vida de Damiano Belo e João Pio, dirigindo seus destinos que, verdadeiramente, é um só: a morte por ela: “Parecia que eles já sabiam de tudo isso, há muito” (C, p.245).

A água dos rios em que morrem, porque se matam reciprocamente, Damiano Belo e João Pio, é uma água estéril, cuja perda da fecundidade se reflete na morte dos recém-nascidos filhos de Mumuca. A morte impera nas terras da caieira impregnadas do pó de cal e delimitadas pelas águas inférteis daqueles rios; são águas que perderam a sua valorização maternal e manteve a sensualidade feminina e a voluptuosidade da união com a terra; não fecundou nem a terra da caieira, que nada produziu de vida, nem fecundou os seus habitantes, seja em relação ao nascimento de novos seres, seja em fecundação da alma pela ausência do sentimento vivificante e criador que é o verdadeiro amor. A morte lenta e sofrida de Damiano Belo e de João Pio, nas águas do rio, foi precedida por uma longa luta corporal, de enfrentamento com punhal, em que foram se ferindo enquanto se deslocavam sobre o braseiro das queimadas da mata até chegarem ao rio. Ao adentrarem, em combate, as águas, o sangue dos seus ferimentos atraiu as piranhas que os foram devorando pelos pés – no entanto, eles persistiram na luta até o abraço mortal e final nas águas da destruição, túmulo dos homens, matéria imaginante do destino nefasto porque “o sofrimento da água é infinito”, assegura Bachelard (1998, p.7). As águas nefastas somam-se o simbolismo da destruição das piranhas: “Ambos pareciam unidos num abraço, unidos num beijo de morte como um pacto indissolúvel, as caras na água, num redemoinho de pequenos e aguçados dentes vermelhos. Essas piranhas fazem bulha quando comem carne viva, geralmente. Carne morta, comem sem fazer ruído” (C, p.246).

A dinâmica do imaginário em *Caieira* faz convergir o semantismo simbólico para o Regime Diurno. A atmosfera mítica da hostilidade entre irmãos, que é instalada no início da narrativa, ganha, ao longo do desenrolar discursivo, uma resemantização simbólica, sem perder os laços internos com as estruturas do mito original. Damiano Belo e João Pio, “dizia-se que eram irmãos por parte de pai” (C, p.21), se enfrentam várias vezes e a hostilidade vai se intensificando entre eles. Assim, as funções diairéticas e heróica predominam na estruturação da narrativa. Os protagonistas hostis entre si se portam como valentes guerreiros

que não se dobram e cujo pensamento tem estilo heróico e viril até o último enfrentamento. A luta ou duelo reforça a simbólica dos esquemas diairéticos, que não permitem o compartilhamento e, por isso, há uma disputa acirrada pela mulher e pela honra; contudo, a luta consolida a atitude heróica da verticalidade física, dos corpos, e psíquica, do pensamento moral. O duelo com punhais desenha a figura heróica dos lutadores erguidos contra o inimigo; são heróis solares que, segundo G. Durand (1997, p. 159), são sempre guerreiros violentos. A arma cortante – o punhal – é utilizada por ambos e tem ressonância simbólica da potência e da virilidade que, no contexto, são os *leitmotiv* condutores e sustentadores de todo o conflito. Esses heróis combatentes não fogem diante do terror da morte, ao contrário, enfrentam-se num ritual belicoso até o destino fatal que se cumpre nas águas nefastas.

O perfil do Regime Diurno, que prevalece no imaginário de toda a narrativa, se posta na distinção dos pólos opostos, seja na disputa por Amância, seja na configuração nefasta do destino que não confunde vida e morte, antes, deixa visível o sentido escatológico de que a vida se finda irreversivelmente com o fim da matéria, com a destruição do corpo, seja, ainda, na simbólica da água que não reverte seu poder nefasto e tem, na presença das piranhas no seio do rio, a imagem da morte sem eufemização do seu poder destruidor. As águas também congregam a simbologia diairética, pois o cruzamento dos rios em forma de oito impõe os limites ao espaço da caieira, em cujo território a vida não se regenera; somente as águas, Ouroboros, regeneram a capacidade de separar a vida e propiciar o destino trágico aos moradores da caieira.

“A maneira como se imagina costuma ser mais instrutiva do que aquilo que se imagina”, nos diz Bachelard (1999, p.44), ao propor marcas para os diferentes tipos de imaginação pelo signo dos elementos materiais e chama a atenção para a vida vigorosa das imagens do fogo. O imaginário de *Caieira* valoriza as imagens do fogo destruidor; as queimadas dos campos recendem na fumaça que se espalha por toda a região da caieira e por todas as páginas do romance nos meandros do enredo: “dos campos da Vaca-Braba vem cheiro de queimado que invade a casa. Seguem caminhando suas orlas de brasa, por todo esse verão de agosto contagiando as paragens secas, as queimações” (C, p.61).

A fumaça, conquanto seja resíduo do fogo crepitante, é a metáfora negativa da matéria que obscurece, sufoca e destrói o interior do homem: se o fogo das paixões atíça o seu coração, a fumaça é o excremento desse fogo arrasador que conduz os atos do homem, que, sob cerração, age sob o obscurecimento da razão. Damiano Belo e João Pio agem sob o domínio desse fogo, destruidor, da paixão por Amância; um fogo sexual: “se nos inflamamos

quando amamos, isso prova que amamos quando nos inflamamos” (BACHELARD, 1999, p.60).

O fogo ateadado aos campos da caieira deveria ter a função regeneradora e fecundante da terra; contudo, no imaginário de *Caieira*, tendo queimado e consumido a vegetação, restam do fogo os resíduos na forma de cinzas e fumaça, metaforizando a incapacidade intelectual dos protagonistas de discernir e optar pela vida, pelo amor e não pela cólera e a vingança:

ambos descalços a saltar como panteras, como gatos, investindo como touros bravios, como aloés selvagens, decididos desta vez a matar ou morrer, o ruído dos metais que se batem, nada sentiam a pisarem o solo recoberto de cinza ardente, cujos embates lançam agulhas e cintilâncias de fogo (C, p.244).

O fogo da paixão que os consome em espírito também os leva à consumição física. Bachelard vê o fogo como reprodução do amor e o define como “filho do homem” antes de ser “filho da madeira”. Esse fogo, assim imaginado, crepita, sem controle, na alma de Damiano Belo e de João Pio e deixa nublado de fumaça o seu intelecto, fazendo, na prática, a emoção suplantar a razão até o extremo ato suicida: “mas o ódio tão aceso que parecia amor latejava neles e não lhes fazia mais que cócegas. A paixão cega torna tudo dor nenhuma” (C, p.245). O valor simbólico do fogo como elemento purificador e regenerador é invertido em destruição na caieira. Bachelard (1999, p.69) contesta e esclarece as afirmações constantemente repetidas como verdades eternas de que “o fogo é vida. A vida é um fogo”.

Em *Caieira*, o fogo é símbolo da morte e espalha o seu signo desolador pelos ares – é matéria ígnea da destruição. Em forma de cinzas ou de fumaça, o fogo já é morto, não atua em favor da vida. Os campos da caieira, recobertos pelos restos do fogo em braseiro sob as cinzas, são atravessados por Damiano Belo e por João Pio atacadados em luta animalesca, pois em seu intelecto não há mais clareza nem discernimento; queimam os pés, dilaceram a carne, sangram ao pisarem a madeira e a terra queimadas; vão até o rio, em combate, e nem percebem que o sangue dos pés queimados atrai as piranhas que os vão devorando enquanto lutam. O fogo contribuiu para o aceleramento do destino nas águas devoradoras:

As piranhas lhes devoravam os pés queimados e lastimados [...] os pés descarnados, em fiapos a carne e a pele, as cartilagens feridas dos artelhos, os músculos cortados, o sangue vazando pelas veias toradas, as extremidades só em ossos, os tendões arrebatados sem ligamentos, em caudal a vida fluindo (C, p.245).

Pisar aquele lugar de fogo, cujas chamas já são extintas, foi o acelerador do fim de todo o conflito entre eles, pois lhes apressou a morte, contribuiu para a destruição de seus corpos: “o fogo só precisa pôr a marca de sua presença para mostrar o seu poder” (BACHELARD, 1999, p.107). O devaneio do fogo, nesse romance, funde força e coragem em Damiano Belo e em João Pio, não os assusta nem os inibe, ao contrário, acentua o instinto de matar que se impõe ao de viver. Em seguida à travessia do braseiro das queimadas, eles são atraídos pelas águas que, em rumor, os chamam e quando nelas mergulham os pés, dali não saem mais: “a água é o túmulo do fogo e dos homens” (BACHELARD, 1998, p.81), e nelas ficam boiando os seus ossos brancos. Bachelard, que trata da idealização do fogo pela luz, afirma que há uma contradição fenomenal, pois “às vezes, o fogo brilha sem queimar; então o seu valor é toda pureza” (1999, p.156). O outro lado dessa dialética explica a imagem do fogo destruidor e residual em *Caieira*: sem brilho, coberto pelas cinzas, o fogo queimou e contribuiu para o aniquilamento da vida: “Tempo a tempo, uma labareda se alteia na baixada, crepita em roda e depois se extingue estralejando” (C, p.251).

Esse nefasto fogo simbolizador das paixões arrebatadoras, como o amor e a cólera, comparece também na imaginação criadora do romance *Deus de Caim* (1968). O amor de dois homens pela mesma mulher é, mais uma vez, o *leitmotiv* condutor do enredo. O fogo dessa paixão no coração dos dois jovens irmãos, Jônatas e Lázaro, os De Amarante, produz labaredas mais fortes na índole agressiva de Jônatas. Os pólos contrários do Bem e do Mal se postam incisivamente nas atitudes de cada um deles em relação ao outro e à Minira, a jovem desejada. Jônatas acumula, ao longo dos fatos narrados, uma espiral de atos degenerativos de seu caráter caínico, até que se conduz ao espaço urbano, fugindo do lugar quase-sertão, arredores da Vila do Pasmoso, onde sempre viveu com Lázaro.

A cidade de Cuiabá encarna, em *Deus de Caim*, as conjunturas morais de novas Sodoma e Gomorra. O perfil de Jônatas encontra nesse ambiente, onde vivem seus familiares, na cidade, a acolhida adequada para os planos sinistros dos seus desejos obscuros. Na mansão do seu tio Afonso De Amarante são propiciadas todas as orgias, bebedeiras, traições, enganos, enfim, todos os tipos de corrupção moral, espiritual e física. Jônatas se identifica com esses familiares e fica morando e participando da vida desregrada na mansão.

Sobrepondo a estrutura moral da cidade de Cuiabá, na ficção, à estrutura mítica de Sodoma bíblica é possível identificar a atualização mitemática da perda moral e espiritual da cidade. Corruptora dos valores, a cidade, com seu ambiente de abominação, revive, aos olhos do leitor, Sodoma e Gomorra, onde prevalece o Mal.

Jônatas consegue efetivar o seu plano, diabolicamente conjecturado, para seqüestrar Minira do sertão e trazê-la para sua companhia e seus prazeres na cidade. O desaparecimento da jovem leva o seu pai, os amigos, as autoridades da Vila do Pasmoso, Lázaro e o Grego a se deslocarem até Cuiabá. Assim como no Velho Testamento, Sodoma e Gomorra, corrompidas e corruptoras, atraem a maldição e a morte. A mansão dos De Amarante metaforiza a cidade da perversão que já está ardendo em chamas quando chegam Lázaro e os outros do Pasmoso: “Foram-se as gentes do Pasmoso para a capital em busca da menina. Lá chegando foi a surpresa. A fomalha que subia da casa ia a uns dez metros de alto com suas línguas e serpes de fogo. Nada puderam fazer” (DC, p.302).

A destruição dessa Sodoma ficcional e simbólica é análoga à destruição relatada no Velho Testamento em que, numa chuva, o fogo do céu – em forma de enxofre flamejante – consumiu tudo o que havia em Sodoma e Gomorra (Gn.19:24-28) por causa das suas abominações: Igualmente, o livro bíblico do Apocalipse profetiza um Juízo Final ardente em chamas. Nessas, bem como em outras inserções pelos textos bíblicos, o fogo aparece como elemento purificador, que incinera o pecado e as impurezas, oportunizando o recomeço pela limpeza e pela regeneração. Esse fogo comum, terrestre, que consumiu a mansão dos De Amarante é, por excelência, valorizado como fogo purificador e, ao mesmo tempo, é, como castigo, o fogo que devora – mitema que abrange o enxofre caído dos céus em chuva mandada por Deus – o castigo que manifestou a vontade celeste para punição de Sodoma e Gomorra: “no cristianismo como fora dele o símbolo do fogo carrega-se de significações ambivalentes” (DURAND, 1997, p.177).

Não obstante a recomposição mítica da cidade pecaminosa, o fogo na casa dos De Amarante não foi acidental nem divino, mas foi ação de um incendiário – Carlos, um dos filhos de Afonso. Ele mesmo pecador, pois vivia relações incestuosas com a irmã, Sílvia, é o agente da ativação do fogo. Como um Prometeu, que simboliza o advento da consciência, Carlos age como agenciador da purificação de todo aquele ambiente de abominações, incluindo-se entre os impuros. Atormentado pela consciência que o acusa da luxúria pecaminosa em família, Carlos promove a expiação da culpa, a sua e a dos outros presentes na casa em festa naquela ocasião, apesar de ser o Dia dos Mortos:

Carlos delirava, urros eram seus pensamentos. Tinha de vir a morte geral para aquele mundo corrupto, o câncer que o corroia também. Seu pai e Rosa. Seu pai e sua vida. Rosa e Hipólito. Ele próprio e Sílvia. Sílvia, sua irmã. Isidoro e Cecília. Aquela gente que freqüentava sua casa, aquela gente. Tudo lepra. Tudo agonizante. Urgia matar, urgia o toque de misericórdia. Decadência, decadência. Ele bem o sabia, não amava

ninguém. Por Maldade levava Sílvia àquela loucura? Sim, reconhecia, por maldade. Ele era como todos dali. Era um poro daquele câncer. Quem sabia? Deus? Deus era a dinamite com que ele reventaria tudo aquilo. Não sobrasse nem pluma, nem pêlo para contar (DC, p.302-3).

Ao preparar a ação incendiária, premeditando cada passo, Carlos repetiu o ato de Prometeu mítico: buscou o fogo e o destinou à transformação da vida dos homens. Ao mesmo tempo, quis se igualar a Deus que aplicou o fogo sobre Sodoma; Carlos agiu como o Grande Juiz: julgou, condenou e, arbitrariamente, aplicou a pena. O ambiente, assim criado pela ação incendiária de Carlos, configurou-se um ambiente apocalíptico em que os mitemas associados ao Juízo Final e ao fogo são revigorados no contexto do romance: “Então, a morte e o inferno foram lançados para dentro do fogo. Esta é a segunda morte, o lago de fogo. E se alguém não foi achado inscrito no Livro da Vida, esse foi lançado para dentro do lago de fogo” (Ap. 20: 14-15).

O horror desenhado naquela casa, onde o “fogo corre em rastilhos de chama” (DC, p.300), dando realidade à chegada da morte, configura as previsões do livro de Apocalipse referentes ao estado final de tormento eterno, para o qual irão todos os que se rebelaram contra o domínio soberano de Deus em suas vidas e permaneceram impenitentes. O fogo ardente caracteriza o inferno e não lhes deixa saída: “Por toda parte gemidos, dores, gritos, uivos, dir-se-ia uma gaiola onde o fogo chegasse de repente por todas as partes encurralando-os adentro” (DC, p.300).

Nos estudos sobre o fogo, o mito de Prometeu, para Bachelard (1999, p.18-9), revela uma *verdadeira vontade de intelectualidade* do homem; e ele agrupa sob o *complexo de Prometeu* “todas as tendências que nos impelem a saber tanto quanto nossos pais, mais que nossos pais, tanto quanto nossos mestres, mais que nossos mestres”. As atitudes de Carlos seguem essa tendência, pois ele age como um pai rigoroso na correção dos filhos, aplica a ação corretiva como senhor da sabedoria, e, como senhor da vida e da morte, senta-se no trono e aprecia o que fez, em atitude de supremacia que o eleva ao patamar de Deus, ou dos deuses, como no mito de Prometeu:

Decidira. Disposto, resoluto, forte, rocha, bronze, pedra, vingança. Decidira. [...] A verdade era aquilo: dor, eternamente dor, por justa ou injusta causa, pelo contato, pela verossimilhança, pela vizinhança, pela razão e pelo convívio com os lobos humanos, meus pais, o mundo, Sílvia, eu. Nosso dia chegará. Comum, geral [...] logo depois riscara um fósforo e fora sentar-se calmamente no sofá ao fundo da sala (DC, p. 303).

A psicologia do incendiário, de acordo com Bachelard em *A psicanálise do fogo*, mostra o caráter sexual de suas tendências. A vida de Carlos estava integrada de tal forma ao ambiente das orgias sexuais na sua casa, que ele próprio se deixou consumir pelo fogo abrasador do incêndio, bem como já havia sido consumido pelo fogo sexual: “um incêndio determina um incendiário quase tão fatalmente quanto um incendiário provoca um incêndio. O fogo propaga-se mais seguramente numa alma do que sob as cinzas. O incendiário é o mais dissimulado dos criminosos” (BACHELARD, 1999, p.21).

O devaneio do fogo em *Deus de Caim* constitui, para Carlos que o contempla queimando tudo ao seu redor, um devir circunstanciado que cresce rápido em chamas e crepitações, sugerindo o “desejo de mudar, de apressar o tempo, de levar a vida a seu termo, a seu além” (BACHELARD, 1999, p.25). Fascinado pelo fogo ou consciente da destruição que promove, Carlos fica paralisado, imóvel, impassível diante da ação devoradora do fogo que, agora, desenvolve-se por si mesmo e cresce: “O fogo subindo pelas cortinas, invadindo os tetos, as paredes revestidas de madeira, devorando os tapetes, consumindo os móveis, encurralando as pessoas” (DC, p.304).

A associação do fogo ao inferno, enquanto destino dos ímpios no julgamento final bíblico, valoriza a imagem ígnea como juízo que consome; o inferno, como o lugar de habitação final dos condenados à punição eterna, é descrito como um lugar de “fogo e trevas” (Jd. 7:13), de “destruição” (2Ts. 1:7-9) e de “tormento” (Ap. 20:10). O fogo infernal permanente pode ser visualizado em *Deus de Caim* como um fogo vivo que age e tem missão:

Víboras ardentes, azuis e violetas se contorciam furiosamente, rastejavam e pipocavam em todas as direções. [...] O fogo não minguara, não. Se acrescentava, crescia em multiplicações, se torcia, se dobrava, arrancava forças de si, forças e forças de mais chamas e mais fogos, rubros, azuis, negros (DC, p.298).

O fogo de conotações sexuais, o fogo das paixões, tem, em seu campo simbólico, correspondências estabelecidas com ou no comportamento final das pessoas da família De Amarante; antes da incineração pelo fogo ardente, seus corpos queimavam no fogo sexual: Afonso De Amarante atacava Rosa, sua nora, no meio da sala em chamas e diante de Carlos; Jônatas e Basilissa, mulher do seu tio Afonso, estavam unidos no quarto do andar superior da casa; Isidoro, filho de Afonso e irmão de Carlos e primo de Jônatas, curou-se repentinamente de uma paralisia que o mantinha em cadeira de rodas desde um acidente há oito anos, e se une a Cecília, sua cunhada e irmã de Rosa, numa paixão recém-descoberta. O fogo que incendeia a casa é a extensão desse fogo sexual que está no homem, que está, igualmente, no

coração de Carlos por sua irmã Silvia que fora para a Europa. Esse fogo que queima por dentro, repercute no fogo fechado dentro da casa, pois Carlos trancou todas as portas e janelas antes de atear o fogo, fazendo-o encerrado como num forno antes que as chamas se propalasses, sem controle, para o exterior e subissem ao céu na noite.

O fogo ambivalente, seja em sua manifestação sexual ou enquanto ação destruidora para a regeneração, é elemento primitivo, ligado a origem da vida, seja no contexto bíblico que insere Sodoma e Gomorra, seja no interior do ser que guarda a faísca primitiva da reprodução sexual e que leva os homens a agirem instintivamente. Pela consideração do homem e da mulher, cujos princípios são distintos, podemos fazer a correspondência da mulher com a casa: “o princípio feminino das coisas é um princípio de superfície e de invólucro, um regaço, um refúgio, uma tepidez” (BACHELARD, 1999, p. 79); enquanto que ao homem, corresponde o interior que guarda a faísca instantânea: “o princípio masculino é um princípio de centro, um centro de potência, ativo e repentino como a faísca e a vontade” (p.79). Claro está que a união desses dois princípios é combustão alquímica inquestionável, similarmente ao incêndio da mansão dos De Amarante que flamejou os dois lados – o interior e o exterior, atacando, primeiro, por dentro, “no coração da essência”, como se refere Bachelard ao princípio masculino, tal como a faísca desse fogo originou-se em Carlos. Reiterar que Carlos encarna esse princípio terrivelmente masculino e destrói com fogo o fogo que os consome, ou seja, o fogo comum debatendo o fogo sexual da perversão – é reconhecer a dupla primitividade do fogo e das paixões. As grandes forças passionais opostas estão, contudo, muito próximas na alma do homem. O amor e o ódio inflamam igualmente os desejos profundos: “Vingança, pois, vingança berrando nele como lobos assombrados. Seu sangue queimava no coração, seu pensamento erguia labaredas de ódio” (DC, p.303).

O desejo da consciência do incendiário em *Deus de Caim* é o desejo da transformação, da mudança pela ativação do fogo: “quando se quer que tudo mude, chama-se o fogo” (BACHELARD, 1999, p.86). Assim, o fogo chamado ou provocado com intenção de purificar o ambiente, congrega a dialética ambivalência da pureza e da impureza, ambas gravitando em torno do sentido simbólico do fogo. No imaginário do romance, bem como no relato bíblico, o fogo (sexual), conquanto seja o signo do pecado e do mal, só pode ser combatido pelo elemento que detém o mesmo poder, ou seja, o próprio fogo (comum). Por outro lado, o caráter purificador do fogo impõe, aos que sobreviveram à tragédia do incêndio, a pureza ou a renovação, pois “o que passou pela prova do fogo ganhou em homogeneidade, portanto, em pureza” (BACHELARD, 1999, p. 152) e foi separado dos perdidos. Esta energia ígnea mutante possibilita ao leitor de *Deus de Caim*, encontrar, na imaginação da obra, a

possibilidade da renovação pela transformação do ser e descobrir o despertar das ressonâncias adormecidas ou latentes na índole do homem.

A repercussão simbólica do fogo, enquanto elemento trabalhado no imaginário do romance *Deus de Caim*, valoriza a sua qualidade ambivalente confirmada na antítese: fogo destruidor é fogo purificador. O sentido purificador se associa ao “fogo espiritual”, distinto do fogo sexual, indutor de todo o pecado na mansão dos De Amarante. No entanto, o fogo destruidor, comum, incinerou aquele ambiente nas duas dimensões: material (casa e corpos) e espiritual (pecado, culpa e vingança), cumprindo a função arquetípica purificadora herdada dos conteúdos míticos. “A palavra puro, raiz de todas as purificações, significa ela própria fogo em sânscrito”, acrescenta Durand (1997, p. 173). Assim, a presença desse fogo extremamente purificador integra a simbólica do Regime Diurno das imagens: pelo fogo foram separados o Bem e o Mal, os puros e os impuros e a grande antítese, vida e morte, foi reforçada: “Encontramos, assim, constantemente, sob o complexo simbólico do fogo, um tema diairético muito marcado e que permite associar parcialmente o elemento ígneo, pela luz que comporta, ao *Regime Diurno* da imagem” (DURAND, 1997, p.176). Elemento do imaginário simbólico da distinção, o fogo desempenha função diairética no conjunto da imaginação criadora.

4.3- Peregrinação iniciática: o ritual de passagem ficcionalizado

As narrativas que se estribam na renovação das estruturas tradicionais, fornecem os temas predominantes no processo criador tão particular de Dicke. No conjunto, o imaginário temático dá vida nova e expande as imagens dominantes, no dinamismo criador que sugere o início, que remete ao primitivo, que desafia o desgaste das imagens pelo tempo, que explora e reveste as dualidades com metáforas ambivalentes.

Os personagens romanescos de Dicke são seres que recebem, circunstancialmente nos enredos, um caráter de iluminação de quem se inicia nos mistérios da humanidade, da vida e do seu contrário, a morte. Esses personagens são apresentados ao leitor num momento em que vivem o enfrentamento de uma situação decisiva, num momento crucial do curso de suas vidas e dessa situação desafiadora tiram o aprendizado que, melhor dizendo, é o aprender a pensar a vida diante da dualidade que a faz, paradoxalmente, solidária com a morte.

Também nesse ponto uma *busca* é empreendida: a busca pela compreensão da vida mediante o seu caráter finito, o que gera um universo de dúvidas em relação a si mesmo, interrogações em relação ao outro, questionamentos sobre o ser (na vida) que (en)caminha para o não-ser (na morte). E o homem dickeano se conscientiza da inevitabilidade de viver e de morrer, de qualquer que seja a forma e o momento da morte. Essa conscientização, no entanto, não se dá como epifania, mas como um processo gradual que, em alguns romances, ocupa toda a extensão do enredo, recobrando páginas seguidas com os questionamentos e as reflexões monológicas, de fluxo de consciência, que emergem do ser íntimo dos personagens ao viverem situações conflitivas imediatas. Ao leitor se configuram, então, processos iniciáticos em que os personagens realizam rituais que, desde sempre na história literária da humanidade, foram e continuam sendo repetidos.

O maior de todos os mistérios do universo é também o que toca mais profundamente o ser do homem – a morte, o desconhecido destino humano. Nas narrativas de Dicke é a morte o tema central. Mas, a imaginação criadora do autor não insere a morte por si mesma nos enredos; há um processo de iniciação, de preparo, de passagem a este mundo misterioso da morte, que somente a imaginação simbólica pode representar. Se a vida é imaginada como travessia, há, então, uma passagem para a morte; a vida, na dimensão terrena é, então, uma etapa; ao viver, é necessário, então, se preparar purgando pecados e purificando-se para começar o novo ciclo a partir do momento da morte.

A idéia de que, em vida, o homem experimenta situações e processos que o destinam ao universo – imaginário – da morte, ganha realidade nos romances de Dicke. O ato de repetir os esquemas iniciáticos e ritualísticos, revigorando o imaginário, é a expressão e a revitalização da esperança do homem de encontrar uma condição diversa da finitude à qual está submetido. Assim, é a representação de uma aspiração, de um desejo e de uma esperança que subsiste na história do homem. A morte, conquanto insatisfação básica do homem, é, na verdade, um estado que lhe é desconhecido e, por isso, a literatura abre espaço às diversas representações desse desejo de superá-la. São representações que integram “uma concepção simbólica da imaginação, quer dizer, de uma concepção que postula o semantismo das imagens” (DURAND, 1997, p.59).

Os momentos cruciais ou decisivos que os personagens dos romances de Dicke enfrentam, exigem deles determinadas experiências de conhecimento e, ao mesmo tempo, lhes impõem provações que lhes oportunizam o aprendizado. É possível distinguir, nas seqüências narrativas, o cumprimento ritualístico de alguns processos de iniciação. Os enredos dos sete romances, de modos menos ou mais aprofundados, atualizam o ritual da

peregrinação terrena, enquanto caminhada ou transcurso da vida: viver é peregrinar sobre a terra até o momento de se conduzir ao eterno. Essa peregrinação torna-se um longo processo ou rito de iniciação: a imposição de duras provas a serem enfrentadas, vencidas e ultrapassadas pelo homem em sua marcha existencial, assegura o perfil iniciático das grandes ações nos enredos dickianos. Assim, peregrinar, enfrentar e, se vencer as provas, suceder à outra etapa, é o esquema estrutural que se pode apor aos romances. Há sempre algo a mudar nos homens diante do embate vida e morte; no imaginário dessa dualidade, as idéias de morrer simbolicamente e renascer renovado, diferente, transformado, integram as concepções da iniciação.

A dimensão iniciática comporta processos criativos particulares em cada obra do *corpus*: em *Madona dos páramos*, os doze protagonistas peregrinam no sertão de Mato Grosso, enfrentando provações em lutas invisíveis, que não os tornam heróis, mas que os purificam e os introduzem num reino de outras dimensões, não mais as terrenas; em *Caieira*, Damiano Belo e João Pio encaram o momento decisivo da travessia em suas vidas, na disputa por uma mulher, e a vitória que conseguem é a passagem para a morte, num ritual sangrento que mais se assemelha a auto-penitência sacrificial; em *Deus de Caim*, Lázaro vive a ritualística iniciação bíblica da morte seguida da ressurreição e, ao ressuscitar, enfrenta a vida sob novas condições e novos entendimentos sobre o homem; em *Rio abaixo dos vaqueiros*, Saul, Gedeão e Betsabah são os filhos que, expulsos do lar por causa dos seus pecados, tornam-se errantes, vagueando por terras distantes até cumprirem a sua peregrinação ao termo da vida; em *Cerimônias do esquecimento*, o desfecho da peregrinação terrena se dá com a travessia do Bar Portal do Céu – uma saída que dá acesso ao Outro Mundo – em que cada passo dado mais introduz o Professor e os outros no mundo imaginário do *post mortem*; em *Último horizonte*, o poeta atravessa a noite em lenta peregrinação realizando travessias em diferentes dimensões, numa iniciação pelos mistérios da morte; em *Salário dos poetas*, embora imobilizado numa cama, por causa dos ferimentos a bala, o General peregrina, em expiação, pelo seu passado de atrocidades que se refletem nos tormentos do presente, dando-lhe uma lenta e sofrida e agônica passagem pela condição mortal.

Deste universo ficcional, destaca-se o romance *Cerimônias do esquecimento* por sua estrutura narrativa convergente, mas, principalmente, pelo simbolismo do ritual dentro da temática que, de modo peculiar, explora o imaginário da morte. O romance está estruturado sob três perspectivas narrativas: do protagonista, o professor Celidônio Frutuoso; do pai da noiva, Anelinho Abbas, o velho dos olhos de névoas que conta, ao professor, a história do rei Dom Saul; e a do narrador onisciente e onipresente. Na forma da construção abissal, temos a

história do rei sendo narrada em *mise-em-abyme* e, ao mesmo tempo acontecendo no enredo geral do romance. O professor faz parte de um grupo que está se formando à medida que determinadas pessoas se reúnem, ao acaso aparente, num bar chamado Portal do Céu, na periferia de Cuiabá. Os fatos vão transcorrendo com este grupo numa única e longa noite, identificada por eles como a Noite da Predestinação; nesse intercurso noturno, a história de Saul é contada ao professor, o ouvinte que se interroga porque deve ouvir essa história que parece não acabar mais. Ao final da narrativa, ao se encontrarem Saul, o professor e os outros, as histórias, a do grupo reunido e a de Dom Saul, se mesclam, se cruzam, se tornam a mesma seqüência narrativa, sob o ponto de vista do professor e do narrador. Tal procedimento narrativo é como um jogo para o leitor, que deve ser, no mínimo, desconfiado diante da astúcia criativa de Dicke, pois as narrativas encaixadas têm um propósito ritualístico que integra o sentido profundo da obra: convergem os valores simbólicos para a configuração do destino humano.

O espaço desse acontecimento sem dimensão, definido no derruído bar Portal do Céu e suas redondezas, é, na configuração mítico-ritualística dos fatos, o entre-lugar de uma vida que se coloca num espaço intermediário entre o mundo dos homens e o mundo das sombras, que envolve o mistério da morte. Ao desencadear a narrativa, o professor já se encontra no bar, ouvindo a história de Dom Saul contada pelo pai de uma noiva em cujo casamento ele esteve, mas de que já não tem certeza de ter participado. Nesse bar, outros vão chegando, se assentando e bebendo como que numa reunião à espera de um acontecimento cerimonioso, porém desconhecido deles. Bebem e sentem que a noite se prolonga imensamente; todos que ali estão surgiram da noite, inesperadamente, contudo, sem sustos, nem surpresas, nem embates. Estão ali porque devem estar; é um destino que se cumpre. O professor em seu jipe e, posteriormente, o príncipe na camionete C-10, descem dos carros deixando-os na esquina antes do bar – lugar estratégico e simbólico da indefinição do lugar que bifurca. Os outros vão surgindo, como que espectralmente, das sombras da noite. Nenhum deles pergunta sobre o outro; sentem-se como escolhidos e igualmente predestinados a estarem ali. A rodovia e a amurada do hospício separam os dois mundos e, desse “bar escondido dos viventes” (CE, p.39) o professor observa os vultos do “outro lado”, do “lado de lá”. Para chegarem ao bar, atravessaram a rua-rodovia e agora, em meio ao crescente silêncio e nas trevas dessa noite, ouvem somente o pio da coruja, que ora se parece com o riso, ora lembra o choro – pressagiando sempre.

As ações do enredo do romance *Cerimônias do esquecimento* se resumem a esta reunião não programada por eles, mas aceita com naturalidade:

e todos bebem [...] recentemente encontrados em conferência de enigmas premeditados pelo Inacaso que se esmera infinitamente para que as coincidências e o que é fortuito se unam harmonicamente, e a lua vai se aproximando do outro lado do céu, o outro hemisfério cósmico em que a conjunção dos planetas propicia os acontecimentos. Desaparece a luminescência da luz deste lado do firmamento (CE, p.136-7).

Antes da meia-noite, vão à casa do ferreiro, participam de uma ceia e retornam ao mesmo bar. Para chegarem à casa de João Valadar, o ferreiro, tiveram que caminhar por uma estrada estreita e transpor um pesado portão. Lá dentro, participaram de uma ceia ritual, contando já com a presença do rei Dom Saul, que viera ao encontro sabedoria alcançada deles. Ao retornarem ao bar, sentem-se transformados pelo conhecimento adquirido – há uma sabedoria alcançada.

Toda a ação se prende ao movimento ou o deslocamento de cada um até o bar Portal do Céu e continua na mobilização, de ida e volta, à casa do ferreiro. Este é o princípio fundamental do sentido mítico-sagrado da Travessia – a transmutação de um lugar a outro, de um estado a outro, de uma dimensão a outra: “e entre os mortos na estrada da morte caminhou. A morte com seus caminhos de sombras... Será que já estamos mortos?” (CE, p.253-4). O grupo de personagens reunidos cumpre, ritualisticamente, aceitando como predestinação, todos os acontecimentos daquela noite:

Adivinha-se que a essência de uma cerimônia premeditada pelo destino preparou tudo nos seus mínimos detalhes, inclusive os menores instantes do Tempo, as menores partículas da matéria, e as menores pulsações do pensamento. O ritual de um acontecimento marcará a memória de cada um. Factum (CE, p. 137).

Alguns rituais são (re)vividos no período em que estão na casa do ferreiro: da ceia, do casamento dos dois jovens ciganos, da purificação pelo fogo, da passagem pelo espelho; contudo, os personagens são protagonistas de um ritual maior, que está relatado na totalidade do enredo: um ritual iniciático em a que passagem da vida para a morte é essencial para aceder à nova vida possível: “Ave Caesar, morituri te salutant pensava eu imaginando que estávamos de verdade, não de mentira, nem em sonho nenhum, naquela que era a Noite da Predestinação, onde provas e iniciações com certeza se preparavam” (CE, p.254-5). Assim, o imaginário de *Cerimônias do esquecimento* dá vazão ao desejo profundo do homem de alcançar uma vida eterna, vencendo o tempo e ganhando existência além da morte, ou, passando pela morte e não se findando nela. A morte é, portanto, passagem, travessia de umbral, de introdução à outra dimensão existencial: “Ultrapassemos o Umbral: estamos

dentro do mistério” (CE, p.231). O ritual dessa passagem tem início com o atravessar o asfalto, que separa os mundos, para chegar ao Bar Portal do Céu: a cidade civilizada e o sertão, sendo que o sertão simboliza, no contexto mítico romanceado, o interior do ser, o lado da alma:

porque no fundo acho que o sertão pode ser em qualquer parte, porque o homem anda, vaga, mundeia, erra, e o sentimento profundo do homem ele o carrega nas pernas e no coração por onde vai, onde quer que vá aí com ele é o sertão, porque no seu coração o sertão transparece, e aqui eu vou comigo, como se eu fosse um bicho, um animal cuja alma falasse e transbordasse, aqui pois é o sertão (CE, p.232).

O professor, bem como os outros que se reúnem, acabaram de passar pela morte e estão sendo iniciados no mundo dos mortos em busca de uma transformação que os levará a superar a condição terrena de viventes, e estender a existência na dimensão espiritual. No tempo do enredo, são almas que, desgarradas, vagueiam nessa travessia iniciática; encontram-se sem sofrimentos, porém, aprendendo sobre essa nova realidade, na qual defrontam-se com o esquecimento e vão se desligando dos laços da memória da vida terrena:

Atravessamos a Noite da Predestinação e vivemos. Mortos que viveram. A Noite da Predestinação continua. [...] Perdeste a Recordação? Bebeste nas águas do Esquecimento? Apenas sabes que é a noite... Como se nunca houvesse visto e sentido outra coisa a não ser a noite... (CE, p.282-3).

A iniciação – seus ritos de passagem, de purificação, de travessia, de peregrinação – possibilita o retorno ao início; pela morte se renasce novo para uma nova realidade; assim, a morte tem o seu prisma do fim revertido em passagem iniciática para o recomeço de um novo ciclo: diferente, mas vital. A narrativa de *Cerimônias do esquecimento* proporciona, ao leitor, um imaginário ficcional da vida no Além, pois a morte é somente um rito de passagem que aproxima o fim do começo pelo surgimento de um novo ser, desapegado dos valores materiais. O protagonista, o professor Celidônio Frutuoso, extrai de todo o ritual de travessias, nesta Noite da Predestinação, a aquisição da sabedoria alcançada pela iluminação do conhecimento do mistério da morte: “O segredo supremo: é preciso morrer para viver: é a hora” (CE, p.194). Aos poucos, a passagem para a outra dimensão vai se efetivando na caminhada por aquele espaço de sombras e o professor vai compreendendo a sua nova condição de errante, destinado a peregrinar naquele entre-lugar até que chegue o momento de iniciar outro ciclo terreno: “eu mudei para cá, junto deles, e falamos há horas. [...] O silêncio é melhor para quem está no meu estado desconhecido. [...] Ricos de sabedoria secreta” (CE, p. 164).

A iniciação trouxe-lhes o conhecimento do mistério da morte, iluminou-os, mas não os tirou daquela situação. Não há, nesse enredo, um enfrentamento da morte com luta; os personagens experimentam, sem revolta, a nova condição, procurando, somente, a compreensão dos fatos – essa é a busca empreendida: “Quando estivermos mortos, então o esquecimento nos fará descansar eternamente, o pó da imensidade do esquecimento que fez todos os viventes descansarem. Talvez seja o esquecimento a secreta efígie desse segredo que tanto buscamos” (CE, p.167).

Na seqüência dos rituais, o processo iniciático é desencadeado pela principal passagem – pela morte, conquanto umbral para outra vida – mas tem continuidade na travessia desta Noite da Predestinação: “e eles vão em grupo rumo à casa do ferreiro [...] na emborcadura de uns caminhos tortuosos, ao fundo do muro do Bar Portal do Céu, vão-se todos como um bando de penitentes, como uma procissão de Saragoza buscando o caminho de Santiago” (CE, p.171). Transpor o grande portão que dá acesso à casa do ferreiro é também uma ação impregnada de simbolismo – repercute ir além do mundo conhecido encaminhando-se a uma prova do fogo, a um mistério. O espaço, onde se localiza a casa do ferreiro, os coloca imediatamente, diante de um forno em que são forjadas, sob fogo crepitante, as ferraduras para os cavalos que esperam ao lado, impacientes. Contudo, esse espaço é o entre-lugar entre o subterrâneo, de onde se ouvem o rumor de águas de rio – o Letes, talvez – e o espaço terreno por onde circulam as almas reunidas: é o espaço da travessia que está sendo realizada. Vários mitemas simbólicos vêm convergir para a configuração da grande prova iniciática que é a “descida aos infernos”: o grupo é acompanhado por um grande cão preto, dos olhos fosforescentes, que apareceu das trevas e se postou entre eles, como o cão psicopompo⁶, o tempo é revertido de seu caráter passageiro quando o relógio é voltado à marcação da meia-noite⁷, tornando-se permanente, e deixando-os sem esperança de aurora – esse é o horário em que se dirigem à casa do ferreiro; o anfitrião, João Valadar, é o próprio símbolo da transformação operada na ambivalência da forja, portanto, integrante do sentido iniciático. No recinto dos seus domínios, tem-se a forja do metal extraído das entranhas da terra, em relação direta com o fogo subterrâneo mantido naquela gruta/caverna, onde os ferreiros são vultos informes, como monstros e têm ligações com as circunstâncias infernais:

⁶ O cão psicopompo, na cosmologia asteca, é o guia de todos os humanos que vêm dos infernos e a ele retornam, exceto heróis, guerreiros, mulheres que morreram no parto e crianças natimortas, (Cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 506)

⁷ Na cosmologia asteca, os Infernos, ao Norte, são chamados de país dos nove infernos e o deus dos infernos é o quinto dos nove Senhores da Noite ocupando, portanto, exatamente a posição do meio: da meia-noite, pode ser chamado de o Senhor da meia-noite. (Cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 506).

é uma gruta que se fende na rocha viva, porque dali para cima é uma encosta que ninguém reparou, antes os lombos de uma montanhazinha, um pequeno morro que sobe para os altos e se alteia em direção do azul etéreo, pejada de pequeninas árvores anãs e tortas. Asas aladas parecem levar o morro, porém este está duro e fixo, firme como a morada de um deus. Sentam-se pelos mochos dispersos em frente à bocarra da caverna: negros espólios gerados em cansativas lutas entre amor e ódio, guerra e paz, falsidades e a verdade que nos importa? Silêncio pétreo onde pululam gravitações ctônicas: olham lá para dentro: vultos que se adensam informes, sombras de instrumentos, uma enorme bigorna, onde se malha dia e noite com imensos e pesadíssimos malhos e martelos de ferro puro (CE, p.175).

Em *Cerimônias do esquecimento*, essa casa do ferreiro e os fornos são o umbral para os Infernos subterrâneos sendo, os ferreiros, os guardiães dessa entrada funesta, que os protagonistas não traspassam, pois ficam para a Ceia no pátio da casa: “Hermes, o guardião, nos ocultará da vista de todos os homens e mulheres, do mundo laico, lá fora, além das fronteiras deste lugar. [...] Morrer antes do tempo é ruim para a alma. Iniciações” (CE, p.178). A morada do anfitrião está situada nos arredores indefinidos da periferia do Bar Portal do Céu; no entanto, por estar em meio às trevas densas, não mais será encontrado pelos viandantes depois de retornarem, já iniciados, ao bar, pois eles vão sendo envolvidos, cada vez mais, pelas brumas do esquecimento.

O acesso do grupo ao espaço da ferraria se deu pela passagem pelo portão que ficava sempre trancado e cujas chaves eram guardadas por Maria Fé, a mulher do ferreiro, ou pelo próprio João Valadar. Maria Fé lhes abria o portão para entrada e João Valadar lhes abria para a saída. Essa ação de atravessar o portão é simbólica do desencadear de uma viagem rumo ao Além, uma viagem errática empreendida pelos viandantes que vagueiam por estas diferentes paragens em torno do Bar Portal do Céu.

Antes da ida à casa do ferreiro, eram peregrinos em busca do conhecimento do mistério; ao saírem de lá, detêm a sabedoria, mas permanecem peregrinos: “E é esse o consolo: o segredo que sem saber nem compreender conservamos no âmago do ser enquanto o dia se consome e vem a noite e todos os dias e todas as noites virão para sempre e com eles nosso espírito virá também do Infinito. Os viandantes nunca morrem” (CE, p.245). Atravessar aquele portão foi realizar a busca pelo ensinamento que a experiência iniciática lhes oferecia: “No ar pairava uma nublagem esquisita, pareciam que os mundos se transformavam. Mas tu e os outros estavam em outro mundo, com outros sentidos para esperar as coisas novas do mundo” (CE, p. 258). O conhecimento não é para uma transcendência, mas para a aceitação da condição de mortos numa dimensão e vivos noutra: “para viver é preciso morrer” (CE, p.194).

Também o simbolismo do fogo integra o sentido dessa travessia. A presença do fogo opera, no conjunto simbólico do enredo, a metamorfose expressa na forja do ferro em brasa. A transformação do metal equivale à transformação do ser no seu estado mais íntimo e se põe, também, na contradição entre a dureza do metal e o etéreo da alma – metamorfose ambivalente que se opera no mais profundo do elemento e do ser. Essa metamorfose do ser é, também, uma travessia que, marcada pela introspecção, pode ser visualizada no ritual de passagem pelo espelho, que eles fazem durante a Ceia na casa do ferreiro:

E como que um tufão começou a soprar sobre nós ali na varanda recostados às paredes e às pilastras, tudo sumiu de nossas vistas e vimos apenas um Espelho gigantesco, o grupo se juntou em filas, íamos entrando Espelho adentro, o Ancião vinha conosco mostrando o caminho dentro do Espelho, como que entramos no interior da terra, depois por mundos e mundos, outras estrelas, demorou pouco e de novo estávamos de volta à varanda (CE, p.273-4).

Penetrar no espelho é entrar na sua própria imagem, é atravessar os limites do ser exterior, indo ao âmago de si mesmo, e pode simbolizar a passagem de um nível a outro no processo de compreensão da nova condição para eles: desliga-se da imagem material e valoriza-se o espiritual:

após a purificação dos corpos e das almas, cada qual sabia, ninguém duvidava de nada, se via, se reparava, em tudo tinha algo de grave e ao mesmo tempo de solene e de preparatório como um prólogo, um vestíbulo para coisas mais altas que viriam e cada qual já sabia de tudo deste mundo e do outro: só permanecia uma impressão de que se haviam deslocado para dentro do âmago do Tempo (CE, p.274).

Pela imagem refletida no espelho, encontra-se o duplo do homem, a alma que, nessa condição especial, passa pela experiência de se separar do corpo pela morte: é essa a realidade nova que os protagonistas encaram. A passagem pelo caminho do espelho, que os levou por mundos diferentes, foi precedida pela ceia e pela ingestão da água primordial que Dom Saul trouxera numa garrafa e da qual todos beberam. A água primordial da garrafa que Dom Saul trouxera é o elemento que os purifica de toda impureza e os deixa em “estado de inocência” (CE, p.262), promovendo, assim, a re-ligação com as origens, com os tempos primordiais da criação. Todos esses processos iniciáticos de travessias lhes trouxeram a sabedoria sobre si mesmos e sobre a questão do tempo e da morte; repercutem como os processos da purificação iniciática para se adentrar na nova fase:

O Espelho os imantara, voltaram dele, purificados, aquela era a iniciação, sabiam. Distraidamente, mas observativamente agudos, examinavam os meandros em pormenores do dêdalo desconhecido onde estavam, que daqui para frente iria prevalecer, mas com uma certeza inabalável, inexorável que ignoravam concretamente (CE, p.274).

Ao saírem da casa do ferreiro, trazem, em si, as experiências da iniciação; sentem-se renascer rejuvenescidos e recebem a iluminação dos que adquiriram a sabedoria; druidas, sentem-se como os eleitos (Ap.), são parte dos 440.000 justos: “O Sol de repente apareceu, e foi ficando esplêndido, rutilante. Nunca haviam visto um sol mais belo, nem mais lindo e harmonioso como este: pareciam jovens de 16 anos. Renasciam-se de si mesmos. Sentiam-se livres, leves, etéreos seres sutis, astrais” (CE, p. 280). Esses rituais os conduziram de volta às origens, das quais eles retornaram renascidos. O simbolismo dos rituais de precedentes míticos encontrados nas culturas primitivas foi estudado por Eliade (1992, p.36), que afirma: “para as sociedades tradicionais, todos os mais importantes atos da vida eram revelados *ab origine*, pelos deuses ou heróis. Os homens limitam-se a repetir esses gestos exemplares e paradigmáticos *ad infinitum*”. Assim, os atos da Ceia, do casamento e da passagem pelo espelho, no romance, tornam-se reais porque imitam ou repetem um arquétipo, ou seja, um modelo exemplar. Ao repetir um ato ritual ou um gesto arquetípico, o tempo é susoense, apaga-se o tempo profano e participa-se no tempo mítico, no *in illo tempore* atualizado. Para as sociedades arcaicas, o significado mítico eleva uma atividade ao nível do sagrado e ela passa, então, a ser um modelo exemplar, distinguindo-se do profano pela prática ritual: “podemos dizer que, para o mundo arcaico, qualquer atividade responsável, em busca de um propósito definido, era um ritual” (ELIADE, 1992, p. 33). Em *Cerimônias do esquecimento*, o propósito existente na participação dos rituais da Ceia, do Casamento e da entrada no Espelho, é a busca do conhecimento sobre o mistério daquela eterna Noite da Predestinação; são os rituais dos tempos e das condições *ab origine* que trarão, na atividade iniciática, a Iluminação, o conhecimento, a sabedoria.

Eleitos, separados ou predestinados a não se imergirem na finitude própria da condição humana, eles vivenciam uma relação redimensionada com o tempo. Todo o desenvolvimento ritual da iniciação se dá no espaço de uma longa noite, cujas trevas se renovam na permanência da meia-noite. Até o momento em que retornam da casa do ferreiro, o professor ainda se questionava sobre o surgimento da aurora que tardava; porém, ao se iludir com o aparecimento do Sol – símbolo do conhecimento e da sabedoria – acredita ter acabado a Noite da Predestinação e começado o Dia da Predestinação. No entanto, sábio que se tornara, percebe logo que não havia luz do sol, senão somente a luz da lua que refletira,

voltando as trevas da noite que continua sempre, imensurável na contagem dos homens vivos. O professor Frutuoso confere no relógio do príncipe que, na sua noção de uma imensa noite, estavam comprimidos vinte e oito anos passados nesta travessia: de 1983 a 2011, o ano atual em que retornaram ao bar: “A chuva cai, até onde durará esta Noite da Predestinação? Agora sabes que foi ilusão dos sentidos, engano, miragem, o sol que viste: era a lua...” (CE, p.289). Assim, na prolongação da Noite, o tempo assume a infinitude na duração *ad infinitum* que se arrasta na imagem cíclica que aproxima o fim do começo: o casamento que abre a narrativa acontece em dezembro, poucos dias antecedem o Natal. O calendário ocidental-cristão comemora o fim de um ciclo anual, festejando, antes da entrada do Ano Novo, o tempo do nascimento de Cristo, ou seja, há a oportunidade do renascimento do homem, da transformação do velho homem no novo homem que, assim renovado, viverá um novo ciclo. A concepção do tempo cíclico, que é simbolicamente representado na imagem da serpente Ouroboros, integra a sabedoria que eles dominam: “Todo começo contém em si o fim e todo fim contém em si o começo, disse a serpente Ouroboros” (CE, p. 265). O tempo transcorrido nesta Noite – cujas trevas simbolizam também o tempo da ignorância vencida por eles – ganha outra concepção, pois já não importa contá-lo ou representá-lo nessa nova duração, que é eternidade. Só pôde ser medido ou marcado enquanto durou a fase da travessia, o tempo da iniciação no aprendizado:

Ele disse apenas que o Tempo era uma ficção de agora em diante e que todos aqui por diante seriam diferentes porque eram mensageiros da Nova Era. Meus companheiros, não sei de nada deles. Sigo algo. Dentro da bruma desta bebedeira, dentro da neblina desta noite. Sei que se passaram 28 anos, segundo o relógio do príncipe estamos em 2011, não sei explicar como, disseram, falaram, discutiram. Um salto de 1983 até Aqui/Agora. Esse é o tempo necessário para haver aprendido todos os preceitos e apaziguado o coração, muita coisa são 28 anos. Muita coisa deve ter passado, muita coisa deve ter compreendido que não sei por enquanto. As horas dirão, ou milênios (CE, p. 273).

Redimensionados o tempo e o espaço, resume-se o conhecimento na compreensão do equilíbrio entre as duas dimensões na presença do (novo) ser: “Atravessamos a Noite da Predestinação e vivemos. Mortos que viveram. A Noite da Predestinação continua” (CE, p. 282). A passagem pela morte imputou-lhes a condição de deixar de existir numa dimensão e entrar na dimensão do Esquecimento, o outro lado, onde têm uma outra existência, um destino que se cumpre: “Vida e recordação: esta era a verdade, este era o destino” (CE, p.286). Nesse conjunto imaginário, que se norteia pela imagem dominante da renovação cíclica debelando o

sentido nefasto da noite e eufemizando o mundo noturno da morte, assistimos à inversão dos valores tenebrosos atribuídos à noite pelo Regime Diurno.

A noite é eufemizada como contrapartida do mundo dos vivos; é valorizada no *continuum* como esperança dos homens em vencer o fim terrificante imposto pela morte; é a duplicação invertida da morada terrestre. A noite, revalorizada em *Cerimônias do esquecimento*, é ligada ao respeito pelo outro, à igualdade, à comunhão, à união amorosa e à eternidade; é o tempo do retorno às origens e do reencontro consigo mesmo na interiorização do ser, é “o próprio reino da substância, da intimidade do ser” (DURAND, 1997, p.220). Essa noite, assim imaginada, pertence ao Regime Noturno das imagens e, segundo Durand (1997, p.218), mesmo conservando os aspectos que a distinguem do dia ou que a identificam com a morte em contraposição à vida, “a cadeia isomórfica que vai da revalorização da noite à da morte e do seu império é, assim, contínua”.

Essa noite que se renova, que prolonga, que faz o relógio voltar à marca da meia-noite, é representativa “da abolição do destino enquanto fatalidade cega” (DURAND, 1997, p. 283); é a simbólica da temporalidade redimensionada na duração eterna. A Noite da Predestinação, que teve início há poucos dias do Natal, data do calendário cristão que participa do fim de um ciclo e antecipa o início de outro, integra os símbolos cíclicos e assinala a simbólica da repetição do tempo que vai se configurando imensurável: “portanto, na simbólica da repetição do tempo que o ano e a sua liturgia instituem, manifesta-se uma intenção de integração dos contrários, esboça-se uma síntese na qual a antítese noturna contribui para a harmonia dramática do todo” (DURAND, 1997, p.284). Nessa noite eufemizada, tanto o tempo quanto o espaço sintetizam os contrários e convergem, somando-se com as atitudes de aceitação e de acomodação dos personagens na nova condição, para o Regime Noturno em que a morte recebe uma interpretação harmônica, como completa Durand (1997, p.346): “Ora, é notável verificar igualmente que as estruturas sintéticas eliminam qualquer choque, qualquer rebelião diante da imagem, mesmo nefasta e terrificante, mas que, pelo contrário, harmonizam num todo coerente as contradições mais flagrantes”.

Uma *estrutura sintética da harmonização dos contrários*, revela “o regime do acordo vivo” na convivência dos contrários e “não se tratará da procura de um certo repouso na própria adaptabilidade, mas de uma energia móvel na qual adaptação e assimilação estão em harmonioso concerto” (DURAND, 1997, p.346-7); tal qual se exemplifica com a postura dos personagens em *Cerimônias do esquecimento*: as diferenças e oposições entre vida e morte ou mundo dos vivos e mundo dos mortos são percebidas sem horror ou terror na imaginação trabalhada por Dicke.

O sentido da travessia em *Salário dos poetas* tem ressonância no enfrentamento das trevas simbólicas dos dias derradeiros de uma existência disforme – a vida do General Augusto Alfredo Barahonas, um ex-ditador de Chileraguay, um país imaginário, exilado no Brasil. O protagonista experimenta uma iniciação extremante: em seus últimos dias de vida, o General encara os tormentos da consciência e as dores físicas da putrefação do corpo como provas iniciáticas. Exilado de sua pátria, onde impôs por quarenta anos um regime de vil ditadura, acha-se acolhido pelos governantes brasileiros na região de Mato Grosso, numa fazenda de nome Anhangá. A narrativa tem início com o atentado à bala, sofrido pelo General ao sair para caminhar pelos campos da fazenda. Ao ser atingido no abdome por uma bala de prata, ele cai sobre um cavalo branco morto, em estado de deterioração e o atirador foge. A partir daí começa a sua peregrinação de horror até o fim. Dias e noites vão compondo o tempo das provações no rito de passagem que culminará na morte: “E o Escaravelho derramar-se-á sobre a configuração de sua peregrinação agônica as dementes promessas do poder, um poder não escrito nos anais desta terra: todo poder emana dos vermes” (SP, p.353).

Essa peregrinação não tem, no entanto, o caráter da movimentação ou das andanças; ao contrário, o General encontra-se imobilizado na cama, no seu quarto, vivendo o duplo exílio da pátria e da própria casa. Isolado nesta espécie de câmara secreta, ele vive o processo de expiação de suas culpas sem, contudo, purificar-se delas:

buscam aos milhões o descanso do sangue no veneno parado dos exílios, dos degredos e dos desterrados: abandonado, eis como minha família me deixou, meu círculo dos militares, os amigos, meu país, o mundo, abandonado no mais distante de todos os abandonos, abandono que não tem mais nome plausível (SP, p.444).

A peregrinação configura-se enquanto marcha espiritual, na qual a memória leva o General a rever os tempos áureos do poder em que determinou todo tipo de torturas, perseguições e abusos, apoiado por um séquito de obedientes agentes do mal – os seus capotes: “os capotes passavam e infundiam uma tristeza imensa, de morte e de dor. [...] eles os homens capotes do general latifundiário da morte, da fome, da dor e da miséria, que agonizava” (SP, p.371). Essa caminhada pelo passado torna-se a fonte dos tormentos do General: ele agoniza duplamente: agonia espiritual e agonia física. Seu ventre está em putrefação, tal qual foi simbolicamente pressagiado pela imagem do cavalo branco morto, e sua consciência vagueia entre o desejo de continuar exercendo o poder e as visões dos fantasmas de suas vítimas do passado. A proximidade da morte o assusta, sob quaisquer das faces mortais que se apresentam a ele:

por detrás da Morte me olham e me espiam todos os meus mortos com todos os seus ossos e olhos e dentes odiosos com todas as suas palavras que nunca mais se esquecem nem se pronunciam na ordem do tempo aparente e do infinito: palavra morte palavra infinito palavra sono palavra cansaço palavra agonia palavra incerteza palavra desconhecimento (SP, p.346).

Na trajetória da iniciação que se configura ao longo do enredo, o tempo acentua a condição finita do homem e arrasta, numa ação vingativa do Destino, a etapa agonizante dessa vida: agoniza o seu poder sobre as pessoas e agoniza o seu ser em dores, sofrimentos e limitações. O General morre um pouco a cada dia, embora tente reverter essa situação, seja apelando para o médico da família, seja forçando o velho índio a realizar rituais de cura, seja prendendo o coveiro ao seu lado para que não prosseguisse na atividade de abrir-lhe uma cova. Esse tempo passado nessa câmara/quarto deveria ser, para o General, o tempo da purificação e da regeneração. No entanto, distintamente dos rituais arquetípicos da tradição, nesse local de isolamento, ele não é aspergido com água lustral purificadora, mas, sim, com uma chuva de aspersão de excrementos dos morcegos que invadem o teto do seu quarto, numa simbolização do agudo grau das impurezas da consciência e das impurezas morais que impregnavam a alma do ditador, que tem, na extensão desse significado simbólico, a preconização do seu destino funesto:

eram morcegos que ali haviam feito ninho e pouso durante a noite como numa cova, como numa caverna, antro peristáltico, gruta funda, e do alto deixavam cair seus excrementos [...] Os morcegos, egrégora de ratos com asas, semelhantes a mecânicos guarda-chuvazinhos magros, cheios de ossinhos e pelúcias obscurescentes que se estremeciam incongruamente, chirriavam e se moviam emitindo pios e chuviscos sobre sua cabeça (SP, p.334-5).

Diante da iminência da morte, o General resiste aterrorizado e luta para não fazer essa passagem (SP, p.456), embora veja e pressinta todos os sinais simbolizadores da morte que o espreita, que o espera: a sua cama é o seu leito fúnebre que lhe absorve a vida (SP, p.352); deitado, a horizontalidade repete a posição para o sepultamento ritual (SP, p.59); sua cama redobra a simbologia da barca mortal para a sua travessia (SP, p.448), é, também, onde ele desperta a consciência dos erros; a presença de porcos no local resgata o simbolismo do porco Devorador⁸; os latidos dos cães, incessantemente, perto da sua casa, anunciam presságio de morte (SP, p.56); também o pássaro em sua janela, abutre talvez, condutor de almas na morte, o aguarda e o assusta (SP, p.265); as visões fantasmáticas dos seus mortos e torturados lhe

⁸ Conforme Chevalier (1990, p. 122) o porco devorador é o ser infernal que espera dentro da barca para levar os danados ao inferno, onde reinam os torturadores.

aparecem (SP, p.342); e Arbaces, com quem ele conversa, deve ser o seu instrutor e guia nos caminhos do Outro Mundo (SP, p.384).

Esse tempo de privações e de tormentos prefigura o envolvimento das trevas para o futuro do General:

sentia que ali seria eternamente igual, um dia após um dia como uma hora depois de uma hora, aquela eternidade oca, surda, como a refratação de uma camada de bronze que fosse tampando-o, ele com seu cérebro minucioso e martelante, tampando-o sempre de uma espécie de realidade que fosse caindo, caindo (SP, p.219).

A iniciação, postada no isolamento do quarto e no suportar todos os sofrimentos da dolorida degeneração física e espiritual, simboliza uma regressão para as trevas, uma travessia rumo ao degredo infernal. Nessa caminhada peregrinante, quatro atos do General moribundo são significativos no âmbito das ressonâncias mítico-simbólicas: a constante preocupação com o silêncio, expressa na repetição da frase de Pascal; a ânsia de lavar as mãos; o uso de máscaras e o olhar no espelho. Essas ações são reações do protagonista diante do terror da morte; ao reagir, o General impossibilita a transformação necessária à sua regeneração e, ao contrário do arquétipo do rito, não é a purificação que se efetiva: “a hora dele próprio se mudar, mas mudar para que e para onde, por acaso? Se não podia mudar nada” (SP, p.219), mas ganha domínio a identidade do mal na putrefação e no embaciamento dos olhos do General.

Na primeira das ações repetitivas, o silêncio que apavora o General ganha intensidade na frase de Pascal, constantemente repetida ao longo da narrativa, como uma insistente marca da conscientização acerca do futuro nefasto que o espreita: o silêncio (da morte) nos espaços infinitos – a realidade da morte, vista como opositora da vida, tem, na concepção do homem, a dimensão do silêncio e da solidão: “paralisado o general estremece: parece que distingue por entre os ruídos o silêncio desses espaços eternos que o apavoram” (SP, p.487-8). A repetição da frase torna-se uma maneira de vencer esse pavor, rompendo o silêncio com a própria voz, enquanto que a entrada nos espaços infinitos é adiada no ludibriar da solidão que o General enfrenta trazendo e prendendo junto a si, no quarto, pessoas como a cigana Aurora, o coveiro Calavrágio e o índio-pajé. A resistência diante da morte impede que o processo iniciático mude a sua condição e o transmude de um estado (de perdição) a outro (de salvação): “a realidade daquela cama, cuja repelência aguardava sempre mudar-se para algo que não sabia se havia melhor, mas que melhor?” (SP, p.219).

Até mesmo o gesto de lavar as mãos repetidamente ressoa, no contexto, uma conotação adversa da purificação pela água e promove a atualização do ato egoísta de Pilatos

(Mt. 27:24), ao tentar se eximir, pelo gesto simbólico, de toda culpa pela morte do outro. A ânsia de lavar as mãos tem dupla valência simbólica, seja expressando o desejo de se eximir de toda e qualquer culpa, seja revelando o desejo de se manter no poder:

minhas mãos se coçam, tem pruridos, sentem nas comissuras e nos poros a necessidade de enxaguar-se e lavar como os esgotos da imaginação, mas que me adiantaria eu chamar meus séqüitos curvaturantes de criadagens para lavar minhas mãos pálidas que se enchem de sangue que não se extingue [...] eu reviro as mãos brancas do fundo da minha alma que buscam água, água... (SP, p.234).

Extremamente agarrado às práticas terrenas ligadas ao exercício do poder de ditador, o General quer preservar as mãos, que “formigam” pelo desejo do poder e que simbolizam atividades de dominação. Assim, atormentado pelas lembranças dos excessos e abusos dos atos ditatoriais, o General se esquiva dos apelos da consciência em agonia repetindo o ato de lavar as mãos para justificar os desejos impuros que subsistem nas profundezas do seu ser e que advêm de um fundo mítico missionário, encarnado nas origens infernais da sua alma.

A luta do General contra o destino funesto que se define, vai, nessa trajetória de peregrinação agonizante, tornando-se um enfrentamento de si mesmo, vai definindo um embate entre o ser e o *self*. Sob a face do ditador há uma outra identidade que quer emergir nessas circunstâncias que lhe são favoráveis à manifestação. Dessa perspectiva, dois instrumentos de revelação do duplo do homem – a sua alma – são utilizados pelo General em sua angústia mórbida: o espelho e as máscaras. O General demonstra toda a rigidez do seu interior nos relatos das maldades praticadas e, nem mesmo em meio aos sofrimentos e riscos de morte, ele se permite deixar morrer o velho homem para renascer novo; o seu *self* é imutável. Ao se ver no espelho, presente o ser interior que ali habita e que o arrastará ao subterrâneo na morte de fato: “O General se olha no espelho lavrado em ouro e prata e de repente depois de olhar-se longamente durante uma hora incessantemente no fundo dos olhos descobre que seu nome é Nebiros” (SP, p.479). Assim, exige que seus subalternos lhe tragam máscaras, trazidas pela atriz e cantora que se hospedara na sua casa por ocasião de uma festa. São máscaras teatrais⁹ cuja manipulação faz parte de um ritual que manifesta o aspecto inferior, satânico, demoníaco do *self*. Destarte, o anverso da finalidade primeira da máscara – a de esconder – se sobrepõe, sendo ela reveladora das tendências inferiores e profundas do ser. O General manipula máscaras no próprio rosto sem perceber que repete uma cerimônia ritual funerária, que o vai revelando como um indivíduo sem nenhum grau de elevação

⁹ Na tradição mítica do teatro de Bali, as máscaras são utilizadas como exteriorizadoras das tendências demoníacas que habitam alma do homem (Cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 596).

espiritual, antes porém, permite aflorar a personalidade demoníaca de um ser infernal encarnado em sua pessoa: “a cama cheia de espelhos de ouro e prata e de máscaras: ele se olha tira e põe máscaras: olha-se e vê apenas olhos brancos” (SP, p.482).

As máscaras são associadas aos ritos funerários e de iniciação nas práticas rituais antigas. Contudo, a sua significação varia na imaginação criadora da literatura que atualiza os conteúdos míticos. Discorre Durand que “as máscaras estão na vanguarda da defesa contra a morte” (1997, p.405) e sempre revelaram, nos rituais, o desejo de domesticar a morte. Na agonia, o General experimenta várias máscaras sem se satisfazer com nenhuma. Intrigado com a função dos olhos, que se destacam, ele se nega a olhar para si mesmo na imagem do espelho, recusa a buscar a sua essência, pois este ato seria o reconhecimento de que seu corpo, que agora apodrece, serviu para que o demônio, o ser do mal, cumprisse a missão de destruição que lhe fora incumbida quando veio do subterrâneo dos mundos infernais:

só agora me lembro que quando subi vim de um lugar chamado Sheol e me disseram: sobe à existência e não te esqueças da raiz das tuas responsabilidades, na hora certa, quando tiveres cumprido tua missão de destruição descerás de novo para de onde vieste com esse nome Belfegor, não te enganes Belfegor, quando no fundo dos teus olhos, dos teus olhos que serão brancos como o açúcar refinado nas refinações do algoz (SP, p.485).

O General foi, em vida, uma mera máscara para o demônio, lhe deu aparência para agir sobre a terra, no mundo dos homens vivos. Na situação final em que se encontra, ele vê surgir das suas próprias profundezas a identidade do mal revelada pelo espelho; esse Belfegor, espírito do mal, reclama retorno às origens: “entre as quais a máscara negra do demônio Belfegor e desaparece – ponho-a no rosto e pelos buracos, me olho furtivamente no espelho de Filomena: os olhos me olham faiscantes, malignos: sou eu quem reside aí? Quem é esse?” (SP, p.486). Por isso, nenhum ato iniciático o pôde purificar e nem fazê-lo renascer, e só mesmo a bala de prata¹⁰ pôde livrar o mundo daquela presença maligna. Desta forma, o simbolismo da putrefação do corpo não remete, como na tradição mitológica, ao renascimento espiritual para outra vida tranqüila, mas propicia a destruição da matéria humana que serviu ao reino do mal. A figuração do demônio que encarnara o General, é revelada nessa fase da iniciação em que o seu quarto simula a choça da putrefação, onde cumprirá o destino de desmaterialização do humano para liberação do espírito (do mal) que deverá retornar às origens – passagem de um mundo a outro:

¹⁰ A prata tem simbolicamente a função da purificação, de trazer a luz e a clareza (cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 739).

ele cai em si e faz que sim para os seus olhos que o miram no espelho: lá dentro os olhos não mentem, está aqui como todos os outros apenas de passagem. Turvar as almas com o apetite monstruoso do Poder que corrompe absolutamente e que só pode ser satisfeito em toda a sua abissal plenitude com a volta aos seus vastos domínios, onde lhe foi outorgado o poder de dirigir o Poder aqui em cima entre os homens, e lá embaixo entre as almas (SP, p.486).

A revelação do ser maligno que impera na alma do General, tem marcas externas de amplo significado simbólico: seus olhos claros, que são signos-senha para se identificar e poder retornar aos reinos subterrâneos. O olhar no espelho é uma ação recíproca de ver e ser visto pela própria imagem refletida. A simbólica especular refere-se ao descortinamento das aparências em busca da verdade interior e oculta nos conteúdos do coração e da consciência: “o olhar seria o símbolo do julgamento moral, da censura do superego, enquanto o olho não passaria de um símbolo enfraquecido, significativo de uma vulgar vigilância” (DURAND, 1997, p.151). É a revelação de uma identidade verdadeira e irrevogável, presa no lado tenebroso da alma. Sobre o simbolismo diurno do espelho, diz Durand que ele “é processo de desdobramento das imagens do eu, e assim símbolo do duplicado tenebroso da consciência” (1997, p.100). O General, ao experimentar a sinceridade do conhecimento de si mesmo, experimenta o terror do seu destino.

A aparência dos seus olhos, para os quais o narrador chama a atenção constantemente, sofre a metamorfose que a verdadeira identidade interior do General provoca ao vir à tona. Ao se olhar nos espelhos, o protagonista participa de um rito de abertura ao conhecimento, um rito de iniciação, pois mesmo sob a máscara os olhos estão abertos e aparecem como símbolo e instrumento da revelação da verdade; quanto mais se olha, mais se revela a presença de ser repugnante que habita em si. Os olhos do General vão se transformando do azul ao branco que vai se destacar no contraste com o negror das trevas:

fecha os olhos diante dos olhos e dois espelhos de cascas brancas surgem dentro das minhas retinas e se interpõem entre minhas pálpebras fechadas e as máculas de fogo negro [...] lesmas brancas dos teus olhos: tanto faz fechar como não fechar, piscar ou abrir os olhos, olhos azuis, embaciados, tristes e aguados (SP, p.486).

A equivalência simbólica dos olhos associa, pela cor, a imagem do General à imagem do demônio Belfegor e, pelo ato de olhar-se no espelho, associa a natureza maligna e demoníaca com a existência do General construída nas monstruosidades praticadas, que se refletem nesse fim agonizante e nauseabundo.

As repercussões simbólicas da cor azul dos olhos do protagonista trazem a ressonância da imaterialidade em si mesmo: nas profundezas do azul dos seus olhos há somente o vazio, posto que é frio e insensível, sendo oco de espírito, uma vez que fora, em vida, somente máscara e aparência para o mal. Assim, os olhos que são o espelho da alma, revelam que o ditador não tem alma, assim como seus olhos se desvanecem do azul para o branco embaciado – expressão do inumano: “a alma das máscaras, a alma do nada, a alma das almas que não tem nada mais a revelar das nobrezas deste mundo” (SP, p. 485). O branco denota ausência de cor, que bem pode ser ausência de vida diurna; assim caracteriza-se a metamorfose dos olhos do General que já não são deste mundo: “olha-se e vê apenas olhos brancos” (SP, p.482). Os olhos, ao ficarem brancos, anunciam o momento final da passagem pela morte; são o signo do término da vida diurna no mundo manifesto, pois sinalizam a missão cumprida na terra e a hora da partida para o outro mundo. O branco é a cor da passagem: “como as retinas brancas, como ectoplasma que transporta a carregação das almas em pena navegando para o Nada” (SP, p.487).

Toda a iniciação do General, atravessando o tempo da agonia e adquirindo o conhecimento de si mesmo, reconhecendo em sua identidade oculta a existência de um demônio, se dá com a participação de Arbaces, espectro psicopompo intermediário que acompanha o General na travessia e que induz os acenos da consciência da General e o faz confrontar-se com as verdades, das quais quer esquivar-se (SP, p.488). Arbaces é o guia nessa passagem, é o intermediário dos mundos: o terreno e o Outro Mundo nefasto. Somente o General o vê, com quem dialoga enquanto a travessia final se efetiva numa agonia sem morte, eterna, como vingança do Destino. O comportamento do General se pauta nas atitudes diátricas do Regime Diurno; apavorado pelo silêncio que o invade, teme e renuncia a morte; mesmo vendo os sinais da sua presença, reage heroicamente contra ela, fugindo ou disfarçando-se com as máscaras. Porém, é derrotado pelo destino nefasto e inelutável contra o homem:

enquanto isso nos anais do gênero humano as penas dos destinos escrevem que os que nasceram com alma dos militares estarão riscados para toda a eternidade de toda compaixão inerente ao homem à margem do clamor de sangue que sobe do choro e do ranger de dentes da espera da vingança de todos os que foram derramados do cálice da vida (SP, p.345).

Exilado naquele lugar de nome estrategicamente simbólico, Portos de Cabra, o General vive, aguda e angustiadamente, a solidão e o silêncio que somente quem morre pode vivenciar. Cabra é o nome do rio que cruza a região; logo, Portos de Cabra é o lugar das passagens, das travessias finais, no momento decisivo para este protagonista. O vilarejo,

cognominado Portos de Cabra, fica nos arredores da fazenda do exílio e seu aspecto de abandono e solidão faz ressoar, no nome, a sentido do lugar onde “reina a morte, a betumosa, pantanosa insalubridade das coisas” (SP, p.59). O General sente a ressonância nefasta do ambiente externo pressagiando o seu destino, seja na presença dos insetos em praga, as moscas e os gafanhotos, seja na presença sempre noturna dos morcegos, seja no uivo dos cães ou na imagem agourenta do pássaro na janela, seja nos ares enfumacados pelas queimadas dos campos. O ambiente externo completa a morbidez do quarto do General que, com a chegada da noite, sofria o medo aterrorizante: “tudo ali era a rotina do mais enjoativo e fatal dos hospitais, última estação dos que seguem a viagem, só desejava a chegada da noite, que ao mesmo tempo, reconhecia, lhe dava um tremor de angústia de espera e de indecisão, que não compreendia” (SP, p.218).

O exílio deu-lhe a condição inefável ao homem de enfrentar sozinho o momento da própria morte; estar em Portos de Cabra é como estar no lugar certo para a travessia: “embora deitado caminho para os ermos onde toda a vastidão da morte me espera” (SP, p.384). Portos de Cabra repercute os ares do Hades, onde os tormentos são eternos. O General enfrenta o tormento de uma agonia sem morte; a sua pior tortura recebe a influência do ambiente: “e eu aqui [...] como sempre nos núbios portos de Cabra, adernando para a morte perpétua das agonias” (SP, p.446), trazidas pelos “ventos inquietos chiando nas quinas da fazenda noturna” (SP, p.384).

O General, no seu imaginário do Regime Diurno, vê a pessoa do Bispo-Padre, que lhe dá a Extrema Unção, como a imagem de Caronte que o levará ao outro lado depois da morte. Sendo Caronte o barqueiro dos infernos, a passagem do General pelos portos já tem o seu rumo definido pelo ambiente: “os mortos há muito tempo só vivem com o anonimato mais incógnito que as palavras soterradas pronunciam, são levados quando sopra o vento soterrado do esquecimento, porosidades do Hades” (SP, p.383). O sentido da peregrinação é redimensionado e o sofrimento da agonia e as provações dos tormentos se duplicam tanto na vida demoníaca quanto na morte infernal para o General, nos domínios do Hades, igualmente torturado, como foram as suas vítimas.

No estudo do semantismo das imagens simbólicas, Durand propõe ver o imaginário do ponto de vista das tensões entre os pólos opostos e busca o sentido profundo nas metáforas. O regime Diurno, que se baseia no sentido das antíteses, forma-se pela convergência dos símbolos teriomorfos, catamorfos e nictomorfos, ou seja, o simbolismo animal, o da queda e o da noite. No romance *Salário dos poetas*, temos um elenco do bestiário que agrega valorizações negativas e nefastas, apresentando, assim, o animal “como o objeto de

assimilação simbólica, como mostra a universalidade e a pluralidade da sua presença tanto numa consciência civilizada como na mentalidade primitiva” (DURAND, 1997, p.70). No enredo, os tipos de animais participantes do contexto encaixam-se nos arquétipos dos pressagiadores e dos condutores da morte. Essa constelação teriomorfa, constituída pelo pássaro de canto aziago, pela praga dos gafanhotos e das moscas, pelos morcegos invasores, além dos cães uivantes e dos cavalos espectrais, gravita em torno do General moribundo e agonizante. Esses animais invadem e passeiam pelo seu quarto, sobre sua cabeça e sob a sua cama, intensificando a simbólica da morte. Na mente do General, há que se lutar contra esses sinais das trevas mortais que prenunciam o seu futuro: “terror diante da mudança da morte devoradora, é assim que nos aparecem os dois primeiros temas negativos inspirados pelo simbolismo animal” (DURAND, 1997, p.89).

Ainda integrando o isomorfismo dos símbolos do Regime Diurno, vemos a atitude de medo e horror do protagonista diante da noite. As trevas noturnas o apavoram tanto quanto a solidão. O crepúsculo já provoca o temor de enfrentar a noite e o medo de não ver o outro dia raiar: “a aproximação da hora crepuscular sempre pôs a alma humana nesta situação moral” (DURAND, 1997, p.91), pois “no folclore, a hora do fim do dia, ou a meia-noite sinistra, deixa numerosas marcas terrificantes: é a hora em que os animais maléficos e os monstros infernais se apoderam dos corpos e das almas”. A noite é, assim, valorizada negativamente como a morte do dia, como o ambiente do perigo à vida. Confluindo o simbolismo nictomorfo para o imaginário do Regime Diurno, o quarto do General é a sua alcova, que mais simboliza uma cova de semi-vivo, onde a luz que entra pela janela é opaca, nublada e frágil, contribuindo para que o ambiente noturno e obscuro seja constante ali.

O fato desencadeador da abertura da narrativa descreve a cena do atentado contra ávida do General no momento exato em que ele foi atingido pela bala e traz para o conteúdo simbólico do romance a constelação das imagens catamorfias. O impacto do projétil provocou a sua queda, aos poucos, cambaleante, como “uma canseira imensa que abre um abismo sob seus pés, mas não cai, tropica, tomba, agarrando os flancos do cavalo morto” (SP, p.13). A queda se dá com resistência, mas conforme encaminhamento do destino que lhe seguirá, e o General é lançado ao cadáver do cavalo fétido, ficando frontalmente colocado com a representação antecipada do estado de putrefação que lhe atingirá em pouco tempo. Nesse momento, o General se encontra com a morte exposta naquela imagem nefasta e repugnante: o cavalo, animal de simbolismo fúnebre, deixa-o impregnado da morte que se espalha no ar, com o mau-cheiro, e na terra, com o corpo em deterioração: “sob a proteção da mole

putrefaciente, intenso fedor que lhe corrói as narinas e as entranhas que dá cócegas, vísceras do cavalo morto que entram por suas vísceras através da respiração tortuosa” (SP, p.13).

Essa queda vai se duplicar na queda moral e política, pela perda do poder, e na queda espiritual, pela descida ou retorno aos infernos subterrâneos, num lento processo de regressão e de destruição. Contra todos os símbolos nefastos, o General reage e luta. Em sua agonia, a angústia humana diante da temporalidade tem a epifania imaginária residindo nas imagens dinâmicas do simbolismo animal, das trevas noturnas e da queda. As constelações convergem para o Regime Diurno da representação da angústia e do terror do homem diante da morte. Em *Salário dos poetas*, essa representação imaginária diurna tem expressão ampla e profunda.

5- O sentido da vida na fronteira da morte

Porque as recordações são a vida dos que estão à morte e agonizam sonhando com a vida nova que virá ninguém sabe de onde.

R. G. Dicke

A imaginação criadora produz imagens simbólicas dos desejos, dos receios e da subjetividade do homem diante dos fatores da realidade. Essas imagens, que são dinâmicas, inauguram um campo fértil para novas visões e possibilidades para a consciência, instaurando novos horizontes para o devir angustiante do homem. A imaginação é dinâmica porque aparece como uma força e como um movimento da consciência que vai até o mundo, para nomeá-lo e recriá-lo: “Se o mundo é a minha vontade, é também o meu adversário [...] o mundo é a minha provocação” (BACHELARD, 1998, p.166). Assim, a imagem não pode ser reduzida a um símbolo ou a um arquétipo, mas deve ser reconhecida em sua capacidade dinamizante que atua na atividade psíquica como “o sujeito do verbo imaginar” (1990b, p.14). No campo literário, as imagens fertilizam os novos significados para dar expressão ao que quer falar no homem diante do e no mundo, suas dúvidas e seus desejos profundos, seus pensamentos e seus anseios, sua imaginação ardente acerca dos mistérios que o circundam e envolvem, pois “uma imagem literária basta às vezes para nos transportar de um universo a outro” (1990b, p. 258), ao universo imaginário.

O simbolismo das imagens revela o esforço do homem para decifrar e subjugar o destino obscuro e misterioso que lhe escapa no enfrentamento de sua finitude. A função simbolizante da imaginação aspira a transcender os limites impostos pela condição humana, diversificando as possibilidades de futuro. O símbolo, na concepção durandiana, pressupõe um dinamismo organizador da representação e detém um essencial poder de ressonância no ser (DURAND, 1997). Pelo símbolo, o homem renova as suas relações com o mundo e consigo próprio. A imaginação simbólica exercitada na literatura efetiva essa capacidade da simbolização, inovando os símbolos e revestindo-os com novos enredos. No dinamismo organizador do símbolo, a imagem simbólica ocupa o centro em torno do qual gravita todo o psiquismo que ela põe em movimento dinâmico, formando, segundo Durand, as constelações (pacotes ou enxames) simbólicas. As imagens simbólicas – ou os símbolos – supõem, portanto, uma função de ressonância que faz vibrar as profundezas do homem, resultando em

identificação ou ruptura na atmosfera espiritual de uma pessoa, na alma do homem, e sustentando enraizamentos subjetivos e complexos.

A imaginação criadora, que caracteriza o expediente produtivo do autor, trabalha a (re)colocação das imagens espontâneas, prendendo-se a uma lógica dos símbolos; portanto, como observa G. Durand (1998, p.87), essa lógica mítico-simbólica advém e se confirma na constância dos símbolos, por um lado, e na sua relatividade, por outro. Podemos identificar recorrências estruturais profundas na constância dos símbolos, porém são essas estruturas os sustentáculos das variações relativas a cada sujeito, cada grupo, cada fase ou dimensão da existência. Vários podem ser os fatores determinantes das variações simbólicas que interferem na forma particular da criação imaginária, que dá realidade aos mistérios e enigmas do invisível e imprescrutável pela lógica racional.

As relações simbólicas são isomórficas e comandam as interpretações abertas e instauradoras; pois os símbolos são a chave do mistério criador do imaginário romanesco de R. G. Dicke. A hermenêutica que se realiza caminha, portanto, pelos símbolos e suas relações, dentro de uma lógica peculiar.

5.1- Concepções da morte no imaginário

Os romances de R. G. Dicke têm abundância de imagens simbólicas que repercutem o amplo dinamismo criador do autor. Em meio ao universo da representação simbólica, no contexto das suas obras, as configurações simbólicas ligadas à morte são as condutoras – *leitmotiv* – do processo da criação ficcional. O imaginário da morte recebe novos enredos e inovadas configurações para as mais profundas angústias do homem no dinamismo simbólico, que permite o enfrentamento combativo ou a inversão dos valores e dos sentidos terrificantes da condição mortal humana.

Dentre as grandes questões da humanidade, G. Durand (1997) destaca, como a que mais profundamente inquieta o homem, o destino após a morte. Analisa G. Durand que somente o imaginário – enquanto conjunto das imagens simbólicas produzidas pelo *homo sapiens* – articula respostas sobre o devir humano e são as vias simbólicas do mito que permitem essa satisfação no abrangente conjunto das representações estruturais das ações e dos perfis do homem. A mitologia, que segundo Frye (2000, p.41), “se funde imperceptivelmente na e com a literatura”, fornece, então, o campo para a re-revelação do

sentido da existência do homem e de suas relações com o mundo mediante a sua temporalidade e seu (en)caminhar para a morte.

A linguagem literária revigora as perquirições tanto quanto esboça e configura respostas às questões relativas à fragilidade física e psíquica do homem diante do fluxo temporal e da sua inelutável conseqüência: a morte. As narrativas de cunho mítico de R. G. Dicke podem ser unidas pelos elos temáticos do imaginário da morte que, em cada um dos romances, recebe nova e singular configuração. A temática, recorrente no *corpus* em análise, não se reduz à repetição, mas prima por articulações simbólicas sempre redimensionadas e revestidas particularmente. O enfrentamento da morte está inserido na obra dickeana com significações diversas; seja como passagem para outra instância que, com aprendizado iniciático, recoloca a morte benéfica, seja como fim absoluto, irreversível e, portanto, maléfico e aterrorizante. Sob qualquer das concepções, a morte é o motivo gerador das reflexões e aprofundamentos sobre a vida que possibilitam, na linguagem literária, ao homem/leitor, se conhecer melhor. O imaginário criador de Dicke promove a ruptura dos limites da vida finita, bem como da consciência humana.

O tema da morte, que traspassa os romances, não é novidade experimental na literatura, mas remonta aos primórdios da humanidade como preocupação insolúvel. Os insólitos destinos dos personagens re-enredam o sonho e o devaneio de inverter o devir e viver o que poderia ser, numa realidade imaginada que concilia a inquietação do fim com a esperança de transcendência, negando a morte, ao revesti-la simbolicamente com a concepção do sono, da passagem, do renascimento, da ressurreição. O horror diante da morte, no âmago do homem, é atenuado na projeção da morte enquanto passagem da vida para outra existência ou é justificada por uma causa arrebatadora ou para a punição do mal.

Os símbolos enriquecem as narrativas e possibilitam ao leitor a convergência dos sentidos e das hermenêuticas. Os romances em análise agregam símbolos que convergem à visão do destino humano no seu fatídico devir. Como fim irreversível ou como passagem de ciclo, a morte é personificada e sempre espreita o homem. As imagens simbolizadoras dessa personificação pertencem à memória cultural e permanecem vivas no imaginário coletivo.

O signo “morte” marca o fim da existência e amplia seu campo semântico no aspecto precívél e destrutível de tudo que é mortal e, assim delimitada, a morte é inquestionável como destino certo. Porém, como símbolo, a morte recebeu, e continua recebendo, variadas amplificações na representação do desejo do homem, ser mortal que é, de prolongar a sua existência num profundo apego à vida. Nessa perspectiva, vemos a concepção da morte

ultrapassar a percepção (real) e adquirir “pregnância simbólica” regeneradora e reversível¹, postas nas imagens produzidas e resgatadas pela capacidade imaginante do homem. Na ambivalência simbólica, a morte pode ser a devoradora, representando o fim em si mesma, como pode ser a introdutora a um mundo desconhecido e misterioso. É no mistério da morte que as concepções simbólicas encontram as brechas para se estabelecer, pois o que é desconhecido incita a imaginação que vem preencher, com imagens representativas, os espaços das indagações e das inquietações que geram o horror de morrer.

As obras literárias, de acordo com M. Zaira Turchi (2003b, p.129):

constroem representações diferentes que vão do macabro ao lúgubre, do terrível ao fascinante, do físico ao metafísico, do demoníaco ao divino, expondo as categorias do paradoxo da vida humana. Assim, a presença da morte na literatura, certamente a matriz de todos os outros temas, constitui um campo vasto e complexo.

Sob as perspectivas dos estudos da antropologia do imaginário, o sentido supremo da função fantástica que é o de negar o devir fatal, é o de erguer-se contra o destino mortal, pois “a vocação do espírito é a insubordinação à existência e à morte e a função fantástica manifesta-se como o padrão dessa revolta” (DURAND, 1997, p. 403-4). A criação dickeana, sob o domínio da imaginação simbólica, dá vazão às angústias do homem diante da morte, no exercício da função fantástica da literatura.

O dinamismo equilibrante exercido pelo imaginário permite ao escritor conceber a morte ambivalente, benéfica e maléfica, no romance *Deus de Caim*. A narrativa é aberta com a morte de Lázaro. Na atmosfera de hostilidade entre os irmãos gêmeos, Jônatas e Lázaro, que se vai delineando, a experiência da morte relatada vence o mal representado na índole caínica de Jônatas. Lázaro fora ferido com faca pelo irmão e sua morte é análoga ao sono, até que o Cardeal o salva: “– Que aconteceu? Que faz nosso amigo Lázaro? Diria que dorme como um morto” (DC, p.20). Essa analogia converge para o pensamento universal que afirma a experiência do sono como a primeira aparência empírica da morte: “– Ele dorme, mas de outra maneira. [...] Ele dorme estando morto” (DC, p.21). O conteúdo do provérbio popular faz essa associação da morte como o sono dos justos, do qual, então, se pode despertar, seja como renascimento, reencarnação, ressurreição, “a metáfora do sono permanece ancorada no mais profundo das almas: a morte é como um homem que adormeceu” (MORIN, 1976, p.117).

¹ O conceito de pregnância simbólica é caro a Ernst Cassirer (1981) e diz respeito à permanência, com inalterável valor paradigmático, de um fundo ou substância mítica que pode ser atualizado em cada criação singular, nascendo da percepção, mas ultrapassando-a.

O Lázaro dickeano traz em si o arquétipo do homem ressurreto da narrativa bíblica (Jo. 11:1-46), a sua morte temporária é a condição necessária para a exemplaridade do Bem sobre o Mal. Semelhantemente a Jesus, o Grego ou Cardeal é o interventor que o resgata do mundo tenebroso da morte e o traz regenerado de volta à vida. O relato bíblico testifica o milagre da ressurreição de Lázaro, de Betânia, conquanto uma confrontação da própria morte, o inimigo final da humanidade. No Novo Testamento, a morte é frequentemente representada como um sono. Para Jesus, o Salvador, a morte não aterrorizava e, assim, não passava de um sono: “Nosso amigo Lázaro adormeceu, mas vou para despertá-lo” (Jo. 11:11). A morte de Lázaro, contudo, não é negada: “Então, Jesus lhes disse claramente: Lázaro morreu” (Jo. 11:14), mas Jesus nega, pela ressurreição, que a morte triunfará sobre o homem.

Lázaro (DC), tal qual o personagem bíblico, passou pela morte e, como num rito de iniciação, renasceu preparado para a vida, pois “a iniciação é a passagem para uma nova vida [...] os ritos de iniciação são verdadeiros mimos simbólicos da morte e do nascimento, que traduzem o grande tema analógico chegar à vida nova passando pela morte” (MORIN, 1976, p.111). A metáfora do mergulho no sono dá à morte iniciática de Lázaro o caráter da passagem com aprendizado. Lázaro ressuscita e, sob o efeito da iniciação, tem o espírito mais arguto e a percepção mais aguçada para interpretar e entender a realidade que o circunda; com seus vinte anos, participa, agora, do mundo cruel dos adultos. Na morte e na ressurreição, Lázaro encontra novas forças, como revelação. Tal qual o caráter do rito de iniciação, a morte de Lázaro é uma morte simbólica, tanto que é metaforizada no sono do qual despertou; catalepsia, segundo o Cardeal (DC). A vitória da morte foi negada naquele momento e a imagem da catalepsia eufemizou os terrores da experiência. Também no relato bíblico, Jesus visita o Lázaro defunto e o traz de volta à vida, como o mesmo Lázaro, no sentido de que é, ainda, mortal.

No simbolismo mitológico, a Morte integra o semantismo da noite, pois se ela é filha da Noite e irmã do Sono, possui o poder de regenerar e, enquanto regeneradora, preenche o desejo do homem de vencê-la. É por isso que o leitor suspira aliviado quando Lázaro acorda, pois se identifica com a imagem da regeneração do sono, mesmo que tenha incorporado a aparência da morte. A associação simbólica da morte com o sono foi adotada na sociedade antiga. Durante o primeiro milênio, informa Philippe Ariès (1977, p.113), “não se concebia a morte como a separação entre a alma e o corpo, mas como um misterioso sono do ser indivisível. Por isso era essencialmente importante escolher um lugar seguro onde se pudesse esperar *in pace* o dia da ressurreição”.

O tema da morte recebeu duplo tratamento simbólico no romance *Deus de Caím* pelo sincretismo das concepções, sem, no entanto, modificar a verdade absoluta da condição mortal do homem. Lázaro morreu e teve que ressuscitar para reingressar na vida; voltou ao mesmo reino em que estava, não transmigrou à outra vida. Quanto a Jônatas, teve que enfrentar a morte brutal no fogo e se findou, confirmando que a morte traz o fim, sendo, também, capaz de extirpar o pecado e punir o ambiente da perdição moral da cidade. Não obstante essa visível concepção da morte, o romance abre nova perspectiva ao final da narrativa. Na imaginação de Lázaro, como fruto da mente perturbada pelos dramáticos acontecimentos recentes do incêndio e da inesperada gravidez de Minira, há, cada vez mais nítida, a imagem de Jônatas reencarnando no filho que Minira gera como fruto do estupro que sofrera: “Minira, o grãozinho de feijão vivo dentro dela, o grãozinho com sua pequenina forma. Jônatas, halo conservando o feitio” (DC, p. 320). Abre-se a possibilidade do tempo cíclico e da inversão do fim em recomeço, ou da morte em renascimento. Se para Lázaro, a morte fora a experiência de um sono, para Jônatas, a morte marcou o fim de seu ciclo vital para a possibilidade do renascimento no filho que fecundara em Minira: “O filho é repetição dos pais no tempo, muito mais que simples redobramento estático” (DURAND, 1997, p.304-5).

A concepção onírica da morte implica um fechamento em si mesmo tão profundo quanto seria o do ventre materno. Para Bachelard (1990a, p.125), “a morte, o sono, é a mesma entrada em crisálida de um ser que deve despertar e ressurgir renovado. Morrer, dormir, é fechar-se em si mesmo”. Lázaro necessitava conhecer melhor a si e ao irmão para compreender o seu lugar no mundo e nas relações. A experiência da morte temporária faz convergência com o sono e os sonhos de Lázaro, redobrando uma descida ao centro de si próprio. O sono de Lázaro, depois da experiência da morte e do trágico incêndio, é uma experiência de redobramento, pois segundo G. Durand (1997, p. 209), “o sono duplica o mundo da aparência por um universo invertido”. A ambiguidade da imagem da morte-sono ecoa na profundidade e na valorização do abismo nefasto, donde Lázaro ressurgiu iniciado. Em pesadelos, durante o sono, a experiência da morte se duplica e se aprofunda em Lázaro: “Foi descendo, caindo no fundo de um sono, como de um poço. Negro, redondo, sem fim, como a morte. Sim, devia ser a morte. [...] Ia precisar do Grego para enterrá-lo de uma vez ou ressuscitá-lo de novo, a ele, Lázaro” (DC, p.324). O tema da morte e da ressurreição e do renascimento indica a instabilidade do tempo presente que morre e renasce, movimento perpétuo do universo.

Edgar Morin, ao fazer um estudo diacrônico das concepções da morte nos diversos momentos e nas diversas culturas, afirma que:

a morte-renascimento surge-nos como um universal. Universal da consciência arcaica, universal da consciência onírica, universal da consciência infantil, universal da consciência poética [...] e até filosófica. O facto explica as analogias fundamentais que existem entre as estruturas mentais arcaicas, oníricas, infantis e filosóficas. Em todos os homens, o *primitivo* é ultrapassado, mas conservado (1976, p.108).

A morte recebe, também, na imaginação criadora dickeana, a ressonância simbólica da viagem. No romance *Madona dos páramos*, a viagem empreendida figura a própria antítese da vida acentuada ao extremo que a torna, assim, a imagem da antífrase: a viagem que levaria os personagens à vida tranqüila e garantida inverte-se na viagem da morte. A concepção bíblica aponta caminhos na vida do homem que o levam a andar na própria morte: “Há caminho que ao homem parece direito, mas ao cabo dá em caminho de morte” (Pv. 14: 12). A viagem dos personagens pelo sertão torna-se no trilhar as veredas do reino da morte: “ainda que eu ande pelo vale da sombra da morte”, diz o salmista (Sl. 23:4). O sentido da viagem sofre a transfiguração simbólica conservando, porém, o sentido do destino inelutável. Os personagens imaginam estarem realizando uma viagem antidesestino, mas todo o isomorfismo dos símbolos centra-se no encontro com a morte. A morte é a viagem, ou, a viagem é a morte.

O imaginário da morte no romance (MP) é a representação da dupla negação; veiculada no processo da antífrase, pois “a representação imagina processos de antífrase, e o processo da dupla negação aparece ao nível da imagem como primeira tentativa de domesticação das manifestações temporais e mortais ao serviço da vocação extratemporal da representação” (DURAND, 1997, p.205). Os doze personagens viajantes imaginam estar fugindo da morte, porém caminham em direção a ela; imaginam que as suas andanças são sinais de vida, enquanto que estão parados no tempo cíclico da noite/dia, no atemporal eterno, e viajam num espaço que os conduz ao centro de si mesmos. A morte é, assim, a viagem profunda ao interior do próprio ser. O discurso literário dos livros da sabedoria na Bíblia, afirma que a vida não é mera existência, mas conforma-se aos desígnios de Deus, e a morte não é somente o fim da vida física, mas é uma descida irreversível para a desordem da perversidade moral; morrer é paralelo a perder-se: “Porque os caminhos do homem estão perante os olhos do Senhor, e Ele considera todas as suas veredas [...] Ele morrerá pela falta de disciplina e, [...], perdido, cambaleia” (Pv. 5: 21, 23). A viagem, no romance, é duplamente simbólica: sendo coletiva, grupal, representa o destino da humanidade e sendo individual

representa a solidão do homem no momento do enfrentamento da morte, que ninguém pode experimentar pelo outro: “a solidão é o frente a frente consigo próprio, isto é, com o duplo, isto é, com a morte” (MORIN, 1976, p.163). “A estrada que leva para o centro é um caminho difícil”, afirma M. Eliade (1992, p.27). A jornada dos doze pelos caminhos do reino da morte naquele sertão é uma viagem cheia de perigos, que os leva à beira do desespero quando se percebem dentro de um labirinto no espaço que, simbolicamente, representa a procura pelo caminho em direção a seu *self*, centro de si mesmo, pois “chegar ao centro equivale a uma consagração, uma iniciação” (ELIADE, 1992, p.27).

A movimentação da viagem torna-se obsessiva na narrativa; os homens angustiados pela morte se esforçam por fugir. A fuga diante do destino/morte é reforçada pelo simbolismo nefasto do cavalo. A viagem é – aqui cabem bem as palavras analíticas de G. Durand – uma “cavalgada fúnebre ou infernal que estrutura moralmente a fuga e lhe dá esse tom catastrófico” (DURAND, 1997, p. 75). O *leitmotiv* da viagem, ou seja, a busca desesperada pela terra de Figueira-Mãe, é a expressão do desejo e da esperança de eternidade na vida e não na morte. A viagem ininterrupta em busca das condições de vida é sempre reativada pela intensidade do medo e do horror da morte incrustado neles. As fronteiras entre vida e morte são sutis e desvanecem aos olhos do leitor sem, no entanto, deixar que se perca a tensão entre os opostos que equilibram o imaginário da obra entre o ato heróico da luta e da persistência e a eufemização do Destino nefasto da morte transfigurada na viagem conduzida pelo animal fúnebre – o cavalo. Essa configuração imaginária corporifica a concepção antifrásica de que se vive verdadeiramente na morte; pode ser que o apelo da morte seja como o apelo da verdadeira vida.

A morte é o grande tema nesse romance; os personagens, conscientes da sua fragilidade, estão perturbados pela absurdidade que a verdade da morte exprime. A narrativa refaz a história da humanidade tensa numa luta férrea para sobreviver, defender-se das investidas da morte e conquistar o eterno em vida. A principal arma dessa luta é a ação posta na movimentação da viagem, pois, insatisfeitos com a sua condição, não-adaptados às circunstâncias da finitude humana, esses homens se erguem para reivindicar o retorno às origens, dando nova formulação à antiga memória do Paraíso. Não obstante essa razão e esse apelo, os doze homens viajam na morte; a morte pressentida pela consciência, que não se quer perder, e pelo corpo que quer lutar, participa desse jorro de atividade nesse combate infrutífero, pois o apelo da morte não se pode nunca abafar. A verdade profunda se digladiava com a consciência no interior do desejo de domar e vencer a morte. A viagem se torna a ação móbil, rodeada de esperança, angústia e medo, que promove a entrada no ciclo da morte –

aspiração dialética viabilizada pela lógica do imaginário ficcional – eterno recomeço cíclico, que dá continuidade à vida nas veredas do vale da morte.

Esses homens, no entanto, empreendem essa viagem sem se entregarem ao repouso da morte, pois não querem deixar escapar nada da totalidade da vida e, por isso, se atiram para frente impulsionados pelo desejo de viver a vida até o esgotamento, lutando por ela e negando a morte. O devir, conquanto verdade absoluta da finitude, os ilumina nessa viagem fúnebre e eles acabam por apreender a própria morte na imagem dos espectros de cavaleiros ambulantes que se tornaram. Ao perscrutar as origens do terror da morte, E. Morin busca a cultura dos povos primitivos e afirma que o temor domina o homem não-civilizado como também o civilizado. A auto-imagem de espectros que os doze viandantes fazem de si, resgata a preocupação de se dar sepultura aos mortos para que não se tornassem “mortos mal mortos, mal cuidados ou privados de sepultura” (MORIN, 1976, p.140), mas também revela que a “crença na sobrevivência pessoal sob a forma de espectro é uma brecha no sistema das analogias cosmomórficas da morte-renascimento, mas uma brecha originária fundamental, por meio da qual o indivíduo exprime a sua tendência a salvar a sua integridade para além da decomposição” (p.125). Esse pensamento determina a força da imagem de mortos-vivos na imaginação dos personagens viajores:

Espectros fosforescentes de ossuários ambulantes, os cavalos e os cavaleiros da cavalaria da Madona dos Páramos. [...] E eles já haviam partido irremediavelmente para o país dos ex-vivos, há muito e nem se lembravam mais? Era essa a mais favorável impressão de tudo: a morte, somente a morte, de onde eles olhavam através de dois buracos abertos no crânio: os olhos. Estavam mortos? A morte, como a estrela guia, os guiava (MP, p.419).

O conjunto das imagens funde a reação heróica com a sublimação do horror à morte, sem substituir um pelo outro na tensão da narrativa, pois “a arte literária equivale com frequência a fusões de imagens afastadas” (BACHELARD, 1990a, p. 182). Assinala ainda Bachelard que a habilidade do narrador pode ser tal que ele consegue fazer passar por realidade o que é um desejo onírico da imaginação e, então, “o próprio leitor é subitamente despertado [...] a narrativa é conduzida com bastante destreza para que seja insensível a passagem da realidade ao sonho; os aspectos oníricos são disfarçados por notas que só ultrapassam levemente a realidade” (1990a, p.181). Nenhuma transcendência foi realizada enquanto epifania do momento; é a vida cotidiana da viagem que está projetada na morte: “os espectros não abandonam o espaço dos vivos”, diz E. Morin (1976, p.129); o duplo do corpo

– a alma – continua a vida noutra dimensão quando o imaginário da obra desliza do Regime Diurno para o Regime Noturno das imagens dominantes.

A ambivalência da viagem em *Madona dos páramos* gira em torno das metáforas da busca pela imortalidade, posta na busca pelo lugar sagrado que lhes assegurasse as condições do mito das origens no Paraíso, bem como da busca do conhecimento de si mesmo. É viagem em extensão e em profundidade e não deixa de ser viagem iniciática, portanto, em busca da verdade do mistério do *post mortem*. Simbolicamente, só as almas empreenderiam essa viagem prolongada para além da condição humana. É viagem de travessia de dimensões, em que os homens são levados ao extertor da resistência física, emocional e mental, resistindo somente o espírito em itinerância.

A imagem de almas itinerantes integra a concepção da morte também no romance *Cerimônias do esquecimento*. A viagem, nesta narrativa, é menos extensa, porém não menos intensa. A andança dos personagens é representativa do mergulho nas trevas da noite irreversível da morte. A Noite da Predestinação é o tempo de um conjunto de rituais e cerimônias de iniciação em outra dimensão, em que os homens e mulheres são destituídos da autonomia de seus atos e cumprem ações para as quais estão predestinados. As travessias daqueles espaços noturnos vão trazendo ao protagonista, professor Celidônio Frutuoso, o conhecimento do mistério dessa noite; vagar nessas trevas é pertencer ao reino da morte.

Na mitologia grega, a Noite (Nyx) engendra o Sono e a Morte e o seu prolongamento simboliza a eternidade. Entrar na noite é voltar ao tempo indeterminado, tempo que a cronologia do homem não pode medir. Morrer é imergir numa noite interminável, pois a Noite é a mãe da Morte; estar no ventre da noite é conviver com a morte. A morte provoca, com suas trevas, o terror ao homem, mas pode ser também revalorizada, diz G. Durand (1997), enquanto tempo da regeneração, tempo da gestação para uma nova vida. Assim, noite e morte são regeneradoras no imaginário do Regime Noturno e são reformadas segundo E. Morin (1976, p.325): “essa reforma é o prolongamento da vida humana para que o indivíduo possa cumprir o seu novo ciclo de desenvolvimento”.

O protagonista de *Cerimônias do esquecimento* está aprendendo a viver dentro daquela noite prolongada como forma de conquistar o tempo e atenuar o horror de estar morto. A viagem-itinerância se dá no espaço e no tempo do Além e a morte se torna, assim, uma incerteza que faz oscilar o imaginário entre a vida e a morte, tal qual se perguntam os protagonistas de *Madona dos páramos* e de *Cerimônias do esquecimento*: estamos mortos? A dúvida perdura enquanto o protagonista vai se adaptando, sem desespero nem revolta, à nova condição; pulsa nele tanto o mistério da vida quanto o mistério da morte:

por acaso não é este um sonho de sepulcro? Mas que sepulcro se este está tão longe, tão distante que só parece flutuar sobre as imediações do bar “Portal do Céu”, onde estamos vertiginosamente vivos além de toda vida e de toda morte nesta noite sagrada (CE, p.150).

A concepção da morte no romance (CE) subentende a existência de um mundo dos espíritos de onde virão as reencarnações como possibilidade de renascimento: “porque o homem nasce e morre e torna a nascer e torna a morrer e o relógio está sempre andando, só necessita que mãos efêmeras e passageiras e viandantes lhes dêem corda” (CE, p.153). O esquecimento integra esse conjunto como requisito ao renascimento do morto; é necessário “a presença-recordação da individualidade do defunto ter enfraquecido”, diz E. Morin (1976, p.104). Na narrativa, o esquecimento está na consciência do protagonista, professor Celidônio Frutuoso; faz parte da intimidade com a morte e se enquadra no grande ciclo de morte-renascimento, como esperança de que o tempo daquela noite/morte seja passageiro. Esse conceito de morte traduz o ardente desejo de imortalidade, faz da noite a metáfora da morte, como um ciclo passageiro e a idéia do devir recai no recâmbio perpétuo e renovador da morte para o renascimento, ludibriando a tragicidade do fim.

Veiculada no imaginário da noite, a concepção da morte é uma forma de reverter os valores tenebrosos atribuídos à noite pelo Regime Diurno e arrefecer os terrores da morte, aceitando a condição mortal amenizada na idéia de um mundo dos mortos, de onde se pode retornar à vida. Assegura Durand (1997, p.218) que “a cadeia isomórfica que vai da revalorização da noite à da morte e do seu império é, assim, contínua” e alimenta a esperança dos homens. As trevas da morte na noite são invertidas pelas atividades do cotidiano da vida: os viandantes entram e saem dos ambientes, conversam e pensam sobre a vida, comem, bebem, praticam sexo, tocam instrumentos e cantam, tudo isso em meio a uma atmosfera nublada de uma calma espera indefinida. Essa noite, reabilitada como o reino da intimidade do ser, não é recusada nem refutada pelos protagonistas que vivem essa experiência, mas o que eles buscam é o entendimento dessa condicional Noite da Predestinação: “Essa é a cerimônia da predestinação: quando um ciclo se acaba e se inicia outro” (CE, p.155).

O conteúdo simbólico da noite, que guarda, no próprio seio, a morte, é invertido como possibilidade de vida; o tempo da vida e o tempo da morte são apenas ciclos a serem vividos: “no seio da própria noite, o espírito procura a luz” (DURAND, 1997, p.198). O choque dos contrários é harmonizado na coerência dos contrários. A morte é concebida como uma passagem com probabilidade de vida contínua dentro da noite que é o mistério; a morte é a própria noite.

A imaginação criadora de R. G. Dicke diversifica os enfoques do tema da morte. No romance *Salário do poetas*, a noite não recebe a eufemização dos terrores que as suas trevas trazem ao protagonista. Em crepúsculo de vida, o General reage violentamente contra o obscuro mundo da morte. Toda as constelações simbólicas acentuam a distinção vida e morte. Tudo que o cerca ecoa a pregnância simbólica dos presságios da morte que se aproxima. A noite para o General é tenebrosa e aterrorizante tanto quanto o é a morte. A identificação da noite com a morte converge ao isomorfismo negativo dos símbolos ligados às trevas que tanto atemorizam o protagonista. Na imaginação do General agonizante, a noite acentua a sua substância maléfica e torna inevitável o enfrentamento do crepúsculo de sua própria vida: “as trevas são o próprio espaço de toda a dinamização paroxística, de toda a agitação” (DURAND, 1997, p. 92), quando o moribundo se encontra no extertor máximo da sensação e da consciência de ser mortal:

Dias quentes, noites frias. Logo se faria dia, e viria a abençoada luz da manhã, ir-se-ia a treva da noite odiada, com sua maldita insônia, com a insolência dos seus malditos pensamentos, e suas febres de abismos suspensos e sua caudal requeimosa de ardentias, madrugadas, noite e manhãs com o ouro baço dos seus doentes e dos seus mortos, como naufragos renitentes agarrados às tábuas de suas esperanças afogadas de alcançarem terra firme para lá do Último Além que se desenhava nas praias alvacentas dos grandes e altos horizontes, sempre adiantes no adiamento dos dias e dias sem regras nem exceções, no mar da agonia, cujas ondas subiam, subiam pelas paredes cheias de dedos palpebrosos da alma, os olhos além das pálpebras olhando, vendo o que a não ser sombras, diálogos com sombras, palavras como sombras, previsões de sombras por compridos dias de sombras e a madrugada de sombra que chegava montada em que corcel ele não sabia, talvez na sombra em carro de sombra, ele o general Alfredo Augusto Barahona, que fora o grande de Chileraguay (SP, p.55-6).

A morte parece ser a única coisa que está além do poder do homem; diante dela ele é totalmente impotente. O General, ex-ditador e autor ideológico de tantos crimes, vilanias, perversidades e torturas, enfrenta a face tenebrosa da morte que o coloca diante de si mesmo, sua consciência moral o persegue através do seu próprio olhar. Essa consciência da morte é revelada na medida em que o General participa na sua própria morte; na podridão irreversível do seu corpo, ele se vê numa perturbação horrível; na intangibilidade de resgatar o vigor da vida e da autoridade, o medo dos mortos surge como fixação, como tortura, como concretização do temor da morte nutrido pelo homem em geral:

E o General guardava silêncio, primeiro por súbito de devorante medo de perguntar se morreria e se iria de uma vez por todas por aquele longo túnel que antevia, se estava para morrer de verdade como morrem todas as

peças que surgem neste mundo e segundo porque haviam desaparecido todos aquela noite, até o médico simiesco e as enfermeiras esvoaçantes, mas ficou em silêncio, um grande e agudo temor o paralisava (SP, p.63).

O General, forçado a rever a sua vida, se descobre como o cumpridor de uma missão maligna, ou seja, a destruição. Ao descobrir um outro dentro de si, *ego alter*, o General admite que esse duplo tem a autonomia da morte e o medo o entrega àquilo que lhe faz mais medo: a morte no inferno, tão prolongada e torturante quanto está sendo a sua agonia. Os seus olhos, tanto quanto o seu reflexo no espelho, evocam a morte na presença desse outro em si – um demônio.

O imaginário em *O salário dos poetas* não configura uma morte benéfica, mas lhe atribui todas as características nefastas e aterrorizantes. A podridão da morte não é eufemizada, ao contrário, o protagonista se vê em putrefação, ainda em vida:

E o ventre do General começou de novo a purgar e a protuberar, como de madrugada as profundas poças ínvias fossas escafedem sua merda, sua podridão mais funda, sua abscondita sujeira mais escondida, com as manhãs tudo o que é poroso se evapora, ao contrário de como cai o sereno, que ao invés de subir ao céu desce à terra em forma de germes de malefício. Difícil acreditar que este horrível fedor vem de mim próprio, será verdade, devo crer que um homem tão notável como eu fede tanto, alguém que mandou em tantos possa apodrecer em vida? Tapou o nariz e olhou [...] Se o dia amanhecer hoje para mim juro que chamarei um padre para afastar as más influências e para confessar-me dos meus pecados todos que me porejam a alma e me enegrecem (SP, p.62).

A tortura de sua agonia é, além de moral, também carnal: “o ventre é o microcosmo eufemizado do abismo” (DURAND, 1997, p.118), cuja descrição traz à imaginação todos os atributos desagradáveis, num isomorfismo da repugnância aos olhos e ao olfato diante da podridão do corpo que não é menos acentuada do que a podridão da alma.

Toda a fragilidade do ser humano pode ser lida nessa imagem da destruição do corpo pela morte biológica, pela ação do tempo. A morte física é dolorida e assustadora; a carne morre e o ventre sangrento externaliza todas as impurezas do corpo e, por extensão simbólica, também da alma. Apavorado diante da morte que se apodera do seu corpo, o General declina física e moralmente, desde que empreendeu viagem aos Portos de Cabra. Ao General não resta nem o consolo de vagar por um mundo dos espíritos, mas o destino o reconduz às origens infernais sem a consolação nem a esperança de vitória sobre a agonia da morte – esta, sim, será perpetuada nos reinos de onde ele viera, o inferno:

a morte subindo pelas minhas pernas hirtas me chegue ao ventre onde já começaram os horrores da futura decomposição. Primeiro foi a decomposição do poder, e agora é a decomposição das carnes, a corrupção do poder que a tudo corrompe como a surda morte dos mortos inomináveis, para mim há a morte, não há a ressurreição das carnes (SP, p.231).

O imaginário no romance (SP) corrobora o pensamento da moral cristã de que a morte é a punição para o pecado e o inferno é o lugar do mal: “algo agudo doía nele e era sua barriga [...] aquele era um castigo?” (SP, p.53). Ele sente a morte triunfante; os seus últimos dias são como o Juízo Final no próprio quarto, nesse tempo que mais parece um intervalo entre vida e morte; meio vivo, meio morto, o balanço da sua vida é a confrontação com o destino final evidente, revelado pelo seu reflexo nos espelhos. Em seu estado doentio, com a grave ferida no ventre, teve tempo para uma agonia ritual e tomou ciência dos preparativos fúnebres, o que mais o angustiou. Submetido a toda esta provação, o moribundo general se reconhece no espelho da morte, *in hora mortis*, e teme a morte pelo julgamento de sua própria consciência. É o medo do Além manifesto na imagem do inferno, do subterrâneo mundo dos demônios; e ele era um deles. Assim, a morte é somente a introdutora aos suplícios eternos:

Parecia que navegava dentro de um caixão imenso e negro, com frisos amarelos, rumo às entranhas da terra: que os demônios puxavam seu caixão recentemente enterrado [...] e era disputado pelo mais baixo demoniatio que possa existir entre lancinâncias de dor, toda a dor que ficara lá insepulta naquele mundo das misericórdias e das supurações (SP, p.456).

Philippe Ariès constatou a concepção da morte suja nas descrições da literatura do século XIX. A morte desfigura e causa náusea no próprio moribundo, acentuando o aspecto repugnante e inconveniente da visão da decomposição e do mau cheiro da putrefação e dos excrementos no tempo da agonia:

Mas, no final do século XIX, vêm-se refluir as imagens hediondas da era macabra que tinham sido reprimidas desde o século XVII, com a diferença de que tudo o que fora dito na Idade Média, sobre a decomposição depois da morte, ficou desde então transferido para a pré-morte, para a agonia (ARIÈS, 1982, p. 622).

A morte do General provoca náuseas como um espetáculo repugnante; os excrementos do seu ventre são simbólicos da essência do seu espírito:

ele se arrepia, vem uma poderosa náusea [...] e ele sente que deságua para um mar muito lavarento e negro como nunca soube que podia existir e do qual não se podia evitar o contato, como um oceano de podridões e imundícies ambulantes, que vai onde ele vai, se encaminha para onde se

encaminha o horizonte dos caminhantes ou deambulações dos agonizantes [...] e um vômito de lama negra pútrida lhe cobre o peito e não vem ninguém nunca mais limpar, e se lhe vão acrescentando crostas e crostas (SP, p.452).

O tempo da podridão à espera da morte, esse tempo de agonia que parece perenizar, é um tempo que perdura e que aflige, como tortura; o próprio moribundo se angustia pelo fim, mas há somente uma transmigração do sofrimento terreno para o sofrimento infernal.

A morte concebida como fim na destruição dos corpos é a lição que se tira no romance *Caieira*. A narrativa imbrica as imagens do amor, do ódio e da morte. Não se importar em morrer é tão intenso quanto o desejo de matar. Entre os protagonistas João Pio e Damiano Belo a morte se interpõe e o assassinato do outro é, ao mesmo tempo, a sua própria morte sacrificial. A dupla morte-assassinato é ambivalente na simbolização da virilidade e do amor. Edgar Morin, ao investigar o significado sacrificial do assassinato nas obras das últimas décadas, constatou que:

o crime surge como necessidade de afirmar a virilidade: aliás, um duro, um homem, significa exactamente um assassino. O assassinato tem um significado de verdadeiro nascimento viril: é a própria iniciação, que comporta morte e renascimento, mas, em vez de se morrer, é outro que é sacrificado (1976, p.160).

Os protagonistas matam e morrem por amor a Amância. Este ato só tem sentido, porém, para eles próprios. Ao findar a luta, ritual de sacrifício, nada fica a não ser os ossos brancos após a ação carnívora das piranhas. Não há medo da morte entre eles; não há, igualmente, gravidade do sentimento da morte e nem há os laços familiares em torno da morte. Em *Caieira*, a morte é banalizada e é tão obsessiva para os protagonistas quanto o é a relação com Amância. Eles dividem a morte como dividiam Amância. A idéia da morte não abala aqueles homens destemidos. Dicke consegue captá-la em toda a sua crueldade e vazio. Aos dois que se confrontam e confrontam a morte, o sentido da morte é posto em relação, não com a agonia, mas com a idéia da ruptura da vida que cessa, que é interrompida. Philippe Ariès (1977, p.42) aborda a temática da morte do outro e nota que na arte e na literatura do século XVI ao XVIII, a morte é associada ao amor: “Tanatos a Eros – temas erótico-macabros ou temas simplesmente mórbidos, que testemunham uma extrema complacência para com os espetáculos da morte, do sofrimento, dos suplícios”.

A morte não é mais do que uma “transgressão que arrebatava o homem de sua vida quotidiana, de sua sociedade racional, de seu trabalho monótono para submetê-lo a um paroxismo e lançá-lo, então, em um mundo irracional, violento e cruel” (ARIÈS, 1977, p.42).

A paixão por Amância os faz resignados diante da morte. Os corpos dos dois homens são dilacerados pelas piranhas, restando somente os ossos brancos nas águas: “Os mortos, dois esqueletos brancos dormem abraçados na meia água” (C, p.252). Nem os corpos dos mortos recebem qualquer sentimento de respeito. Dilaceramento não é decomposição – os esqueletos são a imagem da morte vulgarizada. A cena macabra diante da morte se completa com o violeiro Paco Frontera tocando música do seu instrumento, e Pignon, homem misterioso da caieira, com Amância:

Não pára de tocar. Sua música era pura tristeza de morte. [...] Nhá Amância apareceu no barranco, um momento se recortou bela, [...] Surge a figura gigantesca de Pignon, Amância sobe e se junta a ele. Abraçados, as cobras se desenhando em redor dele, as nádegas que se alargam abaixo da fina cintura, desaparecem no sentido oposto, rumo da caieira meio desabitada (C, p.246-7).

A morte do outro não causa dor, nem medo; foi reduzida a um espetáculo de anatomia. A morte, promovida pelo desejo e a premência de matar, põe fim à rixa, à disputa, mas, antes afirma-se como o fim do homem. Uma vez destruída a carne, acabou-se a vida; nenhuma saída alternativa para a morte foi criada pelo imaginário na obra. A morte, em *Caieira*, pode ser explicada pela ciência da anatomia humana: ao esvair-se o sangue e dilacerar-se o corpo finda-se a vida sem mistérios. A existência é biológica. A morte, diz E. Morin (1976, p.325), “está no universo físico-químico, onde a vida se encontra constantemente ameaçada de recair”. A morte extirpa completamente o homem da existência; a história e a vida continuam para os que estão vivos na caieira.

O fim à existência não se deu sem luta nem sem armas. João Pio e Damiano Belo foram guerreiros, valentes combatentes que bem discerniram o viver e o morrer. Armados da lâmina cortante do punhal que cada um trazia para o duelo, o ritual belicoso deu forma mais trágica à morte dos heróis sem medo, que se atracaram como animais: “Os braços dos homens sangravam e remavam aos saltos como fatigados já, as armas pulsando em suas mãos como prolongamentos dos seus corpos” (C, p.244). Nota G. Durand (1997, p.163) que “as armas são uma sublimação e uma segregação vicariante do poder teriomórfico das garras e das presas”. O punhal perfurante e penetrante pertence ao arquétipo da espada e liga os combatentes, inextricavelmente, à imagem do conquistador das culturas primitivas, pois é “arma sobredeterminada pelo caráter diáritico que a sua lâmina cortante implica” (DURAND, 1997, p.165). Assim, o enfrentamento armado, com morte, afirma, nessas circunstâncias, o Regime Diurno da imagem em que o homem não teme a morte, mesmo que

dela se defenda, mas não foge nem a evita; morre, se necessário, mas em inarredável missão heróica.

Em *Caieira* também o homem não domina a morte, mas revestiu esse momento com a imagem da valentia, da virilidade, da coragem e da determinação. O desafio do enfrentamento da morte pelas mãos do quase-irmão ilustra a profundidade dos conflitos da alma humana em relação a si e ao outro: “a paixão cega torna tudo dor nenhuma” (C, p.245).

Por fim, a visão última desse caso resolve-se, nessa peleja bárbara, num abraço mortal, “caíram um nos braços do outro, num súbito e monstruoso abraço” (C, p. 245). A imagem da morte conscientemente partilhada é a imagem macabra desse abraço em que o inimigo é, ao mesmo tempo, o quase-irmão, mas é, também, o condutor da morte neste espetáculo do qual não há o que mais se esperar, pois abraçados um ao outro, abraçam, reciprocamente, a própria morte:

Dedos ferrados na carne, e os corpos oscilando encontrados num abraço, as unhas penetradas, piranhas debatendo-se em redor deles. Foi um instante só, bastante para Damiano soltar o braço, arrodar o inimigo com os braços e enterrar-lhe o punhal nas costas, no rego das espáduas, ao mesmo tempo em que sentia também nas espaldas o frio aço do adversário penetrar até a extremidade e varar-lhe o peito, numa profunda e instantânea cócega de sangue e grito. Parecia que eles já sabiam de tudo isso, há muito. Quem viu, viu. Silêncio era só quebrado pelo rumor da água à frente deles (C, p.245).

O destino desse dois homens é selado no beijo final, signo da união mútua; unidos pela morte, o beijo é a sua última ação: “beijo de amor de irmãos no ódio [...] não se moveram mais. Ambos pareciam unidos num abraço, unidos num beijo de morte como um pacto indissolúvel” (C, p.246), pois a morte reside no próprio homem; no centro de si, o homem tem a vida e a morte, inelutável: “Centro da morte. Ouvem dentro de si mesmos, em tão grande silêncio, apenas a morte caminhando, lenta, devagar, sem cortejo, como um horizonte invisível” (C, p.248).

O imaginário do romance *Rio abaixo dos vaqueiros* nos dá a representação da morte na imagem feminina do ser com poder de encantamento maléfico, a Mãe D’Água, imagem mítica que atualiza o arquétipo da sereia:

Sentiram como que um cheiro de peixes. Alta e esguia, parecia uma criatura das lendas saída de algum lugar profundo entre as locas verdes das águas, perdido entre florestas e solidões, brejos e pântanos, que lembrava alguma coisa antevista em sonhos ou delírios, algo assim como uma reminiscência criada pelas miragens concretas da natureza. Sua voz, que tinha o acento indefinível das seduções infinitas que se destilam e se

evolam das ilusões opiadas das coisas eternas, fazia lembrar o retumbar longínquo das águas (RAV, p.329).

O protagonista, o Velho, cede ao chamado sedutor da mulher das águas e entrega a ela o seu destino. Esse ser do Além exerce sobre o Velho o seu encantamento de sedução e beleza que, somados ao som harmonioso da música do berrante, completam o cenário da morte feminina. A morte em *Rio abaixo dos vaqueiros* é a sedução mortal, feminina e envolvente que com armadilhas do desejo e da paixão chama os homens ao seu reino:

A mulher do rio me espera sempre com seu cheiro de escamas. Este cheiro de maresia que sobre do chão me faz perder a cabeça. Ela me chama. Ela anda por aqui. Sinto-a no ar. As idades me chamam do fundo da eternidade no transmigrar do tempo. Os horizontes são pequenos para conter tanto espaço de chamamento, tanto zôo de apelo. As idades chegam. Os ciclos terminam. Os tempos chegam ao fim (RAV, p.346).

O chamado da morte tem raízes na consciência do Velho. João Baaraboz, o rabequeiro, seu vaqueiro e amigo, encarna o Demo e convence o Velho a fazer um pacto com o Diabo, para que pudesse vencer e sobreviver às investidas criminosas do seu opositor na região, o Homem. A aparição da mulher do rio tem ligações com a cobrança desse pacto: “falou no pagamento do pacto. Tinha que ser com a alma [...] na Mãe D’Água a quem o Diabo infundia forças para me encantar” (RAV, p. 398-9). A morte, investida da imagem da Mãe D’Água, o chama em meio às circunstâncias de sua vida, em meio à solidão e o desânimo trazido pela velhice: “Agora não tenho mais ninguém, a não ser a mulher do rio que me chama, me chama, me chama e me estonteia” (RAV, p.400). O chamado ressoa a passagem do tempo e lhe assegura o destino fatal do qual não poderá fugir: “A hora exata corre [...] até que o relógio da sala parou e tornei a sentir o fluxo do tempo” (RAV, p.403).

A angústia do ser humano diante da verdade da morte se aglomera no espírito do protagonista; seja no acúmulo dos anos que a velhice revela, seja na revisão dos seus atos da vida, quando se pesam o bem e o mal, seja na sensação da solidão do fim. No balanço da sua vida, pesava-lhe profundamente o pacto feito com o Diabo, pelo qual ele conseguiu riquezas, amores, jovialidade até o momento em que foi cobrado. A morte, assim, aparece-lhe agregando na mesma figura as imagens da bela e sedutora mulher como também infunde a imagem de João Baaraboz, o Demo: “Aquela noite: no meu quarto, insone, senti o chamado de João Baaraboz transfundido no chamado da Mãe D’Água. [...] o chamado que subia do rio” (RAV, p. 403). Seguindo esse chamado irresistível, o destino o leva ao encontro da mulher do rio, na morte: “Raros são os caminhos da morte. [...] Aqui retumbam de águas: eu e a Mãe

D'Água" (RAV, p.404). A sua morte-suicídio, no entanto, não esgota as possibilidades do imaginário que abre portas para o destino da alma: "Estou muito Velho aqui no rio. E muito moço [...] Onde estará a minha cara alma [...] Diabo, Destino, Morte: talvez ilusões também" (RAV, p.404).

Edgar Morin (1976, p.119) pesquisou a morte para além do sono, da noite e da terra, resgatando os sentidos dos suicídios nas águas, por serem elas fascinantes: "conhece-se o valor mítico universal de morte e de vida nova das águas". Essa imagem da morte tranqüila nas águas é a expressão da conciliação dos contrários vida/morte: o protagonista reconcilia-se com a morte.

Ao morrer nas águas do rio, o Velho mergulha na fonte da morte, porém, ao passar a viver nas profundezas dessas águas, vemos reativar a ambivalência da água como fonte da vida, noutra dimensão do viver. A longa peregrinação da vida do Velho termina com este mergulho nas águas da morte; é uma representação da volta às origens, pois no ventre da mãe, também se fica imerso nas águas da vida: "Aqui passeio por entre as origens das águas e das idades" (RAV, p.405). Nos estudos sobre a morte e suas concepções no imaginário do homem, E. Morin afirma que as águas da vida são as águas da morte e vice-versa, pois remontando ao mito da fundação do mundo, o cosmo foi organizado a partir das águas: "são as águas-mães, o reino primordial líquido da Bíblia onde se move o espírito de Deus antes de todos os nascimentos" (MORIN, 1976, p.119). No romance (RAV), o nome da mulher encantadora é Mãe D'Água que, invertido, Água Mãe, promove o isomorfismo da simbólica da mãe, na imagem aquática da vida intra-uterina do feto humano, e traz, assim, a experiência primeira das origens na água maternal. As águas-mães, ou a Mãe D'Água, integram a constelação simbólica do tema da intimidade maternal da morte. A água, na imagem maternal, perdeu a sua substância tenebrosa de ser água mortal.

Na imaginação literária do romance, a água ambivalente do rio põe fim à existência do Velho, mas também o inicia no tempo *post mortem*, sendo, assim, maléfica e benéfica ao mesmo tempo, quando o introduz num mundo novo. Essas águas são águas calmas, não há agitação nem agressão; nas suas profundezas encontra-se a paz. O chamado da Mãe D'Água o introduziu a este mundo pacífico, de repouso.

As atitudes do homem diante da eminência da morte revelam a aceitação ou a revolta diante do destino. O protagonista tem, num primeiro momento, uma reação diurna de não-aceitação: "Eu, em minhas idades, tinha de deixar o mundo, morrer? Recusei terminantemente. Pus-me a rezar" (RAV, p.399). No entanto, a imaginação da morte é eufemizada nessa passagem, que se dá pelo mergulho nas águas, a uma outra existência, e

então, vemos predominar na calma do relato da própria morte, na voz do Velho defunto, o Regime Noturno na imaginação: a morte não aterroriza mais: “que um dia virá para todo o mundo” (RAV, p.404).

As concepções da morte estão embutidas no imaginário simbólico dos romances. Dicke põe os seus personagens frente a frente com a morte, à qual sua imaginação criadora atribui as diversas faces figurativas demonstradas. A grande angústia do homem diante da condição mortal recebe, nos romances, a convergência simbólica dos elementos que integram o cotidiano e os ambientes dos personagens. Assim, o imaginário romanesco é enriquecido pela tradição da representação simbólica, tão própria do homem.

5.2- A convergência simbólica na construção do sentido literário

O estudo vem demonstrando que a base semântica das narrativas romanescas de R. G. Dicke assenta-se no universalismo do mito e engendra o simbolismo profundo da expressão humana. O discurso mítico dickeano estrutura os particularismos simbólicos sobre as bases arquetípicas consolidadas na tradição do mito. Vemos, então, emergir das narrativas, no lastro de imagens arquetípicas com seu semantismo profundo, as configurações simbólicas historicizadas.

No conjunto simbólico dos romances, focalizamos o semantismo dos rituais, das ações, das concepções e das crenças dos seus personagens no espaço que ocupam para o seu desempenho. Vimos que a temática da morte é recorrente e integra o desenrolar dos enredos. É premente, agora, focar a recorrência simbólica de determinados elementos no contexto da obra dickeana. Na conjectura das narrativas, há espaço privilegiado para os elementos que convergem, com sua simbólica específica e universal, para a intensificação da temática que rompe as fronteiras do particular e alcança a representação do universal do homem.

A consciência, afirma G. Durand (1988, p.11), “dispõe de duas maneiras de representar o mundo”. A maneira direta é expressa no nível da percepção ou da simples sensação; a indireta representa o objeto ausente por uma imagem prenhe de significado, ou seja, o símbolo, expressão de um mistério não alcançável, mas que “faz aparecer um sentido secreto” (p.15). O símbolo é flexível e, por isso, dinâmico; mesmo quando é considerado isoladamente resplandece seu conteúdo significativo; porém, afirma G. Durand, o conjunto de todos os símbolos sobre um tema esclarece os símbolos, uns através dos outros, acrescenta-lhes um poder simbólico suplementar” (p.17). A esse processo de aproximação e

imbricamento simbólico, G. Durand chama de “método da convergência” e o afirma como o método por excelência da hermenêutica.

A abordagem do símbolo e do simbolismo nos leva a uma ambigüidade fundamental: “O símbolo não apenas tem duplo sentido, um, concreto, próprio, e o outro, alusivo e figurado, mas também a classificação dos símbolos nos revela os ‘regimes’ antagonistas sob os quais as imagens vêm se agrupar” (DURAND, 1988, p.99). A imaginação simbólica do discurso literário de Dicke nos põe na presença dessa ambigüidade do símbolo que, na imagem, veicula a perenidade do sentido profundo e duradouro do símbolo, e atua como uma “mediação perpétua entre a Esperança dos homens e sua condição temporal” (DURAND, 1988, p.110).

Os romances dickeanos são enriquecidos por essa flexibilidade dos símbolos. Atualizados pelas novas contextualizações da imaginação criadora, alguns símbolos têm enraizamentos profundos nas associações representativas convencionais que acabam por sugerir essas representações naturalmente. Contudo, essas raízes simbólicas resgatam os conteúdos profundos da imaginação humana. Pela imaginação, o homem ultrapassa as fronteiras e continua a busca pelo sentido da vida diante da morte.

O símbolo se distingue do simples signo, indo além em conteúdo semântico, mas sendo expresso pelo signo que lhe atribui aparência. O símbolo é dinâmico porque anima e ativa os conjuntos do imaginário, ou seja, os arquétipos, os mitos, as estruturas. A história do símbolo, nota Chevalier (1990, p. XXI),

atesta que todo objeto pode revestir-se de valor simbólico, seja ele natural (pedras, metais, árvores, flores, frutos, animais, fontes, rios e oceanos, montes, vales, planetas, fogo, raio, etc) ou abstrato (forma geométrica, número, ritmo, idéia, etc) [...] Conseqüentemente, o símbolo afirma-se como um termo aparentemente apreensível, associado a outro que – este, sim – escapa à apreensão.

Nos romances dickeanos, os valores simbólicos de animais, de objetos e de atividades são reabilitados pela imaginação; ora confirmando o conteúdo semântico arquitetado na tradição, ora revertendo ou acrescentando-lhes novas dimensões e relevos do sentido, para dar visibilidade ao conteúdo invisível do mistério que o símbolo representa. No contexto das narrativas, alguns elementos impõem a sua presença simbólica trazendo contribuições ao tema central dos enredos: a morte. Na tessitura do imaginário, sob as variações exploradas pela ficção, podemos perceber, no conjunto, a convergência simbólica proporcionando a integração temática.

Do dinamismo criador, na obra dickeana, resgatamos o simbolismo animal do cavalo, da serpente, do cão, da coruja, das moscas e gafanhotos. Essa constelação de imagens simbólicas, de acordo com o método da convergência defendido por G. Durand (1997), se estrutura por um certo isomorfismo de símbolos convergentes a uma temática. As constelações dos símbolos animais agregam tanto as valorizações positivas como as negativas e veiculam uma mensagem teriomórfica. Gilbert Durand (1997, p.71) esclarece que, em relação à hermenêutica dos símbolos teriomórficos, é “necessário procurar primeiro o sentido do abstrato espontâneo que o arquétipo animal em geral representa e não se deixar levar por alguma implicação particular”, e trata das formas de decifrar o sentido primitivo das imagens teriomórficas, tentando compreendê-lo em seus imperativos dinâmicos universais.

O simbolismo hipomórfico é profundamente significativo na narrativa de *Madona dos páramos*. O cavalo tem o seu sentido nefasto e fúnebre valorizado: ele é o condutor dos homens ao destino trágico. Montados, os doze homens viajam cavalgando infinitamente. O cavalo é, segundo G. Durand (1997, p.78), “o símbolo do tempo, já que se liga aos grandes relógios naturais” – sob o sol enquanto luminária ou sob a alternância da lua, os personagens cavalgam levados pelo animal que tem em si as sombrias valorizações negativas de “condutores da morte”:

A chuva cai em redor dos homens, sobre os seus ponchos que os tapam todos, os ponchos que têm vagas tonalidades amarelas dentro da noite negra, como estátuas que os cavalos vão levando, que são daqui mas que vêm de longe, eqüinos, eqüestres, lacustres, palustres de tanta sombra da noite que não acaba e não traz o dia e que vem do Oriente que vem vindo lentamente na luz escondida, cerne da noite, fogo aceso em segredo, despertos, porque não há que se dormir, há que se ficar, se restar sempre desperto, como se fosse para nunca mais, nunca mais dormir, sobre estes cavalos que vão, e vão sempre, vão indo, suas patas nas pedras e na lama, nos limos, surdamente, ecoando em cada osso dos homens, cascos, cascos (MP, p.246-7).

O tempo escoia na movimentação diuturna da viagem e os homens passam a viver dentro da morte, eternamente sobre o animal fúnebre, experimentando uma angústia diante da fuga do tempo. No romance, o cavalo é revestido pelo simbolismo do animal psicopompo: “Clarividente, acostumado com as trevas, o cavalo exerce funções de guia e de intercessor; numa palavra: de psicopompo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p.203).

A ambigüidade do símbolo hipomórfico no romance contribui para a intensificação do terror da morte. O cavalo, porém, não pode ser visto nesse contexto separadamente do cavaleiro, pois esse conjunto eqüestre forma a imagem do herói montado que luta contra

forças adversas. Somando-se o simbolismo nefasto do cavalo e a atitude heróica dos cavaleiros temos a constelação simbólica convergindo e confirmando o Regime Diurno do imaginário. Os cavaleiros de *Madona dos páramos* não expressam tranqüilidade, ao contrário, são a imagem do desespero, do medo, do horror diante do destino. Esses cavaleiros resgatam a antiga imagem da cultura universal que os apresenta como “violentos, sensuais, grosseiros e impacientes” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p.201), simbolizando, pelo comportamento, o instinto animal que sobrevive ao espiritual no homem.

A imagem simbólica do cavaleiro participa do complexo do combate que é justificado pela busca do lugar sagrado – a terra de Figueira-Mãe – e, portanto, espiritualiza-se o combate por uma causa superior: a busca pelo bem-estar do corpo e da alma. Essa imagem do herói montado nos dá a imagem da luta do Bem contra o Mal, sendo similares do embate da vida e da morte nas circunstâncias enredadas. Assim, vemos o imaginário equilibrar-se entre os dois pólos pelo simbolismo tenebroso do cavalo psicopompo e do cavaleiro combatente. No conjunto, temos na mesma imagem o condutor e o conduzido, ambos agindo de acordo com o valor simbólico que lhes fora agregado na cultura simbólica da humanidade.

No amplo leque das acepções simbólicas do cavalo, vemos o perfil do cavalo tenebroso persistir no imaginário do romance (MP); ele é o próprio veículo do destino nefasto, o que torna o destino dos personagens inseparável dessa função maléfica do condutor. Intimamente ligado ao correr do tempo, dentro da noite, é o cavalo que guia a jornada inefável, ele comanda os mistérios das trevas e participa da constelação da morte:

Os cavalos fantasmas, mas em couros e ossos, seus esqueletos que não devem se cansar, nunca mais nessa jornada infinita se fatigar, que nunca o cansaço chegue a apossar-se de suas patas, patas e patas que marcham, que nunca, e nunca a fadiga se assenhoreie de seus cascos que abrem a noite onde a chuva cai, que inunda o tempo, os cavalos cegos como fantasmas eqüinos, os fantasmas eqüestres, os cavalos cegos como iguanodontes e plesiossauros, seus olhos filtrando a luz que nasce das trevas, da suprema escuridão, as ossamentas de pedra passando à luz que forma as sombras nos patamares das serras e dos morros à espreita dos horizontes sempre circulares (MP, p.248).

As circunstâncias vividas pelo grupo dos doze viajantes os colocam no umbral da morte; e são os cavalos que os transportarão à outra dimensão dessa errante vida de almas; os levarão nesta última viagem ao Outro Mundo; os papéis são, então, invertidos:

Os homens param sobre os cavalos meio mortos, fantasmáticos, cansados, moribundos, fatigados à morte, que os carregaram do mundo que ficou para trás, semiarrebatados, parecem essências de puras almas, os olhos globulosos e enormes onde dança o vazio, de quem atravessou a noite e as

noites e a chuvas do Dilúvio, em seus olhos se reflete esse cansaço, em seus olhos profunda essa fadiga, este desejo de não prosseguir mais, de restar-se, deixar-se, abandonar-se, morrer-se, aniquilar-se, esta recusa, este desejo de não continuar, esta impotência... (MP, p.286).

A morte sobre os cavalos os introduz ao mundo das trevas e os homens formam com a morte uma única imagem de espectros:

Só os cascos dos cavalos, suas sombras fundindo-se no chão escuro, cavaleiros da remota cavalaria mais solitária da noite, cavalgando. [...] Cavalos. Cavalos que vão com seus cavaleiros. A noite. Cavalaria da Figueira-Mãe [...] os homens que vêm em bloco nos seus ponchos sobre os cavalos, fantasmas, em silêncio como uma procissão em penitência da Semana Santa ou um enterro, dir-se-ia que são todos mortos, os esqueletos por cima dos esqueletos, olhos sem órbitas, o riso das caveiras, os ponchos arrastando-se ao vento, os cavalos os levam dentro da noite, para onde vão? (MP, p. 326-7).

A duração da viagem imensurável propicia uma identificação tal entre o cavaleiro e o cavalo que vemos emergir uma outra formatação mítica da figura hipomorfa: o centauro. Deste ângulo, pode-se ver nos homens montados a figura dos centauros. Fisicamente, a persistente imagem formada pelo homem sobre o cavalo, recobra a imagem do monstro mitológico cujo aspecto é formado pelo ser humano fazendo corpo com o cavalo, sendo do homem a cabeça, os braços e o tronco, e do cavalo o resto do corpo e as pernas. Identificando-se com o instinto animalesco, os centauros viviam nas montanhas e se alimentavam de carne crua, além de serem dados à embriaguez. Vagando pelas terras montanhosas próximas à imaginada serra dos Martírios e, muitas vezes, se alimentando de carne quase crua, além de se embriagar sempre que havia oportunidade, o bando de Urutu reproduz as mesmas circunstâncias da existência mitológica dos centauros: “Cada cavalo quatro ferraduras de ferro relinchando nas pedras: têmporas e pulsos de pedra, pedra onde relincha o sangue: somos cavalos e eles são homens, eles, os cavalos?” (MP, p.411). A aplicação dos esquemas e motivos míticos na narrativa dickeana alcança o papel lendário da participação destes homens-animais, os centauros, em raptos de mulheres quando, na estrutura do enredo, a ação se repete com o rapto da Moça sem nome.

O simbolismo da imagem do centauro apresenta-se antiteticamente duplo, pois gira da representação da força bruta, insensata e animalesca exercida no rapto da mulher, indo à força aliada à bondade, a serviço das boas ações, resultadas do equilíbrio exercido pela força espiritual, sendo por isso, conservado, pela proteção de Urutu, o respeito à Moça sem nome, preservando-a da violentação. Isto permite que se afirme, com Chevalier (1990, p.219), que o

mito do centauro instrui sobre “os profundos conflitos entre o instinto e a razão [...] imagem da dupla natureza do homem: uma, bestial, e a outra, divina”. O modelo mítico pagão, com seu simbolismo, reforça a ação interior arquetípica dos personagens, elevando a um plano de destaque a universalidade do tema, com suporte no mito grego do Centauro estabelecido como paradigma da dualidade do homem, no físico e no espiritual: parte é homem, outra parte é animal, coexistindo no mesmo ser. A animalidade presente na imagem do centauro figura o duplo apetite dos personagens: o sexual e o digestivo ou da manducação da carne, ambos de natureza instintiva, que somente são controlados pelo esforço espiritual.

Durand (1997, p.121) associa o apetite ao esquema da queda na sua dupla forma sexual e digestiva: “a atitude angustiada do homem diante da morte e do tempo se duplicará sempre de uma inquietação moral diante da carne sexual e mesmo digestiva”. A inquietação moral diante da carne se materializa nos ímpetus libidinosos que dominam os personagens masculinos de Dicke diante da opulência da beleza física da Moça sem nome. Esta inquietação é refreada pelos dogmas cristãos prescritos na Bíblia que Babalão Nazareno tente propagar entre eles. Porém, se a força espiritual, em oposição ao pecado, prevalece controlando seus instintos sexuais, não o consegue sobre a inquietação diante da carne digestiva; guiados pelo instinto de saciar a fome, são eles induzidos à manducação da carne até mesmo crua, em representação mitêmica do hábito alimentar dos centauros: “Chico Inglaterra que comia um naco de carne preta meio apodrecida, estava com fome” (MP, p.177).

A dupla natureza do centauro, homem e animal, é simbolizadora da dupla natureza do homem, respectivamente a sua espiritualidade e a sua instintividade. No seu interior, o homem é o reflexo das duas forças antagônicas e o centauro, mítico homem-cavalo, torna-se, do ponto de vista psicológico, representação da realidade interior e psíquica.

Não obstante essa amplitude simbólica do animal no romance *Madona dos páramos*, vemos a evocação do cavalo psicopompo também na narrativa de *Rio abaixo dos vaqueiros*. Saul, um dos filhos do Homem, retorna à região depois de anos foragido do próprio pai. Febril, Saul tem delírios e sofre visões de sua irmã Betsabah. Ela, que é dada como morta há muito tempo, lhe aparece montada em um cavalo e se lhe assemelha à presença da Morte que o visita:

Estava uma figura estranha e hierática na sua frente que entrara ou saíra do sol e o fitava nos olhos: quem era tão desconhecido assim dessa maneira tão misteriosa? Vestes brancas como lençóis em volta do corpo? A princípio lhe pareceram apenas ossos vagamente, como se fosse apenas um esqueleto vestido de um manto branco, esvoaçante. [...] a figuração agitava uma foice enorme no ar... E na outra mão de ossos segurava uma

ampulheta... [...] A figuração estava a sua frente, lhe falava, ele escutava o zumbir, e o som como que de pedras batendo, ecoando muito longe, nas distâncias, as vestes agitadas, a foice no ombro, a clepsidra entre os ossos da falanges, olhos sem órbitas, fundos [...] Olhou bem, procurou os olhos e não os achou, a não ser algo como um abismo (RAV, p.70).

Essa imagem, configuração da morte, soma o simbolismo da mulher pecadora que, no Paraíso, convencera o homem ao pecado e trouxera a morte como herança maldita para a humanidade, ao simbolismo nefasto do cavalo. Betsabah envolvera os dois irmãos, Saul e Gedeão, no incesto na juventude. Agora, no tempo de retorno dos dois, ela é um espectro viandante pelos campos, conduzida pelo animal psicopompo e prenuncia a morte a Saul:

– Não tenho nome...
 – E qual é o segredo?
 – Vou te contar: sou aquela que não se designa, que nunca teve nome de se dizer e pronunciar porque nada me basta e vim para te buscar, ia te levar mas resolvi na última hora que ainda por enquanto não, meu filho...
 Silêncio gelou tudo (RAV, p.71).

Assim, seguindo uma predestinação mítica, Saul retorna para encontrar a morte prometida e providenciada pelo próprio pai, o Homem; é Betsabah espectral que lhe dá essa consciência de morte: “Foi a própria morte quem me disse que há dois dias que me procura... Que ainda não está na hora... [...] Talvez era esse o segredo da Não-Nomeada: o segredo que eu tinha com Betsabah... O segredo que tínhamos com ela, eu e Gedeão... E até o pai...” (RAV, p.73). A aparição de Betsabah montada, também, precede a morte-suicídio do Velho e o assassinato do Homem, seu pai. As ocasiões de morte contam com a sua presença determinante do destino nefasto. Betsabah, que estivera no sono da morte, fora despertada e, então, viaja em seu cavalo às terras da Fazenda que fora de seu pai e agora é do Velho. Ela encarna a força da morte que lhe chega pelo animal psicopompo que cavalga: “Para que então ela chegava? Não sabia para quê, só sabia que viera, como chamada por um apelo ancestral, gigantesco, que subia pelas patas dos cascos do cavalo e ia aninhar-se no seu coração” (RAV, p.337).

Sempre conduzida pelo cavalo, Betsabah é a imagem da morte pressagiadora, viandante pelos campos onde sempre imperou o pecado. Aqueles que a conheceram em vida pressentem a sua presença misteriosa:

E o cavalo de novo nitriu, talvez de tamanha solidão. Lá no seu quarto o Velho abriu desmesuradamente os olhos para as trevas, o âmago da escuridão [...] Saul e Lou-Salomé e Absalão pressentiram um aproximamento de gente de mistério no nitrir daquele cavalo cansado de

tanto andar em seus cascos que levavam alguém que só se poderia reconhecer com os sonhos do parentesco do sangue sagrado das famílias (RAV, p.341-2).

Betsabah é também a morte vingativa que guia o cego ao fazer mira para a bala de prata que mata o Homem. O cavalo é sempre seu condutor e do cego que, a partir de então, passou a acompanhá-la. Complementando o conjunto teriomórfico nessa narrativa, vem somar-se a simbologia nefasta e repugnante das moscas, lembrando a podridão do homem, tanto física quanto moral, nessa atualização dos episódios míticos das origens do pecado no Paraíso. As moscas, juntamente ao sentido fúnebre do cavalo, fazem parte dos tormentos dessa errância das almas pecadoras:

Cavalgam sempre. Cascos dos cavalos naquele chão oco da beira do rio do Sono. A serra do Rio do Sono derrama a sua sombra sobre a sombra dos cavalos como água que se infiltra no chão. Sobre as serras sedas brancas nos horizontes redondos. As moscas de Zabud invadem-lhes as memórias, em enxames negros, esvoaçantes. E cavalgam sempre. E sempre o rio do Sono. E sempre a serra do Rio do Sono. Bêbados, espectrais, corpos bambos nas selas, os cascos dos cavalos naquele chão surdo, eles cavalgam (RAV, p.392-3).

O simbolismo ctoniano que associa o cavalo às trevas é representado, em *Rio abaixo dos vaqueiros*, ligado às entranhas da terra, pois Betsabah saiu das profundezas da terra onde estivera sepulta e, com ela, reaparece o seu cavalo, o portador da morte – ambos fantasmas da noite. Toda a carga simbólica do cavalo na narrativa é valorizada negativamente. O cavalo de Betsabah trina e bate as patas no chão inquietantemente; como que a incomodar os vivos, o cavalo faz parte do conjunto pressagiador, sinistro conjunto com a alma penada de Betsabah a vagar pelos campos onde vivera.

O simbolismo teriomórfico nas narrativas de R. G. Dicke integram o cão, como elemento revestido de valores antigos que povoam o imaginário do homem. Na temática da morte, recorrente nos romances, o simbolismo nefasto do cão converge para a representação mítica do guia do homem nas trevas da morte, pois, com efeito, diz G. Durand (1997, p.86), “a duplicação mais ou menos doméstica do lobo é o cão igualmente símbolo da morte”. Em dois romances, o cão é configurado com valores simbólicos ameaçadores à vida do homem.

Em *Cerimônias do esquecimento*, a presença do cão no bar, entre o grupo que ali se reúne à espera de um acontecimento inusitado, é surpreendente, mas não assustadora, aos olhos do protagonista. Essa figura canina misteriosa resgata a função mítica do animal psicopompo, companheiro e guia das almas pela noite da morte. O ambiente mítico da

introdução do homem no mundo da morte é definido pelo conjunto simbólico formado pelo cão, pela travessia e pelos rituais de uma Noite da Predestinação. A presença enigmática do cão faz pressupor o cumprimento de uma função nefasta nessa jornada ao Além que o grupo realiza pela longa noite, pois, segundo Chevalier (1990), mitologicamente, o cão tem familiaridade com a morte e com as forças invisíveis da noite:

são uns olhos negros que surgem na sombra, [...] é um cão imenso, todo negro, de pêlo arrepiado e molhado, que olha a todos com a língua vermelha e enorme de fora, os olhos como os que repercutindo sob as redomas de faíscas, olhos que reconhecem, que mergulham nas almas, magnético, naquele silêncio translúcido como vidro, o que se ouve apenas é o seu respirar forte como um fole de ferreiro, odres de couro rastejando, se rasgando. A alma dele se abre na luz dos olhos. Ninguém viu quando ele entrou no bar nem se importam com isso: para quê? Todos são almas (CE, p.131).

Na tradição mítica, o simbolismo do cão negro e enorme é maléfico. A sua presença traz à narrativa a certeza inefável da morte como reino das trevas, ambiente do desconhecido presságio e, nos nomes que ele atende, resgata-se o simbolismo tenebroso dos reinos infernais:

– O nome dele é O Cão. Ou Tinho. Ou Buço. Ou Mosso. Ou Cerbe. Cercerberbero. Qualquer nome desconhecido, invocado e trevoso lhe serve. Ele na verdade nem não tem nome. Nos atende por qualquer nome escuro. Quer ver, chame-o por qualquer nome diferente, em negrumes, invente um para ele, vaticinoso (CE, p.146).

Essa imagem do cão tenebroso surgido das trevas, como do Além, tem confirmada a sua índole simbólica de guia aos reinos obscuros, no processo da metamorfose em que de cão ele se transforma em porco, animal também de simbologia nefasta com função de devorador das almas dos danados:

e vê em lugar do cão, um porco enorme, e branco, gordo, alvo como a neve mais pura, aureolado de um nimbo esquisito, um porco tamanho de um bezerro [...] quem habita dentro de ti? Se pergunta repentinamente espantada de si mesma e dessa pergunta insensata a mulher que leva a mão onde antes achara a cabeçorra molhada e arrepiada de um cão, a cabeça do porco ergue as orelhas e lhe lambe as mãos como um cão e se vêem seus dentes pontilhados e serrilhados, brancos e pequeninos como um grão de milho à luz insone da lua, serena e perolada, clara e imutável: que quererá ele dizer-me? – indaga-se ela e espera que ele mostre algum signo que só ele teria a faculdade de lhe mostrar (CE, p.148).

A dualidade do animal psicopompo é percebida pelos protagonistas, porém não há rejeição nem recusa à sua presença; tudo ocorre como natural e esperado nessa Noite da

Predestinação. O cão negro os acompanha até a casa do ferreiro e traspassa o grande portão de ferro; seus olhos mais brilham quanto maior é o negror da noite. O simbolismo do cão, na atmosfera ritual da casa do ferreiro vem, então, convergir com o do cavalo. Diante da fornalha onde trabalham os ferreiros batendo ferraduras, os protagonistas pensam nos fatos que estão acontecendo e a consciência se lhes vai clarificando. Nessa atmosfera de viagem de almas em rituais de travessias, percebem o cavalo, como que feito de sombras, ao lado deles:

e percebem uma sombra num canto, é um cavalo negro, um imenso cavalo negro amarrado numa pilastra, que nitre e socava as patas no chão de pedra, ecos surdos, cavo, que retumbam por debaixo, como se por baixo de tudo isso houvesse subterrâneos e mais subterrâneos, sem fim [...] e dos cascos dessa sombra imensa de cavalo se desprendem faíscas zebrantes de fogo (CE, p.176).

O isomorfismo simbólico dos dois animais psicopompos, somados ao da coruja como prenunciadora dos presságios com seu riso estridente, é marcado pelos olhos que se destacam e revelam o ser obscuro, de origens infernais, que os habita – o ser do mal, cuja presença espalha-se no cheiro de enxofre pelo ar:

no escuro brilham duas coisas: os olhos do cavalo e os olhos do cão, amarelos como glóbulos de fosforescências de um amarelo borboleteante e alado como flores que voam, pedras amarelas que conduzem luz própria, imantadas nas trevas, ouro magnético, *opus magnum* (CE, p.176).

O simbolismo animal inspira, quase sempre, o terror diante da morte devoradora, diante do tempo consumidor e do destino fatal a que o tempo conduz o homem. Os temas teriomórficos, em seus aspectos nefastos, são tratados como o sobrenatural representado no animal com função maléfica, incorporando o demônio das profundezas subterrâneas, trevas e misteriosas ao conhecimento humano. Sobre essa teriomorfia integrada em contos e mitos, assinala G. Durand que:

Quer o demônio teriomórfico triunfe, quer as artimanhas sejam frustradas, o tema da morte e da aventura temporal e perigosa permanece subjacente a todos esses contos em que o simbolismo teriomórfico é tão aparente. O animal é assim, de fato, o que agita, o que foge e que não podemos apanhar, mas é também o que devora, o que rói. Tal é o isomorfismo que liga em Dürer o cavaleiro à morte e faz Goya pintar na parede da sala de jantar um atroz Saturno devorando os filhos (1997, p.89-0)

A convergência simbólica dessa teriomorfia, que marca os limites da vida e da morte, é prolongada na narrativa tanto quanto é distendida essa noite de trevas. Nota G. Durand

(1997, p.91) que “a valorização negativa do negro significaria [...] pecado, angústia, revolta, julgamento”. A função de companheiros, guias e condutores do homem, pelos caminhos das almas viandantes, é também distendida pelo tempo imensurável daquela Noite da Predestinação: “O cavalo e o cão se correspondem, parecem se conhecer de longes datas: sente-se que fluem entre si fluidos desconhecidos. O cavalo se acalma com a presença do cão” (CE, p.177).

O poder do maligno interiorizado no cão se revela nas metamorfoses; para iludir Rosaura, a prostituta, e saciar os seus desejos libidinosos, o cão toma a aparência de um jovem e viril rapaz. Tudo o que acontece não pode e nem depende de ser controlado ou decidido pelo grupo de protagonistas, os peregrinos dessa romaria ritual – é predestinação. A atmosfera macabra se completa com o som dos martelos e a consciência de uma longa viagem pela noite sombreada pela imagem fúnebre do cavalo:

O martelo potente ressoa pela casa, malhando as ferraduras sobre a bigorna imensa na ferraria, para a viagem que será longa. E como que uma enorme e gigantesca sombra de cavalo se desenha sobre os contornos da casa, habitando suas reintrâncias e concavidades, em todas as suas profundidades soturnas (CE, p.212).

A noite, bem como as andanças dos viandantes, se torna permanente nessa peregrinação em companhia dos animais, que ressoa uma presença sobrenatural.

No romance *O salário dos poetas*, a presença simbólica do cão é marcada pelo signo sonoro dos latidos. Durante toda a fase interminável da agonia do General, ouve-se o latir dos cães nos arredores da casa anunciando-lhe a chegada da morte. A constelação isomórfica completa-se com a inserção das pragas de gafanhotos e moscas que caem como chuva por todos os lugares da Fazenda Anhangá, até mesmo no quarto do moribundo General exilado. Essas presenças teriomórficas tanto acentuam como expressam o terror que domina o protagonista frente à morte. O latido constante dos cães não o deixa se esquecer da sua condição mortal, e ele sente a sua hora final pressagiada e anunciada, desde que chegou a Portos de Cabra: “Moscas amodorradas voam lentas e pousam nos viventes com uma morbidez de condenação, e chega até eles o ladrar monótono dos cães, que não se apaga nunca, maldição dessas baixas latitudes” (SP, p.19).

A presença de gafanhotos é notória e constantemente assinalada em toda a narrativa. Na mitologia bíblica, os gafanhotos constituem uma das imagens das pragas de multiplicação devastadora. A primeira aparição da praga dos gafanhotos está no livro do Êxodo (Ex.10) e faz parte do plano divino para mostrar o seu poder sobre os egípcios. Mas é no livro do

Apocalipse que o teor simbólico do animal ganha a expressividade que o liga à separação dos justos e dos perversos. Os gafanhotos, acionados pelo toque da trombeta, são energizados por forças demoníacas e atacam somente os perversos no exercício do Juízo Final. O protagonista de *O salário dos poetas* é o refletor da perversidade da alma humana; o General sofre os ataques dos poderes do abismo simbolizados nos animais infernais apocalípticos e o espírito demoníaco que habita a sua alma tem correspondência com os gafanhotos que inundam todos os espaços, atormentando-o. Diz Chevalier (1990, p. 456) que “a invasão do gafanhoto torna-se um suplício de ordem moral e espiritual”. O arquétipo bíblico da praga dos gafanhotos também se revela na narrativa pela repetição do mitema da ação do vento nessa constelação de tormentos demoníacos:

e com as lufadas do vento que entravam pelas janelas adentro vinham gafanhotos dos quais o solo e as pontas da cama estavam juncados, e vinham os lamentosos uivos dos malditos cães daqueles portos de Cabra que nunca adormeciam nem davam pausa, sempre os clamores das tribos dos cachorros – por que ladravam contra ele? (SP, p.96).

A constelação teriomórfica conta, além dos cães e dos gafanhotos, com as moscas nesse cenário da morte macabra. A proliferação das moscas encontra ambiente favorável na degradação física do General, “elas se multiplicam sobre o apodrecimento e a decomposição”, nota Chevalier (1990, p.623), expandindo o horror do agonizante: “moscas que comunicam secretamente horror, gafanhotos que comunicam secretamente horror, cães que comunicam secretamente horror, queimadas que comunicam secretamente horror, todo o horror do desganhado mundo” (SP, p.264).

A mosca recebeu, na tradição mítica, atribuição simbólica demoníaca, seja no relato mítico-pagão persa, em que Eurinomo, demônio da putrefação e da morte, assume a forma de mosca, seja no relato mítico-bíblico sob a forma de Belzebu, o “príncipe das moscas” (Mt. 12.24), seja como elemento do Juízo Final agindo sobre os perversos (Is.7.18). As moscas são também, como os gafanhotos, o elemento teriomórfico do tormento e da maldição que integra a mensagem bíblica do profeta Isaías ao antecipar visões do Juízo Final sobre os pecadores. As moscas formam enxames de grande número e como um exército invasor não deixa nenhuma fenda sequer para esconderijo. Já em Êxodo (8.21), a invasão das moscas supõe a quarta praga sobre o Egito, atingindo o Faraó e seus oficiais. As moscas detêm forças infernais e podem representar situações em que o homem é uma vítima do cruel destino, segundo Bruñel (2000); são as moscas da morte sem esperança, cujo simbolismo integra a

isomorfia da morte em vida do General pela putrefação do corpo. Teriomorfia da podridão e da repugnância, moscas e gafanhotos são a imagem da morte indesejada.

O imaginário da obra acrescenta, ainda, o simbolismo da ave agourenta para completar o clima de tormentos infernais que atingem o General. À sua janela vem todos os dias bater e grasnar uma ave ambígua, que lhe parece dizer “nada esperes, nada esperes, nada esperes” (SP, p.265), prenunciando-lhe tempos de um eterno e irrevogável sofrimento. Todos os animais têm ressonância simbólica no ambiente de torturas que se configura; carregados de poderes demoníacos a sua função é a de participar do Juízo Final do General, o que se dá no intermédio da vida e da morte, na agonia que se arrasta e aprofunda:

Estremeceu de novo lembrando-se de que aquele pássaro aziago e esdrúxulo poderia vir assim tão sem avisar e sem mais assentar-se à sua janela para anunciar a primavera escancaradamente para os outros e a morte a si, que ave era aquela, aedo propiciador destes sertões desconhecidos subitamente mensageiro de avisos diversos para uns e para outros distintamente? (SP, p.301).

A serpente é o símbolo da teriomorfia por excelência na narrativa de *Caieira*. Na tripla inserção no enredo – na forma serpenteada do encontro dos rios, em Amância, a mulher tentação, e em Pignon, o homem das cobras – a serpente tem duplo simbolismo explorado: é o elemento representativo do tempo cíclico, de começo e fim imbricados como o são a vida e a morte dos protagonistas Damiano Belo e João Pio; também ganha forma na imagem da ouroboros que dá formato aos rios trançados na forma de oito; e é também a serpente primordial reinvestida do poder do pecado, que seduz a mulher e gera a morte quando a mulher seduz o homem.

A serpente, como imagem literária simbólica, é abordada por Bachelard (1990b, p.203) em relação ao contexto dos mitos². A serpente é, para Bachelard, um “símbolo motor” que, na imaginação dinâmica se configura num arquétipo terrestre, que tem ligação e intimidade com a terra profunda e, por isso, a podemos associar ao simbólico formato dos rios em *Caieira*. Mas, é na acepção mítico-cristã que o seu simbolismo se torna mais vivo no romance.

Amância é a imagem da mulher influenciada pela serpente da Tentação no Paraíso. Amância é a imagem do pecado pela sedução, pelos prazeres e que, habilmente simulada, se divide entre os dois homens até leva-los à morte sangrenta. Amância, como a serpente do

² Bachelard (1990b) faz referências aos estudos acerca do papel da serpente nos mitos da Índia, as Najas, e nos folclores diversos da Ásia, Egito, América e de como ela integra a mitologia clássica e garante seu valor mitológico.

Éden, realiza o arquétipo associado à arte de enganar com o corpo sedutor e com o erotismo do seu modo de andar, ondulando os quadris como um serpentear e que envolve os homens que não resistem ao perigo e têm a morte por compensação. Mas, Amância é também vulnerável à sedução da serpente, ou melhor, das serpentes de Pignon. O arquétipo do pecado, corporificado na serpente do Paraíso, ganha expressão na configuração de Pignon, o Diabo Preto, segundo os moradores da caieira: “Então diziam que o Diabo Preto estava por perto tentando. Aos homens ele influenciava com raivas e ódios de pelejar e de se matar, às mulheres com sutis doçuras correndo pelos mais íntimos do corpo, só de se pensar nele...” (C, p.60).

O personagem Pignon é um estranho que vive isolado nas matas da caieira e tem, no rosto, as marcas do combate que travou, outrora, com o patrão para se livrar de uma escravidão nas Guianas. De aspecto gigantesco, é um negro que sofre as dores de um corte profundo, mal cicatrizado, no rosto. Valente, forte e corajoso enfrenta o gerente da caieira, Nheco Salmo, e seus homens escapando de um cerco. A partir desse episódio, vai adquirindo, no imaginário dos habitantes locais, um perfil de sobrenatural. Arredio, faz aparições furtivas a um ou outro, não se deixando ver claramente, porém, ao mesmo tempo observa e acompanha, testemunhando, os acontecimentos na região. Contudo, não é mesmo um homem comum; há uma ligação física e simbólica com a serpente.

Em *Caieira*, a imaginação criadora é dinamizada pelo movimento da serpente; as imagens literárias da serpente ultrapassam as formas e os movimentos simples e motores: “Se as alegorias fazem da serpente um ser tão eloqüente, uma sedução tão prolixa, é talvez porque a simples imagem da serpente faz falar. É um assunto infundável para histórias” (BACHELARD, 1990b, p.209). O universo da caieira é todo representado na forma e nos movimentos da serpente arquetipal; na natureza das águas e nas pessoas, podemos ver algo da serpente.

Pignon tem a habilidade de dominar as serpentes e domesticá-las para os seus interesses. Por isso, anda diuturnamente com serpentes enroladas em seu corpo que, quase nu, forma com elas uma só figura:

E ainda havia um, apregoado entre as pessoas que o haviam visto por aqui e por ali, fugitivo e deslizante como um fantasma, um que ninguém havia visto muito bem, um negro imenso, como um cumbaru, aparecendo dos lados do Tio Vera, que contavam com medo, tinha cara de cavalo e andava enrolado de cobras. Ninguém lhe sabia o nome e ele vivia na memória deles como uma névoa (C, p.58).

A sua imagem impressiona e seduz ao mesmo tempo. Psicologicamente ativa, a serpente, provoca a emoção arcaica do medo, pois diante dela, “toda uma linhagem de antepassados vem sentir medo em nossa alma perturbada”, nota Bachelard (1990b, p.203). As metáforas, na discursividade das imagens literárias, ativam os arquétipos inconscientes: “O objeto real não tem potência poética a não ser pelo interesse apaixonado que recebe do arquétipo” (p.205). A imaginação criadora, ao ampliar a potência simbólica da imagem da serpente, “adquire normalmente a tonalidade de um folclore” (p.211), pois trabalha com um fundo inconsciente sólido e joga luz sobre as profundezas do psiquismo humano, de acordo com Bachelard.

As serpentes, sob o comando de Pignon, desempenham as suas funções arquetípicas primordiais, tanto são agenciadoras da morte – veja-se a morte de Mr. Filler, o americano dono da Caieira, e de Desidério Ais – como são instrumentos da Tentação feminina. As serpentes de Pignon são condutoras, pelo veneno, e promotoras da morte, pela influência maligna, como elemento próprio do pecado. Então, como arquétipo da tentação da mulher, as serpentes de Pignon vão seduzir Amância, a amante dos protagonistas, e Almira, filha de Nheco Salmo, e D. Sally, a viúva do americano.

Nas aproximações simbólicas entre a serpente e a mulher, vemos um elo lunar: “a lua e a serpente são fundamentos de toda fertilidade, e a natureza cíclica aí obedece a uma lei primordial” (BOYER, 2000, p.431). Essa identificação entre a mulher e a serpente as torna coniventes; a serpente “é a interlocutora designada para o grande mistério feminino com o qual concorda por espontânea vontade” (idem, p.432); seja na tentação, seja na falsidade, Amância só fala com os contornos do corpo a linguagem da sedução, do convencimento e da perdição dos homens. Amância é a própria serpente, que remete ao universo mítico dos primórdios: “Nhá Amância desaparece movendo as cadeiras, deslizando, um rumor de chinelas ...” (C, p.67).

No relato bíblico das origens, a serpente é a forma assumida por Satanás para enganar e induzir Eva à desobediência. O discurso dissimulador da verdade objetivada foi o recurso usado pela serpente. Em *Caieira*, as serpentes falam com a própria presença, fazendo reviver as circunstâncias e a herança do primeiro episódio. Pignon com suas serpentes é a representação do argumento da Queda na sua mais direta acepção: as serpentes de Pignon são a representação fálica e, por extensão, simboliza o desejo e o imperativo sexual que move o homem e a mulher. Em *Caieira*, a motivação dos relacionamentos é carnal sempre; não há espiritualidade nem sentimentos nobres; há o sexo desvelado em sua crueza e, até, violência.

A figura misteriosa de Pignon recobra, ainda, o simbolismo da serpente que dribla a morte ou com ela convive em estreita intimidade, devido ao seu poder de regeneração e capacidade de troca de pele. Pignon vence as dores do ferimento no rosto e vive livremente pelas cercanias da caieira, como se tivesse vida imperecível. A sua forma de viver se faz mais misteriosa a cada dia. Ele venceu a dor e a morte que, sobre ele, não triunfou; regenerado de seu dilaceramento físico, ele passa a exercer um poder mítico na imaginação das pessoas da região, renovando as ressonâncias nefastas do simbolismo da serpente. A serpente tem ligação simbólica com as forças obscuras e com o Mal; no romance, é Pignon quem suscita tais ligações: “e a figura controvertida do Mau se misturava com a do Preto enorme envolvido de cobras que ela vira também desaparecendo numa curva, que o povo dizia ser o Próprio. O Diabo é um preto enorme, carregando serpentes em redor do corpo, aparecendo e sumindo pelas estradas...” (C, p.104). Destarte, ao dominá-las e com elas andar, Pignon constitui a imagem da “agressividade e a força da manifestação do grande deus das trevas que a serpente representa universalmente” (CHEVALIER, 1990, p.816) e que, na simbologia judaico-cristã, é posta na serpente (Gn. 3.1) e na variante do monstro Leviatã (Ap.21.3).

A função arquetípica da serpente sobre o homem é simbolizada na imagem do homem-serpente no personagem de Pignon, que representa também, na polivalência simbólica atribuída à serpente, “o dom-juan mestre das mulheres”, lembra Chevalier (1990, p.822). Essa imagem simbólica que associa a serpente ao mestre das mulheres e da fecundidade, gera também a associação com as sombras e com as trevas do Mal e da Morte, num esquema que, ainda, resgata a estrutura do episódio bíblico das origens do pecado: sob a influência e a serviço das Trevas, a serpente traz à humanidade o Mal, na forma do Pecado, e a Morte, como punição e herança maldita. Mas em *Caieira* não há fecundidade, e a serpente-Pignon com as mulheres conquistadas são somente luxúria:

Ao lado de Pignon apareceu outro vulto, o de Almira. O vento molda seu corpo perfeito no alto do barranco. Os dedos do Diabo Preto acariciam-lhe as nádegas. Os bicos de seus seios se enrijecem à brisa da madrugada. Pignon respira forte, quase assobiando com sua cara equina, entre Amância e Almira. Depois aparece Dona Sally, as curvas sob uma camisola colante de seda (C, p.252).

Assim, a serpente é apresentada em sua ambivalência arquetipal, ora masculina no ímpeto fálico, ora feminina na sedução e tentação, tem sempre a simbolização da libido. Por fim, Pignon com as serpentes formam uma visão fantástica, que desafia a morte e impõe-se ao mundo pela convivência da mulher, no cenário de *Caieira*. O papel da serpente torna-se

fundamental na (re)constituição do universo mítico do enredo: mordendo a própria cauda, na ouroboros dos rios, ou enroscadas no corpo de Pignon, a serpente cinge dois grandes mistérios para o homem: o tempo e a disposição apelativa do sexo, que fogem ao seu controle.

A imagem tradicional da serpente solicita a imaginação dinâmica na narrativa. O dinamismo da serpente em movimento nas três inserções simbólicas – da ouroboros dos rios, da imagem fálica em Pignon e da sedução feminina em Amância – pode ser identificado na afirmação de Bachelard (1990b, p.216): “poderemos dizer que a serpente é o sujeito animal do verbo enlaçar e do verbo insinuar-se”. Somando-se a imagem da serpente ouroboros das formas dos rios ao poder de encantamento de Pignon e ao poder de sedução de Amância encontramos uma fórmula nefasta impregnando de presságios e de mortes a caieira:

Brandas margens, mansas cabeceiras de Deus, ferreiro harmonioso, destino que faz e refaz vidas e mortes continuamente, Sem Fim, vem... Espessuras vivas sonhando caminhos. O oito infinito que um deus extremamente escondido, em sua forja incansável, fatalidade, com a bigorna do silêncio e o martelo do sonho, arrancando áscuas, cria, incandesce, malha e recurva nas férreas tenazes de curvas suaves como ancas de virgens que os contornos enternecem, a serpente que se devora eternamente a si mesma num só perene, Natureza, infinito de céus que se perdem para sempre, as nascentes cantam, com voz de guerra e de peleja, de igreja e solidão, vidas e mortes fiando-se iguais para todos os homens (C, p.251-2).

Os valores simbólicos dos animais expressam o fundo mítico-arquetipal e, uma vez recontextualizados pela literatura de Dicke, expandem a ressonância do semantismo com que foram impregnados pela tradição, trazendo, aos enredos, uma contribuição que aprofunda o poder da ficcionalização no entrecruzamento dos elementos presentes nas circunstâncias regionais com a abrangência simbólica arquitetada e preservada nas mitologias tradicionais.

Assim, a produção dickeana puxa os fios do imaginário teriomórfico que enredam os elementos do cotidiano histórico dos personagens com a semantização simbólica, num processo de redimensionamento da realidade ficcionalizada, revalorizando-os.

5.3- Os símbolos do tempo redimensionado

A narrativa mítico-literária credita ao tempo, como no mito, o caráter da reversibilidade (ELIADE, 1992) e abre, assim, a possibilidade do homem escapar à ação temporal nefasta. A narrativa romanesca, ao trabalhar o tempo pela metamorfose que reverte o

fim em chance de continuidade ou recomeço, alimenta a Esperança do homem na imaginação contra o terror do tempo. Na produção de R. G. Dicke, pelo seu caráter de atualização mítica, vemos a amplitude na abordagem do homem em sua totalidade e em relação ao que lhe é misterioso e inefável ganhando expressão nos símbolos que integram os enredos. As narrativas dão estatuto de realidade ao imaginário que nutre a esperança de uma experiência no infinito, que romperia com as fronteiras do tempo e do espaço – as limitações que mantêm o homem como presa da sua finitude – permitindo-lhe livrar-se de toda determinação e vivenciar um tempo reversível.

Nos conjuntos simbólicos enredados, identificamos elementos cuja pregnância simbólica evoca o tempo, seja na demarcação da sua passagem, seja na estabilização cíclica ou eterna. As configurações do tempo que devora são estabelecidas pelos símbolos cronológicos que assinalam, para o homem, um tempo insaciável e impiedoso; enquanto que a imaginação, por outro lado, cria uma interpretação renovável que configura o tempo do eterno retorno que alivia as tensões e equilibra a angústia humana.

O enfrentamento do tempo consumidor, como temática integrante da obra de R. G. Dicke, se dá tanto na forma da agressividade e da revolta, quanto se configura no desejo de eternidade projetado nas imagens da periodicidade e da renovação. As imagens temporais contam com as valorizações contextualizadas dos símbolos do tempo contado e medido, cuja carga semântica tem origens na tradição mítico-simbólica que integra a criação literária.

Assim, no seio das narrativas dickeanas destacam-se, como elementos simbólicos do tempo contado, o relógio e o calendário, compondo imagens que deslizam do Regime Diurno ao Regime Noturno, e o som em oposição ao silêncio na marcação insistente da passagem do tempo, imagem esta do Regime Diurno.

O relógio mecânico é o instrumento de registro e medição do tempo em suas frações mínimas; é instrumento da modernidade que tem, na ampulheta, seu antecessor nessa função. Desenvolvido para cronometrar o tempo, o relógio, para além da função, adquiriu significado simbólico no mundo da representação dos valores humanos. Em sua forma mais tradicional, o relógio capta a ação da passagem do tempo pelo movimento dinâmico dos ponteiros. Esse dinamismo acionado mecanicamente dá expressão ao desejo de controlar e domesticar o tempo, revelando a grande angústia do homem. A passagem do tempo, no entanto, contada, medida, cronometrada ou somada só confirma a condição finita da humanidade, sem, em nada, alterá-la. Gilbert Durand (1997, p. 284) comenta que o papel do relógio é um pouco o mesmo desempenhado pelo calendário: “é uma projeção espacial do tempo, uma dominação determinista e tranquilizadora das caprichosas fatalidades do devir”, pois, igualmente, vemos

nele a faculdade de determinação e de recomeço dos períodos temporais; isso ameniza a angústia humana diante do escoar do tempo.

Diante da verdade crua exposta na função do relógio, o homem imagina alternativas acerca do mistério do *post mortem*; só a imaginação criativa fornece opções em que, simbolicamente, se reverte a finitude humana, desde a mais remota ancestralidade. A literatura se torna a via desse imaginário simbólico. Em sua forma arcaica, o relógio do tempo tem a forma da ampulheta acrescida do simbolismo nefasto da contagem irreversível do tempo, que conduz ao fim conclusivo da vida humana: a morte. A presença da ampulheta marcando a passagem do tempo é anunciadora da presença da morte ou da *hora mortis* determinada; é o tempo maléfico, devorador e cruel em seu fluxo ininterrupto, lembrando ao homem que não há como fugir. Essa é a marca da inserção do relógio em *Rio abaixo dos vaqueiros*, em que a imagem da morte, na aparição de Betsabah a Saul, conta com esse complemento, segurando uma ampulheta, para certificá-lo de que o seu tempo restante estava se esgotando.

A divisão da ampulheta em dois compartimentos representa as duas dimensões da vida, a terrena e a outra após a morte, ou, na concepção cristã, a Terra e o Céu; a ligação estreita entre as partes simboliza a passagem ou transmigração que acontece no momento justo da morte (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990). Essa comunicação entre os dois espaços dimensionados possibilita um trânsito, de ida e volta, de recomeço, portanto, após um final; assim, o tempo é revertido da sua finitude. Essa reversão é trabalhada na ficção dickeana fazendo o imaginário mover-se da prevalência do Regime Diurno, em que o terror diante do tempo é acentuado e valorizado nefastamente, passando ao Regime Noturno da imagem eufemizada e revertida do seu valor tenebroso.

Destarte, vemos emergir o simbolismo do relógio no romance *O salário dos poetas*. A constelação das imagens simbólicas, que integram a tortura infernal do General em agonia, conta com o relógio como o grande carrasco que atíça a consciência do agonizante pelo som das pancadas que contam a passagem do tempo:

Hóstia que não retardará os relógios. Corrupção do poder, corrupção da morte. Relógios dos relógios dos relógios. Relógios pela manhã, relógios pela tarde, relógios pela noite. Relógios pais e filhos de todos os relógios do mundo que expulsaram de si apenas um relógio do mundo: aquele que agora dá de novo as horas na sala de estar, horas chocando ovas de horas que nascerão, badaladas que me lancinam nesta solidão banhada pelos ovos e ovários dos relógios, neste silêncio habitado pelos relógios e pelos fantasmas relogiados dos mortos que matei (SP, p.231-2).

O conhecimento de que o tempo não pára, de que é o senhor da vida, indiferente à morte, impiedoso finalizador da existência, essa é a profundidade torturante que atinge o General na imagem do relógio:

Relógio que continuará dando as horas relogiosas depois de eu morrer, relógio que passará indiferente pela hora de minha morte, relógio que marcará a minha morte em silêncio confidentemente, relógio que passará pela vida de todos os homens e mulheres marcando a hora do sepulcro, hora de pôr outro ovo, outra hora (quantos meses no ventre da Morte?), hora em que quando eu morrer o mundo indiferente continuará vivendo, enquanto eu morto, apodreço... (SP, p.232).

O tempo final da existência putrefata do ex-ditador é o que lhe resta somente, esperar a *hora mortis* em desespero; as pancadas do relógio anunciam, a pressagiar, o seu desaparecimento da terra: “e eu aqui a morrer devagar, a cada hora que passa nesse relógio grassante, disseminante, propagador, agourento, que vai assinalando em seu curso o silêncio borroso que falta para eu mergulhar na surda eternidade...” (SP, p.232).

No ambiente macabro e desolador dessa agônica tortura, como Juízo Final, à teriomorfia demoníaca com função maléfica soma-se o relógio que tem função que é própria do imaginário do Regime Diurno: cronometrar o tempo sem nenhum subterfúgio para revertê-lo de sua nefasta característica: “com o passar das horas, que a cronologia dos relógios ia inexoravelmente cronometrando, intercalando silêncios povoados de grunhidos e chiores com badaladas que soavam a sinos de beiradas de bronzes” (SP, p.419).

A solidão cerca e domina os últimos tempos do General; o seu maior pavor é revelado na repetição do conteúdo da frase que diz: “o silêncio dos espaços infinitos me apavora”; é o silêncio dessa solidão que é rompido pelas badaladas do relógio que “apalpa as agonias dos que morrem ingloriamente em amarfanhamentos fatais” (SP, p.448). O tempo é, assim, imutável no seu fluir e em sua ação no imaginário do romance.

Em *Cerimônias do esquecimento*, o relógio é identificado como um delicado mecanismo que “mede uma coisa tão grande de imensidade misteriosa como o Infinito” (CE, p.153), mas o mede em ciclos, sintetizando o terror do presente e a esperança do futuro. As cerimônias daquela Noite da Predestinação marcam a mudança dos ciclos: “quando um ciclo se acaba e se inicia outro” (CE, p.155). O ciclo das trevas se inicia naquela noite longa, em que o tempo é retrasado e a noite se torna permanente com suas trevas:

ninguém mais sabia as horas dessa noite transmigratória e absorvente, tanto se haviam misturado essas horas, ninguém podia mais dizer se era sempre a mesma hora ou se essa hora havia se adiantado ou atrasado em anos,

séculos ou milênios: sabiam apenas uma coisa: era a noite predestinada (CE, p.249).

O relógio perde a sua função de marcador do tempo, pois os protagonistas “sabiam que flutuavam na Eternidade” (CE, p.263). O único relógio entre eles é o do príncipe Johannes que, não sabe como, está sempre atrasado à meia-noite prolongando aquela noite ao infinito: “o príncipe explicava complicadamente que o relógio se atrasara de novo e estavam ainda na mesma Noite da Predestinação de sempre...” (CE, p.281). O relógio, assim desprovido de suas funções mecânicas, adquire estatuto de símbolo da eternidade nas trevas que perduram. O terror do tempo é então eufemizado na imortalidade da alma e no silêncio do relógio. As atitudes dos protagonistas transparecem a aceitação e a adaptação à nova situação, compreendendo-a como um ciclo a mais na existência. Na eternidade, o homem não pode cronometrar o tempo, pois é próprio do eterno ser imensurável.

Também, em *Último horizonte*, o relógio se torna obsoleto numa noite transcorrida longamente em experiências de transmigrações. O protagonista, poeta Jerombal Thauutes, vive experiências singulares de deslocamento no tempo e no espaço. O seu presente é datado em 1986, numa noite passada na biblioteca de sua casa. O relógio do seu sogro, “é um relógio velhíssimo, desses de algibeira com correntinha de ouro, ele reconhece, foi do Abuelo, ele o toma, olha-o ternamente; que farei com este relógio antigo?” (UH, p.35), que ele retira de uma gaveta, para participar da sua aventura pelo tempo:

ele sentiu que se projetava com a velocidade da luz para o futuro rapidamente, voava no Tempo: não sei como por que estranhas razões e evidências vi-me chegando no ano 2036, não sei se voava ou flutuava ou algo indizível, levemente atordoado e completamente confuso uma única certeza fulgurava no meu espírito numa irretorquível evidência: nada existe ou acontece por acaso (UH, p.35).

O velho relógio, símbolo do tempo mensurável, é visto pelo protagonista como elemento do mistério: “aquele relógio do Abuelo tinha qualquer coisa mágica que eu desconhecia completamente” (UH, p.36). Ao romper as barreiras do tempo, o protagonista é levado, por esta experiência, a romper também as fronteiras do espaço indo a um lugar desértico e desconhecido, o que aumenta mais o mistério. A sua interlocutora e companheira imaginária nesta aventura, ao lhe responder aos questionamentos sobre aquele deslocamento, acentua ainda mais o mistério dos fatos: “Artes daquele relógio, ela respondeu sorrindo” (UH, p.36). Jerombal vai adquirindo a consciência do tempo sem limites na atmosfera dessa

experiência: “De repente meu pensamento estacionou em algo, reconheci imediatamente, era o Tempo, o velho Tempo e com o Tempo, minha alma flutuava sem limites” (UH, p.36).

Por outro lado, o tempo empírico e cronológico incomodava-o fazendo surgir a necessidade de cronometrá-lo, de sabê-lo marcado e medido: “o sono parecia ter-se ido, preciso saber as horas, naquele tempo não se olhava as horas, olhei o relógio antigo do Abuelo, que mistério terá este relógio velho? Sopesei-o na mão, abarcava o côncavo da minha palma” (UH, p.40). Assim, entre o tempo eterno, sem limites, por onde sente a sua alma flutuar, e o tempo concreto, contado e medido pelo relógio, Jerombal passa por aquela noite viajando em dimensões do mistério, “como viajantes do espaço ou do Tempo” (UH, p.129), “viajei nos tempos em que já morri e viajei nos tempos em que vivi, viajei aonde?” (UH, p.141). Nessa ruptura temporal, levado pela imaginação, o protagonista experimenta ver um século da sua vida comprimido numa noite de insônia. O tempo distendido e o tempo comprimido num imaginário expressivo do grande mistério que é o tempo para o homem.

O tempo, contudo, é também compreendido no calendário em unidades maiores formadas pelos dias, meses e anos que dão conta da somatória do tempo humano transcorrido e marcado em idades. Para além do relógio, que é objeto concreto, Dicke explora a simbologia do tempo que impregna os sentidos dos meses. A definição temporal nas narrativas dickeanas é, poucas vezes, identificada cronologicamente, pois ao lidar com a problemática humana, Dicke coloca os seus personagens na dimensão em que experimentam a reversibilidade do tempo, conquanto possibilidade aberta pela imaginação literária.

Em *O salário dos poetas*, os fatos são localizados no tempo. O atentado e a agonia do General se passam no mês de agosto. Na tradição agrícola, o mês de agosto é a época das queimadas nos campos, objetivando a renovação da terra para a nova vegetação ou cultivo. É preciso destruir a velha vegetação pelo fogo para que a terra se torne novamente produtiva. Agosto é, portanto, o mês da destruição, é final de estação, é período crepuscular de um ciclo; é preciso, portanto, encerrá-lo para que o novo ciclo possa começar. O mês de agosto veio, assim, recebendo agregações simbólicas do tempo nefasto ao longo da história cultural. Por ser período da destruição, não é favorável à vida, mas, sim, à morte. Mês aziago, agosto exerce a influência do tempo tenebroso na vida do protagonista. O ex-ditador, que congrega em si as forças demoníacas do Mal, pressente que agosto é a época em que será extirpado da existência. O General vivencia a deterioração do seu corpo que exala mau-cheiro, tanto quanto as fumaças exalam as queimadas dos campos. É o tempo fatal da morte: “os escombros de um velho campo-santo, onde as campas se espreguiçam ao mesmo sol letal de agosto” (SP, p.302).

Nessa mesma esfera, um tratamento simbólico semelhante faz manifestar o tempo pressagiador e nefasto no romance *Caieira*: “Agosto pardo e marron, as cores calcinadas de agrestes desertos, o chão vermelho das roças descoivaradas, eriçadas de tocos, com as seriemas tristes chamando e se despedindo, cantando como se fossem morrer” (C, p.61). O mês é agosto e os ares da região da caieira recendem a fumaça das queimadas dos campos e reacendem nas pessoas a expectativa de uma solução de morte para o conflito entre os protagonistas. Há tempos João Pio havia desaparecido da caieira após mais um evento hostil com Damiano Belo; neste agosto retorna ao local. Uma atmosfera de presságios vai se delineando sob a influência do Mal, fazendo de agosto o tempo propício à morte, pois eram “dias que vinham drapejando de maus, rumo do futuro” (C, p.11).

Na tessitura do enredo, os nós simbólicos atam a vida dos personagens em direção a um destino trágico, num tempo carregado das maldições datado no mês nefasto: “Damiano pensou que ele vira sangue e maldição no agosto do ano passado, quando as velhas morreram, e predira sangue e maldição para este agosto de agora e suas continuações” (C, p.14). Os maus pressentimentos infestam os ares e as mentes dos habitantes; os sinais que os moradores interpretam revelam o medo do futuro tanto quanto expressam o desejo oculto de ver as maldições se cumprindo:

No tempo em que puseram esse nome de Boa Esperança devia ser feliz, com um ar de que ia ser eternamente venturosa, mas agora com este presente, e com o futuro que vem, quem vai saber? [...] Ao menos acontecesse algo muito perigoso, demasiadamente de repente, um sobrevir primitivo e repentino para pôr fim nesta espera de trégua sem começo e sem fim... Tanta coisa para acontecer e nada acontece, tudo dependurado das cachoeiras dos mistérios, dos cachos do silêncio, das ramas do acaso, só a noite que passa (C, p.80).

Esta ambigüidade simbólica converge para o tempo tenebroso na caieira, onde o povo vive sob credices e superstições, guiando-se por orientações que remetem ao modo primitivo: “Visagem é sexta-feira, dia de fazer cruz de carvão na porta para enganar as almas assombradas” (C, p.81).

A linguagem da criação romanesca faz confluírem para a formação da imagem do lugar, naquele espaço da caieira, os sentidos simbólicos do nome Boa Esperança e do tempo marcado negativamente com o peso das maldições do mês de agosto. Tempo da destruição e dos destinos malditos, agosto traz os fluidos maléficos que destroem a esperança enquanto *leitmotiv* gerador da perspectiva de vida feliz e produtiva. Na primeira página do romance, os sinais, acerca da atmosfera nefasta que caracteriza o espaço onde transcorre o enredo, são

apontados: “Aquela era a única venda do arraial formado em volta da caieira, que eles num carinho esquecido chamavam de A Esperança, sem o Boa” (C, p.5).

A construção imagística permeia o relato dos acontecimentos, contribuindo para a constituição dos sentidos profundos do tempo na narrativa. A Esperança, enquanto termo nominal da expectativa feliz de uma vida, vai perdendo essa sua expansão semântico-simbólica positiva e interferindo na configuração negativa do espaço da caieira, desde que perdeu o adjetivo que lhe determinaria o aspecto positivo: o Boa. A atmosfera nefasta se esbanja nesse tempo em que predominam as maldições. Dessa forma, o tempo e o espaço constituem-se os fatores simbólicos da destruição dos homens e da ausência de uma motivação para uma vida benéfica; eles perdem a Esperança e a caieira se torna o império do Mal e da Morte:

- _ Coitada dela... De jeito que a Esperança ... ficou largada?
- _ Sim... É como se não tivesse dono...
- _ Dizem que o verdadeiro dono sempre foi o Diabo Preto...
- [...]
- _ A Esperança agora não tem mais dono...
- _ Dono agora rege na sombra, embuçado de cobras, remandando, vigiando tudo, dono de si mesmo, amigo do Cabrão, de si e de todos... Forte dominador... (C, p.249-0).

A ambiguidade da linguagem literária faz comparecer na descrição simbólica do tempo, em *Caieira*, mais do que a cronologia, possibilitando a interpretação da configuração cíclica marcada pelo mês de agosto. Os acontecimentos que marcam a hostilidade entre os protagonistas foram efetivados no mês de agosto, tal como a morte das velhas mães deles, ou a violação dos túmulos delas no ano presente e o duelo final entre os querelantes. Agosto encerra ciclos anuais com o triunfo da morte, seja nas queimadas dos campos, seja na morte recíproca dos protagonistas como cumprimento de um destino trágico, seja nos ataques letais das cobras e escorpiões – são a realização das maldições. A formatação cíclica está, também, espelhada na estrutura da narrativa que se encerra com a possibilidade do reinício das intrigas, imbricando as relações bem como são imbricados os rios em forma de oito e de Ouroboros.

A construção ficcional de R. G. Dicke em *Cerimônias do esquecimento* configura, também, a ciclicidade temporal demarcando a morte como o momento da passagem de um ciclo a outro. O mês é dezembro que, no calendário solar, é o período do encerramento do ciclo anual e, portanto, tempo que aproxima o fim ao princípio: “Estamos em dezembro. Antes do Natal, altos dezembros, equinócio de verão” (CE, p.225). Segundo G. Durand (1997, p.283), “o ano marca o ponto preciso onde a imaginação domina a contingente fluidez do tempo por uma figura espacial. A palavra *annus* é parente próxima da palavra *annulus*, pelo

ano, o tempo toma uma figura espacial circular”. O calendário anual esboça, assim, uma estrutura periódica circular que dá visibilidade à periodicidade do ciclo temporal, que se renova.

A proximidade do Natal expande, no conjunto da narrativa, o seu simbolismo de época de renovações e renascimentos, pois o professor Celidônio Frutuoso sente-se renascer com a nova sabedoria adquirida no ritual de iniciação naquela Noite da Predestinação. Esse signo da medida cronológica do tempo, na localização dos fatos do enredo com o casamento no mês de dezembro, no entanto, não prevalece como referência precisa, uma vez que, ao entrar na outra dimensão identificada como Noite da Predestinação, o tempo torna-se imensurável: “o fato desta noite ser tão infinita não se pode destruir” (CE, p.269). O grupo reunido nos rituais não sente a ação do tempo, a não ser pelo perceptível prolongamento da noite em trevas. O ciclo temporal em que vivem, estando imersos na noite, é contabilizado em anos para alcançar o efeito da lentidão do eterno frente ao cronológico; assim, se passam vinte e oito anos sem que, para eles, fosse nada mais do que uma única noite: “alto verão de 2011, quando eles pensam que seja em 1983” (CE, p. 268).

A contagem do tempo se desvanece na eternidade da morte; a não ser pelo relógio do príncipe que não conta as horas, mas conta os anos, pois lá o tempo não é fragmentado nem fracionado, mas unificado:

Sei que se passaram vinte e oito anos, segundo o relógio do príncipe estamos em 2011 [...] Um sono de 28 anos. 28 anos de abandono em Deus. E esta noite que não termina [...] Que contém esse tempo de 28 anos? È a hora. [...] Esperemos, não há pressa. Há apenas Tempo e não-Tempo. Tempo, Tempo, Tempo (CE, p.273).

As imagens do tempo, presentes na simbólica do relógio em disfunção e no calendário marcado pelo mês de dezembro, configuram a reversibilidade do tempo que se pode renovar em ciclos.

As referências temporais precisas, em *Deus de Caim*, são reduzidas ao entorno do Dia dos Mortos. A família De Amarante vivencia um destino trágico marcado pelas conseqüências da Queda. Na mansão em Cuiabá acontece, no dia dois de novembro, uma festa em que todos os tipos de libertinagem acontecem, aliás, como era costumeiro acontecer. A punição vem pelo fogo e é executada pelas mãos do incendiário Carlos, nesta data fatídica. Os valores morais que envolvem os rituais, tradicionalmente praticados nesta ocasião, são deturpados pela imoralidade daquela família:

Era por pesar aos seus mortos, aquele sucessivo brindar que se seguiria no Dia dos Mortos. Era um ritual todo seu. Dona Basilissa nada dizia. Afinal ele merecia. Era seu modo de consagrar o dia de preito a Cristiano, o filho, e a Dona Anuncia, a esposa, os mortos da família. Era interessante saber-se que o Sr. Afonso podia beber e secar todas as cachoeiras, desde que elas fossem de vinho e nem sequer titubeava [...] quando se lhe dava a febre do jogo estava já bem alto, de modo que perdia sempre (DC, p.261).

Essa data que deveria ser de reverências e saudades dos mortos tornou-se o tempo do destino fazer o encontro dos vivos com os mortos, pela morte:

E na sala da casa de Dona Marina, se enfileiraram por todo aquele triste dia, em velório, os cinco corpos queimados que saíam ao cair da tarde, rumo ao Cemitério da Piedade, no próprio dia consagrado aos mortos. Bem que não era o mesmo dia, mas se pode dizer que os três dias, o dia dois de novembro e os dois vizinhos são todos dias de finados (DC, p.306).

Assim, a morte se tornou realidade para os vivos no dia dos mortos. Também, nessa narrativa, importam pouco as referências cronológicas, mas sobressaem as determinações simbólicas do período, convergindo para a composição do sentido nefasto e aprofundando os conteúdos na abordagem do homem no mundo. A projeção espacial do tempo na forma anual do calendário importa pelas repercussões simbólicas das fatalidades do devir na ocasião tramada no enredo, confirmando que “o que é interessante para o nosso propósito, neste ritual do calendário, não é o seu conteúdo, ou seja, o comprimento maior ou menor das horas, dos meses, das semanas, mas a faculdade de determinação e de recomeço dos períodos temporais” (DURAND, 1997, p.284), pois se pressupõe, assim, uma regeneração periódica do tempo, com possibilidade de abolição do destino enquanto fatalidade cega para todos os protagonistas. O período que circunda o Dia de Finados é fatal para uns, mas abre-se como tempo de regeneração para outros em *Deus de Caim*.

As datas do calendário marcam a ciclicidade do tempo que se repete de épocas em épocas. Destarte, datar os acontecimentos do enredo é um recurso da criação para dar a atmosfera cíclica à narrativa. A repetição dos fatos míticos, que são atualizados no romance *Deus de Caim*, tais como a hostilidade entre os irmãos e a morte-ressurreição, contribuem para a formatação cíclica dos fatos no tempo e no espaço.

Os contornos cronológicos do tempo também se desvanecem na narrativa de *Rio abaixo dos vaqueiros*. A contagem dos anos do protagonista se torna referência imprecisa; o Velho ultrapassa o tempo-limite da vida do homem, “com seus cem ou duzentos anos, ou mais” (RAV, p.14), quando morre afogado nas águas do rio seguindo o chamado da Mãe D’água. O Velho vence a barreira do tempo também ao vencer a fronteira entre vida e morte e

retornar à antiga mansão para contar às filhas adotivas a história da família na região: “ouveu-se a voz do ancião, cansada, trêmula, pastosa, rouca, grossa, arrastando-se nas idades. Ambas alongaram os pescoços, ávidas para escutar” (RAV, p.11).

A concepção aterrorizante da passagem do tempo impera sobre o personagem, enquanto vivo tanto quanto depois de morto, angustiando o protagonista que espera algo no *post mortem*, tendo a culpa pelo “pacto com o Rei das Trevas” pesando sobre ele:

_ Vocês esperaram todo esse tempo... Eu também esperei... Todos esperamos. Ainda esperamos? A passagem do Tempo. As idades [...] E eu aqui, velho e centenário carvalho fatigado pelas fúrias dos ventos do Tempo, as intempéries das idades, a esperar... Para que eu possa prosseguir sem medo dos infernos e sem medo de Deus...Tenho muito medo de Deus e não sei bem a razão [...] Sei apenas que tenho muito medo de Deus... Ido como fui, seduzido pelas águas e pelo berrante submerso da Mãe das Águas, da Boiúna, protegido pelos privilégios do Rei das Trevas... Tenho muito medo (RAV, p.14-5).

Perdido nas fímbrias do tempo, sem saber se é vivo ou morto, o Velho exprime uma nostalgia, uma solidão e uma insegurança em relação à sua atual circunstância; ele sabe que ofendeu a Deus ao fazer o pacto com o Mal e se vê, agora, tragicamente condenado a esperar pelo final dos tempos nas profundezas das águas. O tempo, para ele, é, então, a eternidade de um tempo morto, em que ele é entregue aos seus demônios interiores. O protagonista desafiou a divindade ao buscar recursos nas trevas para desafiar o tempo e obter o poder. Assim como na estrutura do mito das origens o ser humano fica condenado a encarar a força do remorso, também nesta narrativa o Velho se vê frente às conseqüências da sua revolta contra os limites da vida e das idades.

O Velho rompeu as barreiras do tempo, peremptoriamente, pois em seu fluxo contínuo, o tempo voltou a triunfar e ele foi levado pela Morte; a resposta de supremacia do homem sobre o enigma do tempo tornou-se uma vitória passageira:

e cheguei a tão velho que se perdem as idades dentro de mim. Quando vocês nasceram eu já tinha quase duzentos anos, minhas filhas... Que querem? É assim. Não há explicação. Não se explica nada neste mundo, a não ser a morte. E a morte não se explica, se morre (RAV, p.223).

Ao relatar os acontecimentos às filhas, o protagonista põe em movimento um retorno da consciência que analisa o passado, enquanto etapa de um destino trágico, e “conta o périplo insondável de sua vida” (RAV, p.16). O passado, em sua vida recontada, desencadeia o fulcro movente das forças dinamizantes do seu destino em toda a abrangência dos seus atos. Assim,

o passado vem ao presente na voz que narra os fatos tendo vivenciado-os; o presente é abstraído da sucessão do tempo para trazer as cenas do passado em revisão. Recordar a vida passada é enfrentar o devir do seu ser; é o trajeto de quem está disposto a “descer em nós mesmos” (BACHELARD, 2000, p.223) em busca de uma luz para o presente angustiante.

A força das imagens do passado impulsiona a presença simbólica de um mundo obscuro e desconhecido que se lhe apresenta no presente e para o futuro. O peso do pacto impõe-se porque as imagens estão introjetadas na consciência do protagonista que vive uma situação intemporal de espera. O tempo do Velho continua nas condições de um *post mortem*, não se sabe bem quais, amenizando a figuração tenebrosa da morte: “Se Eros tinge de desejo o próprio destino, então há meios para exorcizar, sem ser pela antítese polêmica e implacável, a face ameaçadora do tempo” (DURAND, 1997, p.194); essa chave permite a eufemização da própria morte pela conversão da finitude terrificante do tempo em ciclicidade, em continuidade numa outra esfera do viver.

A antropologia durandiana preconiza que “a eufemização dos ícones temporais faz-se sempre com prudência, por etapas, de tal modo que as imagens conservam, apesar de uma forte intenção de antífrase, um traço da sua origem terrificante ou, pelo contrário, anastomosam-se curiosamente às antíteses imaginadas pela ascese diairética” (1997, p.199). Assim, as faces tenebrosas do tempo, mesmo quando exorcizadas dos terrores que veiculam, conservam-se ainda nas imagens simbólicas; desta forma, o imaginário dickeano nos romances dinamiza as imagens do tempo eufemizado, porém conservando algo primordial da sua face tenebrosa. Integrando os enredos fazem-se presentes os signos demarcadores da passagem do tempo, sob a forma de marcação sonora em oposição ao silêncio do vazio do contexto da morte, vazio simbólico do mistério contido.

Marcar a passagem do tempo é uma tentativa de dominá-lo; é, talvez, a forma ilusória de controlá-lo, mas é, ao mesmo tempo, um fator que acentua a consciência humana acerca da irreversibilidade temporal e da conseqüente transitoriedade da vida. Dicke marca o fluxo temporal, em seus romances, identificando o seu movimento pela repetição insistente e contínua de alguns sons.

Em *Deus de Caim*, as badaladas do sino da igreja anunciam o tempo dos acontecimentos nefastos. Essas badaladas são pressagiadoras de um tempo de infortúnios naquela véspera de Dia dos Mortos: “anoitecia e os sinos tocavam o fim da tarde dos Finados” (DC, p.277). Ao som dos sinos soma-se o canto aziago do pássaro que insistentemente se repete, anunciando que o tempo se sucede na possibilidade de um novo ciclo de determinismos funestos que se inicia com a gestação de Minira:

pensava e via nascer no mais fundo de si um pressentimento, como uma ave agourenta, [...] Um pássaro cantava [...] O passarinho cantava despedindo-se do dia [...] De muito distante vinham os sons dos sinos da Capital. Minira os estaria ouvindo. Ia chover. O pássaro continua cantando monotonamente, como um disco emperrado [...] O passarinho continuava seu canto monótono (DC, p.324-5).

Os signos sonoros do tempo variam no romance *Caieira*. As atividades da extração da cal preenchem os dias dos homens e das mulheres na caieira. O trabalho braçal é o próprio relógio do tempo, cuja marcação é feita pelas marretadas desferidas nas pedras:

As mulheres palravam na cozinha esquecidas dos pressentimentos e das tragédias e ouviam-se os gritos dos homens que ululavam malucamente, como sempre, uns para os outros, sobre o morro malacacheteado da Vaca-Braba. Estrépidos, urros, batidas, marteladas, sons metálicos, barulhos para afastar o silêncio da Esperança (C, p.112).

As marteladas metálicas registravam o tempo durante o dia juntamente com o sol, e a lua pressagiava o destino à noite, formando a consciência do tempo em sucessividade: “Lá fora a noite completamente negra e uma lua amarela e cheia de presságios [...] E o silêncio tomara conta de tudo, aquele silêncio turvo e vivo que era como muitos rios correndo e se cruzando” (C, p.233). A atmosfera de morte e destruição que impera na região da caieira passa pelo tempo que continua com seus ciclos fechando-se em agosto: “E só o sol reina com seu ardor: zurra como um deus sem fim encurralando os horizontes. E os dias. E as noites. E o silêncio. Silêncio dos homens. Silêncio enorme. Dos homens e dos abutres” (C, p.247). Ao desabitar a caieira e cessar o trabalho nos morros, o silêncio confirma a morte e o vazio, enigmas que angustiam o homem: “O tempo, o mesmo que o silêncio. Como o silêncio. Todos os caminhos do tempo, do silêncio, da morte. Oh, manhã, esfinge sem olhos” (C, p.252).

O som faz, também em *O salário dos poetas*, a contagem do tempo nefasto restante ao General agonizante. Além do relógio de badaladas na sala, dois animais de simbolismo funesto produzem a marcação do tempo. Os cães, com seus latidos ininterruptos, “uivavam condenadamente como se as almas de mortos vagassem pelo chão dos vivos” (SP, p.152). A repercussão sonora dos latidos traz à imaginação o anúncio de um futuro de desespero e dor: “latido monótono dos cães formando concentristos errantes e melopéias eternamente repetitivas contra os horizontes desertos” (SP, p.151). Há, ainda, o pássaro que açoita a janela como que a lembrá-lo de que a sua hora está chegando e que o Destino lhe seria cruel:

quando nos ouvidos subitamente um chocalhar de asas e na janela um troar de ave mitológica – rara *avis* – que nunca havia ouvido com maior clareza antes, um cântico baritonado, oblongo, metálico como o bronze de um sino, dos que não havia mais, nem falar que houvesse ser podido capaz de existir, ou o ferro de um martelo sobre bigorna submarina em conjunção de variações de buzinas aquáticas, que se estendeu durante muito tempo, ali no patamar da janela, estridular dissonante que ele considerou entre esdrúxulo e belo, mas estranho, fora dos hábitos das coisas seculares, absolutamente fora da arritmia humana, que parecia dizer em sua tonalidade de frágua e carrilhão, coisa assim a entoar-se abreviando enormidades de abismos e cordilheiras, em boca de pássaro, quem?:
 _ Nada espere... (SP, p.262-3).

O pássaro, desconhecido do General, pré-anunciava-lhe regiões desconhecidas para o tempo vindouro; nos sentidos abalados pela agonia e a dor, o General vê na ave os mistérios de “longas viagens” e as suas batidas na janela soam como “as pancadas do Destino na sua porta” (SP, p.391). A constelação das imagens simbólicas do tempo no romance converge para a atmosfera dos tormentos a que está subjogado o ex-ditador: “são as horas do General. Contadas, medidas, passadas” (SP, p.101). Ele sente o terror do tempo consumidor que passa, marcado pelos sons que interrompem o silêncio e o atingem profundamente na consciência das perspectivas nefastas que se lhe avizinham:

as horas iam se escorrendo lentas: das uma desceram às duas, que escorregaram para as três, onde imperceptivelmente o oscilar da luz prenunciava o meio da mediação do tempo circulando no âmago da tarde, era o dia infundável do seu mistério corroente que oscilava para a noite encruzilhatória, imigratória, nessa hora há um anúncio encravado nas entranhas das coisas que diz imperceptivelmente: ora, eis que estamos todos nos refluindo às grandes foz da noite, como rios incompletos que em vez de fluírem para a Eternidade fluem para as trevas...[...] Todos como que morrem, imperceptíveis absorções do Tempo e da Morte (SP, p.366).

Em *Cerimônias do esquecimento*, por sua vez, o tempo perde as referências cronológicas para se configurar numa eterna noite, num tempo sagrado dos rituais, pois é o tempo experimentado pelas almas e não pelos homens terrenos:

Da meia-noite que voltou da madrugada para trás, ninguém pode entender como, só que sentem o tempo voltando, porque iam muito adiante e teve necessidade repentina de retornar e passar de novo pelo mesmo eixo, foi Cronos que assim pensou e fez – medita o professor (CE, p.179).

As cerimônias, das quais o grupo do Bar Portal do Céu participa, têm o momento principal no ritual da Ceia; na casa do ferreiro, a ceia é antecedida por momentos em que os ferreiros batem as bigornas e “o martelo potente ressoa pela casa” (CE, p.212), ao mesmo

tempo em que o cavalo socava o chão com os cascos freneticamente. Esses sons assinalam o tempo de um acontecimento ritual e cerimonioso, do qual eles sairão iniciados em sabedoria sobre os mistérios da noite, do tempo e da condição mortal do homem:

Era equinócio de verão, Natal, alto dezembro. O silêncio uivava como um infinito tigre ancestral. Cosmologias lentas. Cronologias vagarosas. [...] E os mistérios das cerimônias de um futuro que se eclipsava imemorialmente nas brumas de um esquecimento maior que toda memória. Como por mera casualidade, o Esquecimento como a chuva que tombava, a chuva do esquecimento, o esquecimento da chuva, o mistério do grande e imemorial esquecimento de tudo. *Hic Habitat Numen* (CE, p.289-0).

O grupo de almas viandantes, que vagueia pelas redondezas do Bar Portal do Céu, percebe o tempo nas trevas da longa noite, contudo, tem a esperança na ciclicidade, na possibilidade de retorno à luz da vida: “por força de todas as coisas que vão sucedendo sem nunca ter um final a não ser na hora da morte e esse é apenas um pequeno, parcial final, não o final total, verdadeiro de tudo, quando tudo deixa por um momento de se suceder” (CE, p.229). O tempo da morte é o período do esquecimento, mas dele se pode retornar; a morte é só passagem de um ciclo a outro:

_ O esquecimento é como as águas: as que passam se esquecem. Mas tudo retorna. As águas que se vão voltam do mar em forma de chuva. E tudo retorna renovado por novos esquecimentos que se repetem infinitamente. Tudo passa e tudo retorna. E os homens também morrem e sempre voltam (CE, p.169).

O tempo é, assim, concebido pela sucessividade infinita; o homem faz travessias pelos ciclos temporais. Para aquele grupo, o presente é o tempo daquela Noite da Predestinação prolongada em trevas. A consciência do tempo é expressa na esperança de que um novo ciclo de luz virá e eles farão, então, nova travessia no tempo. O imaginário do romance promove a possibilidade de reversibilidade do tempo. As valorizações negativas da noite eterna são revertidas na valorização positiva pelo retorno ao tempo da luz. Segundo G. Durand (1997, p.282-3), as imagens simbólicas da medida e do domínio do tempo tendem a se desenrolar seguindo o fio do tempo e, ao tentar reconciliar a antinomia que o tempo implica, fazem a angústia e a esperança sintetizadas: “o terror diante do tempo que foge, a angústia diante da ausência e a esperança na realização do tempo, a confiança numa vitória sobre ele [...] porão alternativamente em jogo as valorizações negativas e positivas das imagens”. Essas fases caracterizam os esquemas cíclicos e progressistas e postam a esperança na possibilidade de repetir o tempo. Essa é a crença e a esperança impregnadas no imaginário

dos personagens no romance (CE), que passam a esperar pelo tempo de uma nova encarnação, logo, por uma nova vida terrena.

No conjunto da ficção romanesca de R. G. Dicke, destaca-se o romance *Madona dos páramos* pela presença instigante dos símbolos do tempo. O enredo, que tem uma ação ininterrupta na viagem pelas brenhas do sertão, desenrola-se em dimensões temporais sintéticas que vão da angústia do fim à esperança de um novo começo.

O processo estrutural da narrativa que reatualiza o mito pela reiteração, inevitavelmente, se prende à idéia de tempo. Pela repetição do mito, o tempo perde sua irreversibilidade tornando-se eterno, pairando no sempre. A dicotomia temporal sagrado/profano é equivalente ao tempo mítico e ao tempo cronológico. O processo temporal em *Madona dos Páramos* obedece ao paradigma mítico da abolição do tempo profano, vindo a inserir os personagens num tempo eterno, circular, incomensurável.

A ciclicidade é percebida amplamente na totalidade da obra. O enredo traduz o cumprimento do ciclo da vida terrena dos personagens que são, paulatinamente, conduzidos ao tempo mítico, ou melhor, ao atemporal do mito. Esta condução está arraigada ao imaginário dos personagens que, revivendo o mito da busca pela Terra Prometida, depositam sua esperança no encontro da “Jerusalém terrena”, Figueira-Mãe, habitada e comandada pela figura messiânica do Sem-Sombra, o provedor total. O processo cíclico engloba o sentido da passagem de um estado a outro, como nos ritos de iniciação, se configurando como liquidação do estado antigo para um novo recomeço. Os personagens alimentam a imagem de um tempo ideal associado à imagem de um lugar ideal, enquadrando ambos no paradigma do novo começo, portanto, do ciclo.

As repetições cíclicas correspondem à idéia do movimento circular e aproximam a concepção temporal à concepção espacial no romance dickeano. A peregrinação do grupo se torna circular no espaço, pois, ao percorrerem o lugar e retornarem ao mesmo ponto, estão atando o fim ao princípio e fechando a circunferência de um círculo. O mesmo movimento se impõe em relação ao tempo que, repetido universalmente, se estrutura na simbólica da ciclicidade e pode ser visto associado aos arquétipos do inconsciente coletivo, cujos esquemas são repetidos ao longo da história da humanidade, num processo de substituição de personagens revivendo acontecimentos num tempo sempre presente, atualizado.

Afirma Gilbert Durand que, nas estruturas sintéticas do Regime Noturno das imagens, prefigura-se a ambição fundamental de dominar o devir pela repetição dos instantes temporais, operando sobre a própria substância do tempo. A “constelação dos símbolos que gravitam em torno do domínio do próprio tempo”, assegura G. Durand (1997, p.282), agrupa-

se ou numa categoria que privilegia “o poder de repetição infinita de ritmos temporais e o domínio cíclico do devir” ou, numa outra categoria, cujo foco de interesse se volta para as peripécias evolutivas do tempo sobre os seres. Os mitos, enquanto narrativas, são os veículos das duas categorias simbólicas que expressam o desejo de enlaçar e vencer o tempo. Os símbolos da medida e do domínio do tempo estão nos mitos que Durand chama de mitos sintéticos, aqueles que revelam a tentativa de conciliar a antinomia que o tempo implica. A possibilidade cíclica de repetir o tempo está nas bases mitológicas de *Madona dos Páramos* e se ampara na confiança de que há um futuro, há um amanhã, cujos contornos se prendem ao messianismo em relação à figura do líder e à terra procurada.

A dimensão temporal estruturada no romance se acomoda na natureza oscilativa entre os dois regimes do imaginário, fazendo coexistirem símbolos da face tenebrosa do tempo ao lado de símbolos que marcam a eufemização da temporalidade na ciclicidade renovadora. O processo temporal constitui o pano de fundo de toda a narrativa de Dicke. O tempo destruidor, com sua face tenebrosa, é registrado desde a abertura do romance pelas batidas do martelo, marcando o ritmo sentencial da sua passagem. O personagem da abertura, José Gomes, ao adentrar o terreno inicial do sertão, o faz sob o som das batidas do martelo de algum ferreiro, batendo ferradura, o que lembra cavalo. A sonoridade das batidas não será mais interrompida, e sim, continuada no som dos cascos dos cavalos, ao longo da narrativa: “A nervosia do martelo se acabara, agora só o som das patas do cavalo sobre sua sombra no chão, as cigarras, as seriemas, e som de tudo que é um som de silêncio, mais que ruído ou voz, que se distinga na solidão” (MP, p.12). Martelo e cavalo têm ressonâncias no destino funesto que se vai delineando no decorrer da narrativa: “Nos ouvidos dos homens só o manso furta-passo dos cascos meio perrengues mastigando o tempo” (MP, p.54).

O som das batidas assinala o ritmo da passagem do tempo; insistente e constante, o som das marteladas tem repercussão decisiva na trajetória dos personagens e vai ecoar, posteriormente, no som das pedras atiradas no túmulo do Lopes: “Pedras caindo das mãos de Urutu, o baque distante que parecia um coração de espessura, relógio de pedras lentas, som de monjolo se sustentando surdo dentro da mata” (MP, p.132); e nas batidas dos cascos dos cavalos, com suas ferraduras, ao pisarem as pedras das serras do sertão do tuaiá: “Noites sobre noites como bojo de jongo repercutindo, eco, eco, oco, oco, soroco, retumbo sem fundo, profundo que sobe como espumas da água, como soco do chão no martelar dos cascos” (MP, p.377). O autor reforça a oposição som/silêncio na exploração da sonoridade contida nas palavras que, repetidas, tornam-se onomatopaicas, reproduzindo as batidas incisivamente:

“cascos, cascos, cascos... oco, oco, eco, eco”. O som reproduzido é seco, surdo, constante, sempre presente e determinista na capacidade de vencer o silêncio:

O silêncio se impregnava nas gargantas negras do chão que também caminha com eles, desígnios augurosos e borrosos vão passando, [...] só o rumor dos cavalos, cascos, cascos, cascos, cascos, [...] o silêncio parece torturá-los sobre a andadura dos cavalos, cascos, cascos, cascos, cascos (MP, p.323).

A persistente tensão entre o som e o silêncio atravessa a narrativa, interagindo com o clima de fatalidade que prenuncia a morte, sentença derradeira do homem. O silêncio e a solidão têm sutil correspondência no romance. O som dos cascos rompe o silêncio e desvanece a solidão, pois, os cavalos são os seus companheiros e condutores na jornada ao destino. O eco dos cascos nas pedras murmura aos ouvidos dos personagens a sua precária situação: “A alma sonha e pensa, e depois imagina. [...]. O menor ruído preludia uma catástrofe” (BACHELARD, 2000, p.181). O simbolismo teriomorfo do cavalo e das batidas de seus cascos torna-se forte indício apontando o destino funesto, impossível de ludibriar.

O tempo existencial dos homens, no espaço mítico do sertão, não é concretizado numa seqüência temporal com demarcação horária. Contudo, o tempo se transforma pelo movimento, seu aspecto essencial. O transcurso existencial do homem é submetido à movimentação temporal; o tempo exterior agindo sobre o ser humano tem correspondência no seu interior, no tempo subjetivo. O som que ecoa no sertão atinge a profundidade do ser de cada personagem. O eco objetivo daquelas batidas, demarcando um tempo real, ressoa no tempo subjetivo movimentando, mnemonicamente, o passado na contingência do presente e na expectativa do futuro. O ritmo da passagem do tempo é cadenciado nos sons surgidos do baque do martelo no ferro, das pedras nas pedras e dos cascos nas pedras, numa mesma constância rítmica que capta o fluxo do tempo da vida num fluir ininterrupto. A significância da existência está associada à existência temporal. A temporalidade, tão temida pelo homem, é percebida, no romance, à medida que a vida avança no tempo, no passar dos dias; na transformação do presente em passado, eles vêm acelerar sua existência num ritmo agônico em direção ao fim. Este fluir do tempo é trabalhado por Dicke que lhe dá expressão de um imaginário apocalíptico:

só o rumor dos cascos cavando um eco oco dentro do tempo, como pedras caindo num cavo poço sem águas, os cascos no silêncio, seus sons surdos batendo como metal ensurdecido, caindo na noite como frutos de pura recordação, tombando no esquecimento que vai ficando para trás (MP, p.323).

Na dimensão espaço-temporal, o projeto de existência futura dos personagens é idealizado na perspectiva do imaginário. A jornada circular tem correspondência na imaginação cíclica do tempo que, pelo recomeço, aspira à dominação da contingente fluidez temporal. As imagens simbólicas dão ao tempo um aspecto circular que aproxima o fim a um novo começo, numa estrutura periódica, geométrica, cíclica, enfim, que se repete. A repetição é, assim, o processo sintético que harmoniza pólos opostos integrando os contrários e promovendo a eufemização da tragicidade temporal, da face devoradora de Cronos. Os símbolos de mensuração do tempo exercem a faculdade de determinação da duração e do recomeço dos períodos, estabelecendo uma ligação tempo-tema na obra.

O tempo de *Madona dos Páramos* é atado ao tema central, a morte do homem, estruturando-se sobre dois pólos: há um tempo certo ou uma relação temporal medida do presente com o passado, portanto linear, e outro tempo incerto ou uma relação imprecisa do presente com o futuro, colocado na perspectiva da ciclicidade, do retorno. A ruptura da ordem cronológica vai sendo definida na disfunção dos instrumentos de medida temporal, criando um vão que é preenchido pela exposição do tempo interior, concretizando uma quebra da cronologia mediante o *flash-back* da memória dos personagens. O impulso gerador de toda a exteriorização do passado e perspectivação do futuro é, justamente, o conflito dos personagens frente à ação dinamizadora do tempo, do mover temporal: “O tempo era tudo, todas as coisas passadas e futuras e que perduravam para sempre presentes e inexauríveis” (MP, p.190). O mito, em *Madona dos Páramos*, conduz à destruição do tempo mensurável do cotidiano, o tempo do relógio ou do calendário, enquanto que as categorias de presente, passado e futuro são instauradas como fundamentais na estrutura narrativa. A movimentação entre as categorias de passado, presente e futuro impinge à narrativa a incerteza do presente, que se torna um amontoado de dias e noites que se sucedem, sempre idênticos, não podendo ser medidos de outra maneira, somente na sucessibilidade. A consciência da inexorabilidade do tempo motiva, no imaginário dos personagens, uma visão temporal cíclica, firmada em termos míticos, de um futuro messiânico vencendo o passado e instituindo um tempo sempre presente.

O desvanecimento do tempo linear, passível de ser medido, tem, na figura do relógio parado, sua dupla representação simbólica. O relógio, objeto que tem a função, por excelência, de medir o movimento do tempo, tem a forma circular com o mover giratório dos ponteiros, sendo que a base, no centro, é imóvel enquanto que o eixo possibilita o movimento no entorno, registrando a passagem do tempo em suas unidades mínimas. Estas duas posições que são claramente opostas – o centro estático e o entorno dinâmico – refletem uma oposição

em outra dimensão temporal, qual seja, o eterno contrastando com o efêmero e o fugaz. A figura do relógio do Caveira é circular, condensando a imagem do ciclo temporal realizado, completo, ao mesmo tempo que atinge a representação mais ampla contida no simbolismo do número três:

desatraca da cintura como uma caçamba o enorme Roskoff 1900, abre a tampa da cisterna, grave e circunspecto, como se dele dependesse a harmonia dos mundos, decifrando a roda de algarismos romanos e sentencia sem titubear: – três e trinta e três exatamente (MP, p.67).

Este relógio do Caveira perdeu a função mecânica de contar a passagem do tempo e parou seus ponteiros na marca do horário 3:33, transformando o tempo dinâmico em tempo estático, em instante durável, prolongado, eterno: “com seu cebolão eterno de ver as horas que jazem para todo o sempre paradas nas 3:33” (MP, p.126).

A aparição e reaparição do relógio, ao longo da narrativa, faz parte do processo estrutural de repetição de re colocação dos mitemas; o objeto, mesmo sem função métrica, tem um simbolismo profundo em conjunto com a semântica do número três. A tripla reiteração do três recobra seu sentido de expressão da totalidade, da conclusão; o relógio é um signo integrado que traz para o contexto uma mensagem simbólica definida na repetição do número ternário e forma isomorfia com as três categorias temporais de passado, presente e futuro; com os três elementos produtores dos sons das batidas que traspassam toda a jornada dos personagens: o martelo, as pedras e os cascos dos cavalos; além de ser o número da contagem do tempo que a maioria dos homens do bando passou na prisão: três semanas, três meses, três anos; três é também o número de vezes que eles passam pelo mesmo lugar no sertão, andando em círculos, perdidos. A conformação simbólica do número três pode ser vista, ainda, associada ao número de personagens que são doze, cuja soma dos algarismos resulta em três ($1+2 = 3$). Além disso, os objetos do Caveira são três: o relógio, os óculos e o guarda-chuva; todos têm formato redondo e são desprovidos de sua função: o relógio está parado, os óculos não têm lentes, são ocos e o guarda-chuva roto só tem as armações: “O Caveira com seus óculos sem vidro, seu guarda-chuva rasgado que não ampara nada, aberto ostentoso, [...]. Seu relógio, bulção do mundo, 3:33, no bolso” (MP, p.240); são todos símbolos convergentes da ciclicidade.

O semantismo simbólico do número três o coloca como a marca do limite, o fechamento do ciclo e a condução ao reinício. O horário congelado no relógio, 3:33, tem, na tripla repetição do número, o reflexo simbólico da progressão geométrica do tempo perpétuo e, simultaneamente, reflete a conclusão do ciclo vital terreno do homem: nascimento,

crescimento e morte. A conclusividade contida na simbólica tripla do horário põe um limite na duração terrena do bando e os transmigra para a duração eterna. A recorrência do objeto relógio no texto e a repetição da consulta do horário, embora todos saibam que o relógio está parado, vêm integrar os procedimentos que sublinham a importância semântica do objeto circular no enredo, confirmando o retorno cíclico alargado às dimensões estruturais fundamentais do romance. Este aspecto é reforçado na repetição da frase: “Os relógios não andam atrás desse purgatório lento demais” (MP, p.15). Destarte, o relógio é a figura do tempo cíclico eternamente renovável.

A mobilidade, do romance de Dicke, entre os dois regimes do imaginário, leva à percepção da regeneração do ser do tempo como forma de abolir o destino, enquanto fatalidade cega do devir. Os personagens vão pelo sertão sem se dar conta de que a existência gloriosa, desejada para o futuro, é um projeto irrealizável e prosseguem a jornada, em combate heróico, contra todas as evidências consumadas nas adversidades circunstanciais. A força que sustenta esta persistência está arraigada no imaginário que os impulsiona a irem em busca do futuro. Suplantando o passado, os homens em *Madona dos Páramos* são, no presente, nivelados pela miséria e a morte na realização da travessia existencial já em ocaso. Este equilíbrio, no entanto, é a mola propulsora da sobrevivência pautada na esperança de se encontrar a salvação e a liberdade buscadas com desespero até o fim da narrativa. A ação do tempo toma forma sobre as incertezas do presente; nas referências temporais imprecisas, seja na contagem dos dias seja na escansão das horas, instaura-se a face devoradora do tempo: o homem caminha, indubitavelmente, de um passado fixo para um futuro, em transição temporal, como o apresenta a voz narrativa de Caveira: “aquele tempo ele até que era um rapagão bonito, magro, espigado. Agora. Bem, agora o tempo passara, afundou-se e isso de o tempo passar jamais chegou a ser novidade para ninguém” (MP, p.242-3). A irreversibilidade do tempo é, assim, engendrada no imaginário de um tempo duradouro numa terra promissora.

A ordem referencial imprecisa do tempo no romance configura a supressão dissimulada do tempo cronológico fazendo prevalecer o tempo mítico no destino daqueles homens que reflete o sempre do destino da humanidade. A linearidade do tempo irreversível, marcado na sucessão de dias e noites, que leva os personagens para frente, em progressão, convive, na narrativa, com a circularidade do tempo cíclico, fundamentalmente sagrado, reversível, renovável na perspectiva messiânica que sustenta as esperanças dos homens do bando no sertão. No texto de predominância mítica, a vida terrena das pessoas adquire caráter efêmero, ao passo que a existência num lugar e num tempo míticos tem caráter eterno, tem duração incomensurável: assim é o futuro no imaginário dos personagens de Dicke. A

ausência de referenciais precisos para a medida do tempo no romance *Madona dos Páramos* está de acordo com a configuração mítica de seu enredo, no qual o tempo universal, apreendido pelos artifícios humanos, se converte em tempo mítico sem dimensões, ou melhor, no atemporal que não se permite medir nem captar:

Os curiangos dando horas, o silêncio graduando-se entre céu e chão, ele atentava, sem querer, pacífico que o tempo urgia crescendo em círculos enormes, concêntricos, nos aforas, nele, espirais. [...] Sem relógios, a noite decorria lenta. Ninguém precisa de relógio, isso são luxos demasiados, Deus não fez o mundo para que se necessitasse de relógios. O mundo anda sozinho, o mundo com ou sem relógios nunca deixava de ser o mesmo mundo de sempre (MP, p.213).

Assim, o torneado cronológico no romance em foco não tem contornos nítidos, pois as marcações se desvanecem na simbólica do ciclo.

O enredo de *Madona dos Páramos* é composto de um grupo de homens vivendo o tempo da decrepitude, quando são assolados pelas calamidades da fome, da doença e da exposição ao acaso; é como se cumprissem o final de um ciclo e se aproximassem de um novo recomeço, estabelecido na perspectiva de um futuro paradisíaco, a ser alcançado pela regeneração, no sentido assentado na mitologia cristã, como analisa Eliade (1992, p.112): “o cristianismo traduz a regeneração periódica do mundo em uma regeneração do indivíduo humano”, enfim, novos homens serão restaurados para viverem num tempo e lugar ideais. Esta é a força imaginária que move suas existências. A direção cíclica anula a irreversibilidade do tempo e este fica suspenso. Dicke dispõe dos recursos simbólicos para realizar tal processo, para parar a contagem do tempo, para torná-lo sempre presente, repetitivamente, seja na figura do relógio parado e mesmo assim consultado, seja no eco das batidas das pedras soando como o tique-taque freqüente e eterno do tempo. Ao se abolir o tempo cronológico, os indivíduos são projetados para o tempo mítico e passam a viver um presente contínuo, atemporal, ignorando aquilo que caracteristicamente marcaria o tempo consciente: o relógio e o calendário. A referência do sulco do tempo que predomina é a alternância do dia e da noite na sucessão cíclica do eterno retorno:

A boca da tardinha já está bocejando o sono da noite, ar noturno vingando, mais um hoje sucumbindo para sempre, caindo no cemitério dos hojes, no poço dos ontens, no abismo do tempo, primeiras sombras se dobram na planura, a música da noite já afina suas cordas e madeiras (MP, p.68).

A concepção cíclica do tempo prende-se ao movimento ininterrupto dia/noite, tendo a noite, repercussão nefasta em oposição à imaginação da luz e do dia; afirma Durand (1997,

p.91) que “as trevas noturnas constituem o primeiro símbolo do tempo” e trazem grande angústia à consciência dos personagens: “O medo derrama sóis negros sem relógios audíveis, vomita triturações sem pausa que simulam tudo o que pode ser simulado, medo que cava nossos abismos e alteia nossas montanhas. Talvez esta noite seja nosso único túmulo, nossa única eternidade” (MP, p.237). Na valorização negativa da noite, a angústia do pecado, a revolta e a sensação de julgamento são mais fortes e o horror da morte é mais profundo; as marcas terrificantes da imaginação das trevas nefastas motivam nos homens uma ansiosa espera pela luz do dia. É na noite que os sinais e vestígios da morte são percebidos nas emanções dos motivos do destino cruel que se vai concretizando:

O escuro ia apertando paredes, juntando as matas, concentrando tudo para mais perto, muito perto, cada vez mais perto, hora de algum talvez eterno que ninguém conhecia [...] Houve um parêntese no tempo, aquela hora que eles sentiram algo mais que eles mesmos. Viram quando o que não era vulto, nem gente, nem coisa, nem nada pairou cismando entre eles [...] tempão de amontoar preces e lembrar rezas, medos, lembrança dos mortos que eles por ventura mataram na vida, bens que eles roubaram, culpas que passavam como grandes pedras caindo [...] bem no meio da noite, remorsos ao vivo, brotoejas de pressentimentos desconhecidos se formando (MP, p.115-6).

A disposição heróica de combate, contudo, os coloca em reação, movimentando-se na jornada durante toda a noite, para não se deixarem abater. A tensão das forças equilibrantes do imaginário renova a esperança a cada novo dia que começa: “Era a madrugada que chegava finalmente, depois de tantas provas, a luz que limpava os sonhos maus” (MP, p.285).

Mircea Eliade (1992), ao rever os sistemas cosmológicos, define o eterno retorno como a retomada periódica, por parte dos seres, de suas vidas anteriores, como um retorno cíclico. A movimentação cíclica do tempo em *Madona dos Páramos* pode ser iluminada por esta visão de Eliade, uma vez que as categorias temporais no romance movem-se num ir e vir, possibilitando aos personagens a retomada, a revivência do passado, num contexto de atualização que presentifica fatos já decorridos e os ata a um futuro imanente, pré-determinado. As relações entre as categorias temporais de passado, presente e futuro tornam-se circulares, fecham a circunferência na movimentação entre passado – na memória – e futuro – no imaginário, passando pelo presente que escoia, formando uma imagem geométrica, móbil, cíclica, giratória.

A constituição temporal do romance de Dicke instaura as três dimensões: um passado vivo na memória particular, o presente vivido coletivamente na realidade circundante do espaço e a projeção de um futuro messiânico. O curso temporal, em *Madona dos páramos*, é

estruturado nas rupturas feitas no presente para resgatar o passado, trazendo-o ao recanto temporal da subjetividade, a fim de organizar a jornada em direção ao futuro, pela recordação. Estabelece-se um jogo narrativo; em cada rodada procede-se um mergulho do personagem em suas reminiscências, e, mediante o presente circunstancial desafiador e opressor, projeta-se um futuro mítico. Tanto o passado quanto o presente lhes escapam, restando-lhes se agarrarem ao futuro projetado no imaginário. A progressão temporal fica patente nas lembranças de um passado e nas proeminências de um futuro. O diálogo entre passado e presente, realizado pelos subterfúgios da consciência recordatária, anula a linearidade da narrativa e lhe dá curso permanente, pois não havendo um fim para os fatos, a longa viagem deve continuar: “qualquer dia a eternidade começa, de repente [...] estás no limiar imóvel no umbral: manhã tarde crepúsculo noite aurora inverno outono primavera verão lua nova crescente minguante cheia: e esta chuva de repente há milhões de séculos o Sol nasce sobe morre” (MP, p.411).

A articulação temporal se dá na ruptura do presente para a intromissão do passado, mas, também, no movimento contrário, na desarticulação da consciência do personagem para retornar ao presente e seguir o destino. A lembrança, enquanto manifestação espontânea da alma, tem limitações impostas pelo presente circunstancial que provoca a retroação ao passado remoto para situar o protagonista nos fatos da existência atual, unindo o presente ao passado. Quanto ao futuro, o protagonista o viverá como destino fatal, como o devir cabal, do qual só escapará pelas forças do imaginário: “O tempo passava e passava, parecia vir de algum centro misterioso de onde tudo emanava, a alma do devir” (MP, p.251). No entanto, uma tensão se assenta entre o futuro imaginado e a espera de um acontecimento imprevisível no presente; esta tensão é mantida até o encerramento da narrativa, deixando, para o leitor, a expectativa aberta, e nos personagens, a angústia da procura até o desfecho.

A suspensão do tempo dá duração infinita ao presente, transformando-o em eterno presente, só aparentemente mensurável, que se fecha na imagem do relógio parado. Pelo retorno ao passado dos protagonistas e pelo acompanhamento dos acontecimentos que os cercam, o leitor passa a tecer previsões acerca do futuro destinado a eles sem, contudo, encontrar na narrativa garantia alguma de que tais pressentimentos do presente, fundamentados nas condutas do passado, possam se cumprir realmente. Todo o trajeto dos protagonistas é marcado pelo clima da fatalidade, dos presságios e das maldições, clima acentuado nas flutuações emocionais.

Os personagens de Dicke relutam em submeter-se à passagem fugaz do tempo e aceitar a inevitabilidade da morte; eles querem o tempo que é durável, quando a instabilidade

existencial perderá sua substância e a vida será livre de toda calamidade e ameaça, assegurada na terra messiânica que eles procuram. Mas, vivem eles um presente que não os desenlaça das agruras do duplo sertão – o espacial e o pessoal; o futuro vai transparecendo como irrealizável, pois estanca na barreira intransponível, de que o homem é impotente para perpetuar-se; o presente os reconduz ao passado e não ao futuro, num movimento que coloca na temática algo de atemporal. A destruição da categoria temporal se dá na tensão entre retrospectões e prospecções, entrosando o eterno presente com a facticidade da morte, o que vem reforçar a questão temporal como fator da unidade temática no romance.

O caráter mitológico do romance *Madona dos Páramos* é visto, além da configuração do espaço, dos personagens e do enredo, no tempo que extrapola os limites do fluxo temporal empírico. A época especial da Criação, dos tempos iniciais antecedentes da contagem cronológica feita com os instrumentos e símbolos de mensuração, reaparece no romance sob vários signos que remetem ao tempo arcaico da humanidade. Os homens, ao adentrarem no sertão, passam a viver conforme a época primitiva, utilizando o fogo para o aquecimento do corpo como para iluminação, além da preparação de alimentos. Sem utensílios, o fogo é feito sobre pedras, rusticamente, com madeira da floresta. Viver um tempo indeterminado longe da civilização significa expor o corpo às intempéries e alterações climáticas e espaciais, daí a busca de refúgio nas cavernas, nas grutas e nas sombras das árvores, remontando às primeiras casas e abrigos das épocas primordiais. Os procedimentos da caça para provisões alimentares são reabilitados pelos personagens, assim como a utilização dos rios e riachos como fontes de água potável para saciar a sede e a higiene básica. Além destes, há a aplicação dos recursos medicinais provindos diretamente da natureza e utilizados na cura da febre, no controle do veneno da arraia e dos ferimentos em geral de que são vítimas os homens na caminhada. Estes são sinais dos tempos remotos que têm pregnância simbólica do eterno retorno; são cenários mitológicos, espelhando uma estrutura arcaica, integrados por personagens arquetipais.

Integrando a constelação do movimento cíclico do tempo em *Madona dos páramos*, ocupa lugar o simbolismo lunar, conjugado com a esperança otimista sustentada no imaginário dos personagens a respeito da chegada à Terra Prometida. Eliade (1992, p.94) observa que “os mitos lunares permitiam uma visão otimista da vida em geral; tudo acontece de maneira cíclica, a morte é inevitavelmente seguida da ressurreição, o cataclismo, por uma nova Criação”. A lua, estudada por Durand, é dotada de duplo aspecto simbólico. Da perspectiva diurna, “a lua aparece como a grande epifania dramática do tempo”, mede a fluidez do tempo, registra o seu esgotar, “um astro que cresce, decresce, desaparece, [...] submetido à temporalidade e à morte” (DURAND, 1997, p.102). A lua, sob esta visão, tem

poderio maléfico e carga semântica ligada diretamente ao definhamento e à morte, é signo do tempo: “a noite com seu pêndulo da lua, talvez dizia serem as duas da madrugada” (MP, p.133).

Considerar o simbolismo da lua, requer associá-la à feminilidade, um “isomorfismo da lua e dos períodos menstruais” presente nos mitos das mais diversas origens, como atestam os estudos de Eliade e Durand. Em *Madona dos Páramos*, a personagem feminina tem a mesma configuração da lua, pois aparece entre os homens do grupo, cresce em importância e passa a ocupar espaço nos sentimentos deles, vindo a desaparecer posteriormente, como anúncio de presságios: “mais a lua com seu jeito medonho de augúrios indizíveis, gêmea de não se sabe que outra lua que a gente carrega no peito, a arca das culpas e de todos os bens, assombrada em pego de medo, pesada de arreio, prenúncio de presságios” (MP, p.115). Durand diz que a catástrofe lunar é diluviana quase sempre. De acordo com esta perspectiva diurna do simbolismo da lua, vê-se sua imagem maléfica associando-se ao simbolismo aquático da chuva diluviana em *Madona dos Páramos*, num isomorfismo com a imagem da mulher: “o tema mortal da lua casa-se estreitamente com a feminilidade” (DURAND, 1997, p.103).

A lua assume, sob a visão do regime noturno, a sua performance cíclica, renovadora, que abre perspectivas para um novo começo, trazendo consolo e esperança aos seres agônicos. A repetição do tempo, marcada pelo final e pelo recomeço, como nos ciclos lunares, reflete-se no retorno da presença feminina à mente de todos os personagens masculinos, na configuração cíclica:

Refrão da lua, refrão da lua, refrão da moça sem nome, refrão da moça sem nome, estribilho, estribilho da noite e da mulher... Ábsides, ábsides da lua, ábsides da mulher, ábsides do infinito... Bruma de rosas brancas, a moça sem nome, Madona dos Páramos, Figueira-Mãe! (MP, p.335).

O simbolismo lunar desliza, na narrativa, do regime diurno ao noturno e aparece, conforme Durand, ligado à obsessão do tempo e da morte. A morte da lua, ou o seu desaparecimento, é seguido de sua ressurreição, começando uma vida nova: “A lua é, assim, simultaneamente, medida do tempo e promessa explícita do eterno retorno” (DURAND, 1997, p.294); compreendida nas estruturas sintéticas, por ser ela morte e renovação da vida, fim e início – pólos contrários conciliados na eufemização da dramaticidade temporal:

E um aboio ancestral que vem desde a lua convocando as memórias. [...] Todas as belezas e as parcelas de beleza que o homem sente e pressente que a mente esquece, se se pudessem ser reunidas de novo, trazidas do centro do Caos, o que não se faria, fonte de lírios, manancial de sonhos, canção da vida? (MP, p.335).

Dicke, ao dar a configuração temporal do romance, coloca numa dimensão de presente durável os personagens e os acontecimentos no primeiro plano da narrativa, prolongando, indefinidamente, a jornada do bando pelo espaço inóspito do sertão. Nesta peregrinação, se dá a passagem, de forma dissimulada, do tempo real para o tempo eterno, durável, prolongado; a suspensão do tempo cronológico é a forma de ver Cronos acorrentado, adormecido, em eternidade: “Minha morte hei de fazê-la breve, minha vida fá-la-ei longa, porque é preciso que o homem viva dentro da morte e morra dentro da vida” (MP, p.409).

O aspecto subjetivo do tempo aflora no estilo denso da narrativa, nas incursões na consciência dos personagens, movimentando passado, presente e futuro, em repetição circular das categorias narrativas de tempo e espaço. No presente, sente-se a solidez da instabilidade da existência humana; no futuro, as incertezas do devir; no passado, encontram-se os contornos do presente. Somente a confiança na ciclicidade do tempo assegura a eles a continuidade da vida:

E eles, haviam partido irremediavelmente para o país dos ex-vivos, há muito e nem se lembravam mais? Era essa a mais favorável impressão de tudo: a morte, somente a morte, de onde eles olhavam através de dois buracos abertos no crânio: os olhos. Estavam mortos? A morte, como a estrela guia, os guiava. E um rio de esquecimento grassava das regiões mais profundas sobre eles (MP, p.419).

A estrutura temporal, do ponto de vista da remitologização, é tecida como teia que enreda os fios da vida, fazendo perdurar o presente no infinito da morte, o tema central do romance dickeano.

6- O sentido do destino na recorrência dos arquétipos humanos

Esse mistério se denuncia numa mancha no compacto do silêncio, que aos poucos se transforma em monstro e invade os pensamentos e penetra nos sonhos, como um tóxico que se respira, o letargo que sai duma planta venenosa.

R. G. Dicke

Os vestígios da estrutura mitológica tradicional são manifestados na fabulação mitologizante que se complementa na constituição dos personagens e vem reforçar os esquemas míticos como o mais significativo ponto de partida da mitocriação de R. G. Dicke.

São os esquemas universais que se repetem nas mais diversas sociedades, em seus relatos míticos de todos os tempos, até a contemporaneidade. Para G. Durand (1997), estas estruturas são manifestas nas constelações simbólicas do imaginário popular e literário, se confirmando na recorrência. Portanto, é na recorrência dos aspectos estruturais que a constituição mítico-simbólica dos personagens é identificada e tem o seu sentido apreendido no contexto que compreende o universal em relação ao homem e à sua existência.

A forma ficcional dickeana permite, pelo processo da mitocrítica, desvendar os conteúdos do imaginário simbólico e arquetipal na representação do homem em angústia existencial, instalada em sua consciência quando se percebe finito e desencadeia o processo de busca pelo sentido da vida no enfrentamento do destino.

A reconstituição mítica empenha uma remontagem estrutural extensiva ao enredo, ao tempo-espaço e aos personagens que, nas narrativas míticas contemporâneas, personificam um duplo dos personagens do mito estruturador, revivendo situações arquetípicas. A repetição dos mitemas, que caracterizam física, social e comportamentalmente os personagens, permite a correspondência destes – os das narrativas de atualização – com aqueles das tradicionais narrativas antigas. O isomorfismo mitêmico sustenta, assim, a aglomeração dos símbolos e dos esquemas em torno dos temas arquetipais.

O núcleo coriáceo imutável dos arquétipos sustenta a constituição dos personagens dickeanos que são particularizados nas variações figurais de cada romance. As derivações e os particularismos simbólicos do discurso mítico revelam que Dicke engendra, sob o simbolismo superficial das expressões, uma base semântico-arquetípica de domínio universal e

tradicional. Os personagens dickeanos experimentam situações circunstanciadas na região mato-grossense, porém, agem sob o imperativo da força mítica que pré-determina o seu comportamento, dando expressão a um sentido simbólico universal da humanidade. São imagens arquetípicas atualizadas pelo discurso literário que dinamizam o imaginário simbólico do homem.

Os personagens de Dicke são seres agredidos pela própria condição humana. Como imagem arquetípica, os personagens vão se dimensionando à medida que o romance apresenta suas atitudes, seus modos de agir e de pensar. Assim, o poder de dinamização de cada personagem é, em si, a representação de uma parcela ou de aspectos da humanidade, e dá realidade à condição do homem quanto ao bem e quanto ao mal, até aos extremos da violência.

A arquitetura arquetipal dos personagens pressupõe uma pauta de procedimentos esperados que lhes garante o estatuto e a coexistência do dinamismo proposto pelo modelo. Contudo, há, no dinamismo do conjunto dos personagens dos romances dickeanos, a expressão de uma busca pela compreensão do sentido da vida, dos seus limites e do seu papel no mundo, quando se processa o confronto do passado com o presente e nas incertezas acerca do futuro.

Seus personagens são peregrinos cumprindo sinas interpostas em transcurtos, em que o ódio e a violência do cotidiano os fazem ansiar por uma paz e uma harmonia que a vida não lhes concede. Dicke impõe aos seus personagens uma peregrinação em busca de um sentido para si, para o outro e para o mundo. É uma peregrinação ambivalente: pelo espaço exterior e pelo interior do ser, que os fazem passar em revista o passado ao questionar o presente. Nessa perspectiva, os personagens constatarem que algo lhes comanda a vida, o destino, os caminhos e as ações. A criação dickeana dinamiza a força do arquétipo subjacente à constituição dos destinos dos seus personagens.

6.1- A força do arquétipo comandando os destinos

Ao dar contornos míticos aos seus personagens, Dicke atualiza o mitologismo voltando-se para a personificação de protótipos arquetipais, em que personagens e ações adquirem expressão universal dos eternos conflitos entre os homens. Este procedimento literário possibilitou ao autor reescrever o episódio da disputa entre irmãos, explorando o

mitema dos irmãos hostis entre si – como entre Caim e Abel. Nos relatos bíblicos, a profetizada hostilidade entre a descendência de Adão e Eva (Gn. 3.15) é imediatamente expressa na hostilidade do ímpio Caim contra Abel, existindo uma horrenda escala do pecado de Caim, que passa a ser o arquétipo dos seguidores do Mal, chegando ao assassinato do irmão Abel. Caim, alienado da terra e da sociedade não encontra descanso, é amaldiçoado a se tornar um fugitivo sem um lugar permanente de paz, um errante. A imaginação simbólico-mitológica veiculada na distinção diairética dos irmãos Caim e Abel corresponde à consciência humana generalizada, presente no inconsciente coletivo, do Bem em contraste com o Mal na índole do homem; por isso, tem caráter global.

Em *Deus de Caim*, a trama acentua a hostilidade entre os irmãos, atualizando o arquétipo de Caim e Abel. No sertão de Mato Grosso, vivem sós os gêmeos Lázaro e Jônatas. Jônatas é um personagem composto sobre a índole caínica; é um ser de tensões não resolvidas, de contradições em relação ao irmão. Os elementos do seu caráter vão sendo expostos na evolução da trama; suas ações, guiadas por motivos obscuros, complementam os componentes da sua personalidade disposta a cumprir os desígnios arquetípicos. Jônatas se lança ao desafio que o real, lhe sendo hostil, não se esquiva de pôr à sua frente, como que lhe aguçando o agir. Lázaro é o oposto do irmão, completando o par do arquétipo. O contraste entre eles beira à violência e constitui o dinamismo dos personagens no enredo.

A personalidade caínica de Jônatas o inquieta e a força mítica o impulsiona a agir pela sagacidade, pelo artifício, pela esperteza, pela astúcia, pelo ódio, visando sempre a destruição do irmão Lázaro. Tudo que é favorável a Lázaro incendeia o ódio e a inveja em Jônatas – o amor da jovem Minira, o amor e a proteção da mãe na infância, a amizade do grego Cardeal. Movido pelos imperativos da sua personalidade, Jônatas fere de morte a Lázaro. O Grego amigo o ressuscita e, novamente, Lázaro fica exposto à agressão de Jônatas que o envenena. Mais uma vez, Lázaro recebe os cuidados do Cardeal. Foragido, em errância para a Capital, Jônatas não desiste de seus ardis para ter Minira, além dos desejos de conquistar a mulher de seu tio e também ganhar a casa dele no jogo.

Astuto e cruel, vai conseguindo seus intentos, como se o destino conspirasse a seu favor. O domínio de si é enfraquecido diante do imperativo caínico que constitui a sua personalidade. A capacidade do mal, naturalmente presente no arquétipo de Caim, encontra na casa do tio o ambiente que fermenta a sua manifestação. Jônatas é o depositário da força hostil de Caim; ao escolher a violência, ele executa a determinação da força que o domina e da qual não pode fugir, entrando numa espiral de ações do mal que o levará a ser punido.

No universo global bíblico, vemos a recorrência temática da preferência protecional de Deus pelos mais novos, como nos casos de Jacó e de José, e pelos mais fracos, como com Davi. Entre Jônatas e Lázaro o mitema se repete; Lázaro é vítima, submetido às provações interpostas pelas mãos de Jônatas, mas que, sob os auspícios de Deus, são convertidas em provas de um processo iniciático, do qual sai mais preparado; Lázaro, então, empreende uma busca pelo sentido da vida e pelo conhecimento de si mesmo.

A narrativa atualiza o termo bíblico do Gênesis que preconiza a evocação da “voz do sangue que clama do solo” (Gn. 4:10). Jônatas aparece naturalmente valente, agressivo e sem arrependimento, enquanto, Lázaro aparece ingênuo e perseguido, sem maldade e sem defesa sendo injustiçado pelo irmão. A maldade de Caim e a pureza de Abel são o *leitmotiv* que mantém a tensão no imaginário da narrativa de *Deus de Caim*. A oposição entre os irmãos ilustra os conflitos internos do homem e inspira a criação da trama. A rivalidade fraterna é desencadeada pelo conflito da paixão pela mesma mulher: Minira. A partir daí, outros conflitos são expostos pela memória de Jônatas ao relembrar fatos do passado incluindo a disputa pelo amor da mãe:

Jônatas ao preparar o remédio para o irmão, decidira livrar-se dele definitivamente. Odiava-o como Caim a Abel, porque o objeto do seu amor, Minira, amava mais as hecatombes e os holocaustos armados por Lázaro que por ele. Resolvera matá-lo por um impulso instantâneo do próprio coração mau. Da primeira vez, quando da briga em que o ferira, sinceramente, não pensava em matá-lo, em sério, e depois lhe nascera na alma uma proliferação de remorsos ao lembrar-se de suas vidas em comum, o irmão que crescera junto dele e dos outros, e da mãe que tanto o amava. Sim – e aqui o demônio se infiltrava – porque a mãe demonstrava mais carinho por aquele filho que ela considerava caçula só porque nascera 1 hora mais tarde que ele, e não por ele, que era o mais forte, o mais destemido, o mais trabalhador? Sentiu isso desde pequeno, como um fogo na alma. Era sincero, não podia continuar vivendo com o irmão a mesma vida, de antes (DC, p.59-0).

O tema caínico é, em *Deus de Caim*, o indutor da revelação da natureza e da profundidade dos conflitos da alma humana segundo um protótipo ancestral. A dualidade de caráter humano está representada na configuração arquetipal dos dois irmãos. Em Jônatas, a maldade, a personalidade odienta, a dureza agressiva de Caim; em Lázaro, opostamente, a ternura, a benignidade, a afabilidade de Abel. Jônatas é o protagonista que tem, contida em si, toda a aspereza de um Caim.

A história bíblica de Caim e Abel simboliza uma transgressão do homem perante Deus e faz parte dos relatos de origem. O ódio de um irmão, o derramamento de sangue, a incompreensão e a insubmissão a uma ordem divina, a proliferação da violência, o

questionamento dos direitos da primogenitura são os mitemas atualizados no romance. O processo criador de Dicke, que atualiza o mito, reforça que todo homem vive sob o olhar de um Deus exigente e repreensivo. Assim, o homicídio de Lázaro é interdito, dando ao enredo o cruzamento com o mitema da morte-ressurreição, integrante com outro relato bíblico – o de Lázaro ressurreto por Cristo; Lázaro vive e Jônatas sente o peso da mão de Deus, num evento que atualiza o castigo sobre Sodoma e Gomorra.

Contudo, o tema é expandido às questões que envolvem a gêmealidade, enquanto possibilidade do duplo. Lázaro, ao empreender uma busca interior pelo sentido da vida em meio a tantas tragédias, expõe a consciência de um desígnio: “Por que haviam nascido gêmeos? [...] Amaldiçoava a fatalidade de terem nascido gêmeos. [...] Seriam o mesmo, um refletido no outro, um entretanto agora, refletido na morte, outro sob a gravidade da vida, como sobre um fio” (DC, p.309). Após a morte de Jônatas no incêndio e a revelação da gravidez de Minira, Lázaro sente nascer em si o sentimento caínico do irmão gêmeo. Então, abre-se a via de renovação do ciclo de hostilidade:

Mas a verdade é que o sangue do irmão crescia no ventre de Minira [...] Renascia nele o sangue de cobra da família. Tinha vontade de matar gente. Por que não arrancara do caixão o corpo do irmão e não o fizera em pedaços? Ou dormissem os dois no mesmo caixão? Uma raiva surda urrava como um mar estrangulado no seu coração ao pensar em certas coisas, sem parecença. Uma podridão de carniça estagnada se lhe dissolvia por dentro. Como quem entra num galpão fechado, cheiro de couro defumando-se. Cheiro de curtume. Preenchia todo esse momento. Invadia-lhe e contagiava-lhe esperanças de futuro. Uma treva rasgada de soluços lhe cortava os olhos fechados. Continuações e continuações e nada no meio (DC, p.316-7).

A hostilidade entre irmãos é o indutor temático da história do outro personagem dickeano. No romance *Madona dos páramos*, Bebiano Flor vive um destino de errância após um conflito agressivo sangrento com o irmão por causa da paixão por uma mesma mulher. Dicke, ao apoiar o plano simbólico de sua obra nos paralelos mitológicos, induz seus personagens ao reconhecimento do caos insuperável da sua própria vida. A natureza pecaminosa originada na profetizada hostilidade entre irmãos estrutura o episódio familiar de Bebiano Flor, dando consistência à repetição inesgotável dos mesmos conflitos desde os tempos primordiais da humanidade¹.

¹ Nos estudos de Mielietinski, em *A poética do mito* (1987), são encontradas várias referências às imagens dos irmãos hostis povoando o imaginário de várias culturas.

O personagem do romance se confunde com o seu modelo mítico por ser este arquetipal. Assim, Bebiano Flor é Caim no processo de atualização. Os mitemas se repetem, dando configuração esquemática primordial aos acontecimentos. Bebiano é o irmão mais velho que mata o irmão, cujo nome era Laim Calvo – reescritura do nome Caim. Não há verdadeiramente uma inversão de papéis, mas de nomes, sem alterar os estigmas. Laim é o irmão que morre; Bebiano, em seu ardil e dissimulação de culpa, tenta atribuir ao outro o peso do estigma do mal e da representação da descendência da serpente-satanás: “Laim Calvo caminha, mas parece que se arrasta, réptil que conhece o passar do tempo, a alma em crespos, os pés em lãs como as cobras” (MP, p.268). Bebiano revela-se um Caim também nas atitudes e ardis: “tenho de ser sutil” (MP, p.269); na perseguição ao irmão, se reconhece no arquétipo de Caim: “o ódio eriçando-me o corpo como um ouriço feito de espinhos da treva, a maldição dos primeiros homens rangendo-me os dentes, um travo de peçonha adormece-me, como uma serpente mordida por si mesma” (MP, p.269); a herança da maldição pulsa no seu desejo assassínio e ele apunhala seu irmão e é também ferido por ele. Porém, Laim morre e ele se salva. O motivo da disputa é a própria irmã, Mariflor, objeto do amor incestuoso dos dois irmãos. O tema amoroso é aqui resolvido em forma de contraste: vida/morte.

A retomada mítica se completa na repetição do destino de Caim em Bebiano: o julgamento divino condenou Caim a ser um errante (Gn.4.12), sem repouso fixo, assim como o são, na narrativa, Bebiano e todos do grupo. Caim desafia a determinação de Deus e procura a segurança de uma cidade terrena com civilização e proteção (Gn.4.17). Da mesma forma, procedem os homens do bando de Bebiano, errantes pelo sertão à procura da cidade terrena com uma igreja-casa da Figueira-Mãe. Porém, não a encontram, pois ela é a projeção da cidade celestial, protótipo do Paraíso Perdido, que, na mitologia cristã, só os fiéis desfrutarão.

O tema da hostilidade entre os irmãos revela a luta cósmica entre o Bem e o Mal, forças antitéticas que atuam na alma do homem; como herança arquetípica, fazem parte da essência humana e coabitam o seu interior influenciando suas ações e pensamentos. Na inimizade entre os irmãos Bebiano e Laim, materializa-se o princípio dualístico do ser, fazendo eco às eternas oposições dialeticamente presentes na vida do homem. Sendo um dos doze, Bebiano encarna a representação do Mal extensivo a toda a humanidade como herança arquetípica na natureza do homem, com raízes fundadas nos eventos primordiais da criação, além de incorporar a errância ao destino deles pelo sertão.

As reminiscências mitológicas em relação aos personagens, no entanto, tornam-se mais evidentes na configuração individual, quando Dicke faz repetir determinados papéis dos

personagens bíblicos que se tornaram universais por serem expressão arquetipal do comportamento humano. Os paralelos míticos elucidam o esquema de composição literária constituindo um fundo para as repetições míticas judaico-cristãs, seja por comparações ou por identificação dos duplos dos personagens bíblicos.

Na galeria dos personagens da ficção dickeana, impõe presença significativa, pela recorrência nos romances em estudo, a figura arquetipal do profeta ou vidente. Os profetas, no contexto da mitologia bíblica, aparecem no Antigo Testamento como os homens chamados por Deus para serem canais de revelação das mensagens divinas. Mas, as profecias compõem também o livro de Apocalipse, onde os profetas são ligados diretamente aos apóstolos como expositores do cumprimento das profecias anunciadas no Antigo Testamento.

As profecias ou oráculos proféticos têm a função de criar nos ouvintes uma reação determinada, afetando-os, abalando-os, confrontando-os com questões transcendentais. As sentenças oraculares anunciam uma visão ligada ao destino daquele que consulta, antecipando previsões para o futuro como verdades inelutáveis, infalíveis. O arquétipo do profeta varia abrangendo a capacidade da vidência, da adivinhação, do conhecimento prévio de um mistério ou de uma resposta inaudita. As figuras do oráculo, do vidente e do adivinho têm origem num contexto anterior à consolidação da mitologia cristã e suas profecias não têm o caráter do sagrado cristão, como as profecias dos profetas bíblicos.

A criação dickeana tem, no seu elenco de personagens, a presença arquetípica do profeta. A configuração do grego Cardeal, personagem de *Deus de Caim*, atualiza a imagem do maior profeta bíblico, o Cristo:

O Grego era gigantesco, feito um combaru, um moinho de pedra. E mais a cabeleira enrolada pela nuca, as barbas negras, hirsutas. As alpercatas de pneu, calças arregaçadas, a camisa de fora abotoada até o pomo de Adão, mangas compridas, o fungar, os olhos pretos, o cachimbão, um ser de lenda esquecida. Muito amigo de Lázaro. Com gente assim andava o irmão (DC, p.20).

Os mitemas agregados à apresentação do personagem atualizam a imagem mítica pelo nome, Cardeal, enquanto denominação de cargo de autoridade na hierarquia católica; pela idade de 33 anos, a idade-referência de Jesus Cristo; e, principalmente, pelo poder de ressuscitar Lázaro, tanto do ferimento quanto do envenenamento feitos por Jônatas: “Ia precisar do Grego para enterrá-lo de uma vez ou ressuscitá-lo de novo [...] Sim, o Grego ali estava, felizmente. Com sua barba de Cristo, seu gesto de Cristo. Ele, Lázaro, tinha ainda muitas mortes aguardando por ele” (DC, p.324). O Cardeal, conhecido na região do Pasmoso como milagreiro, fizera seminário na Grécia e, agora, vive neste sertão como que a cumprir

uma missão do bem. Seus pressentimentos em relação aos riscos que corre Lázaro o levam a ficar por perto do seu protegido como um sacrifício em prol da vida do outro.

Outro personagem que resgata a imagem do profeta é Babalão Nazareno em *Madona dos páramos*. Embora esteja sempre com a Bíblia na mão, Babalão não encarna o profeta da bênção, mas o falso profeta, aquele que anuncia a maldição ou uma predição que não se realizará. A figura controvertida desse personagem, criminoso e profeta, demonstra a imaginação criativa de Dicke na construção representativa do homem. Uma associação significativa do personagem com uma figura ancestral permite relacioná-lo ao profeta Balaão (Nm. 22), um profeta pagão que detinha considerável reputação como alguém que tinha poderes sobrenaturais; contratado para amaldiçoar o povo de Deus, foi usado por Ele para abençoá-lo e profetizou a vinda do Messias. Babalão Nazareno incorpora a religiosidade profética de fachada; é, na verdade, um pecador sutil e artiloso que dissimula o seu pecado no uso da palavra de Deus: a Bíblia que traz consigo e o seu poder está reforçado na capacidade de leitura que os outros seus companheiros não têm. Bem como os profetas antigos entre o povo judeu, Babalão combate a imoralidade, o paganismo e a feitiçaria e é tido como homem de Deus – *ish ha-elohim*; chefe espiritual do grupo, Babalão é um dos guias que, supostamente, conhece o caminho para a Terra Prometida de Figueira-Mãe. Babalão, em sua aura mítica, remete também ao mitema dos apóstolos, pois prega a doutrina cristã da Bíblia para arrebanhar fiéis. Sintetizando os protótipos do profeta e do apóstolo, Babalão reproduz a figura mitológica bíblica do guia, aquele que deve ser seguido, pois detém o conhecimento do caminho terreno, para Figueira-Mãe, e espiritual, para o céu: reconquista do Paraíso Perdido. A imagem de Babalão Nazareno, portanto, remonta tanto a Abraão, guia do povo de Deus, quanto a Balaão, profeta pagão; bem como, sendo um dos doze, prefigura uma parcela da humanidade descendente de uma das doze tribos de Israel. Babalão deve ser o mediador que procura a síntese das diferentes forças sobre o homem: as do espírito e as da matéria.

O arquétipo do profeta, no entanto, sofre variações nos romances *Caieira* e *Cerimônias do esquecimento*. Paco Frontera é um vidente que trabalha e vive na Caieira Boa Esperança. Amante da música, está sempre com seu violão e canta profecias sobre o lugar e sobre o destino dos protagonistas João Pio e Damiano Belo. A sua configuração resgata a imagem do oráculo de Delfos, que fazia suas previsões em forma de poema. A sua imagem é expressão dos mistérios e das comunicações ocultas:

Paco Frontera não fazia mal a ninguém, só a parecnça com os gatos e os mistérios de que tinha um fadário ramerrento para cumprir. E sua cara que a gente via adivinhando tantas tristezas. Tristezas que passaram e iam

continuar passando. Não se dizia que era capaz de ver nas brasas das fogueiras, no desenho das estrelas, nas palmas das mãos, nas águas e no entrelaçar-se das cartas do tarô as coisas que ninguém nunca sabia, as coisas premeditadas, os desígnios do amanhã e do futuro? Vez em quando, não lhe vinham indagar, um medo atrás dos olhos fugidios, significando que acreditavam, das coisas escondidas e ele não consultava o sutil das coisas em comunicação secreta com os espíritos *de los faraones muertos hace miles de años* e o acaso casual das cartas do tarô, espriava os olhos verdes pelo céu e não dizia na sua língua difícil, nos seus símbolos esquisitos e enrolados contornos delicados da vida, esboços sutis da realidade? (C, p. 14)

O vidente Paco Frontera é respeitado pelo povo da caieira. Suas profecias são anunciadas em versos e o tom do seu violão é o lamento pelo destino macabro dos protagonistas: “Paco afinava a viola, os homens se ajuntavam, ele dizia das previsões que vira na lua e nas brasas do fogo” (C, p.188). Paco tem visões e premonições através do fogo; sua vidência premonitória tem ligações profundas com as maldições que reinam sobre a região e, assim, todas as previsões têm caráter funesto. A sina dos protagonistas sela os seus destinos trágicos que foram prenunciados por Paco e, ao final da narrativa, ao se realizar o confronto fatal entre os duelistas, é a música profética de Paco Frontera que os acompanha até o fim:

Paco assentou-se sobre a areia e sempre a segui-los, continua com sua melodia selvagem, como um acompanhamento para aquela peleja bárbara [...] Bem que profetizaram aquilo nas todas outras noites anteriores. A cor da lua, a posição das estrelas, as brasas dos fornos, as cartas do *Tarot* (C, p.244).

Em *Cerimônias do esquecimento*, a vidência profética é dada aos cegos violeiros, figuras enigmáticas surgidas de repente na escuridão da noite, que tocam e cantam no Bar Portal do Céu, onde se reúnem os viandantes naquela Noite da Predestinação: “e o som das palavras sombras de sons, apenas um rumor balbuciante, e apenas um vago rumor de cordas tocadas pelas pontas espectrais dos dedos” (CE, p.37). Os músicos cegos têm o privilégio de conhecer antecipadamente os mistérios da realidade futura; sua cegueira para a evidência é recompensada pela vidência do desconhecido: “O que falta é o que vão dizer. Eles parecem que se concentram ambos no que vão dizer, lêem o futuro para depois contá-lo” (CE, p.49). O simbolismo dos cegos, fasto e nefasto, informa Chevalier (1990, p.217), está presente nas tradições populares, mitos e costumes. A capacidade profética dos cegos Manuéis no romance evoca a imagem dos olhos interiores que vêem além da realidade física. Destarte, prevêm a destruição da civilização na cidade, anunciam a corrupção do sertão e prenunciam a morte nos rituais daquela Noite. De acordo com a retórica e a cultura da época do Antigo Testamento, “o profeta compõe a poesia destinada à recitação oral, talvez uma balada ou um cântico”

(SCHÖKEL, 1997, p.181), pois, julgam os estudiosos, o som deleita, surpreende, enfatiza e ajuda a memória. Assim, vemos esta qualidade da música utilizada para anúncio das profecias nos dois romances (C, CE), compondo o perfil arquetípico dos personagens videntes: “Manuel do Velhos tocava, daqui a pouco cantaria com Manuel das Velhas, seu irmão do mundo, as profecias daquela noite, o futuro, quem quiser escutar se assomasse, viesse, chegasse dos umbrais do fim do mundo” (CE, p.287).

Outra configuração que varia a imagem mítica do profeta é exercitada na imaginação criadora do romance *O salário dos poetas*. A vidente é a cigana Aurora, bela mulher de uma comunidade de ciganos acampados nos arredores de Portos de Cabra. Informada sobre a situação agonizante do General, Aurora faz uma predição anunciando que o ex-ditador haveria de ter por ela um enorme amor, a mandará buscar, e que este será o seu fim, que “passará de agonia em agonia à flor das ondas de sua devida condição agônica, à espera da morte que lhe ceife a vida” (SP, 274). Assim se processa o cumprimento da profecia da cigana: trazida à presença do General por sua ordem, Aurora vai testemunhar e participar da agonia do moribundo profetizada por ela mesma:

– Logo, o general, encarnação do Mal na terra, que matou tanta gente, que exilou milhões, que abriga criminosos e exploradores, e que só fez o Mal em toda a sua vida inútil, se lembrará de nós, e enviará emissários e espiões e informantes e alcagüetes para nos plantar em verde para colher em maduro, e então será a hora da ocasião propícia de diminuir o maléfico poder do Estado (SP, p.275).

Enquanto isso, os ciganos do bando complementam a profecia para o futuro breve do General: “– Que lhe faça bom proveito a agonia e a morte do general ao próprio general que não durará mais que três dias e três noites” (SP, 329). No cumprimento das profecias, em seus tormentos, que se aprofundam, o General tem uma visão da imagem da morte horrenda quando Aurora dele se aproxima:

e ele mais que vê, antevê uma mulher horrenda, com poderes horrendos, uma megera bruxa justiceira eternamente, de carnes negras e roxas, rugas em aluvião, uma feiticeira como nunca ele imaginou que veria ainda antes de morrer algum dia de sua vida (SP, 388).

As alucinações agônicas e o terror da morte apavoram o General que sente a presença da morte na pessoa da cigana. A profecia que determinou a participação de Aurora no aprofundamento dos tormentos do General, se realiza ao extremo do beijo da morte:

E aquela cara vem em sua direção, os postemas viajam para ele, e ele sente um beijo chupante de hemoglobinas podres, todo o apodrecimento nos seus

lábios lívidos, os braços frios como túbias que se lhe enroscam ao pescoço, o contato com as cloacas abertas, e uma imensa maré montante flutuante, se lhe afunda boca adentro como um beijo monstruoso, algo pavoroso que o devora em eructos, e quando sente que aquele cadáver inosso, imensamente transgredido em Paul de vermes e miasmas deletéricos o sorve para si, e ele se lembra do rosto suave da rainha dos ciganos, perde quase toda a consciência nesse abraço sideral e nesse beijo imundo, fenece-lhe a alma, os ossos trincam e regem uma orquestra de rangidos de ferro, e ele se debate e chama gritando, horrendamente, prestes a morrer, como se fosse entregar-se (SP, 390).

Os ciganos, povo nômade, sempre foram ligados ao misticismo, ao conhecimento do destino; suas profecias são anunciadas com base na leitura da mão que revela a sorte do indivíduo. Os traços da mão são interpretados pela linguagem da predição, da premonição, da profecia. Essa capacidade de ler e interpretar sinais e marcas, faz dos ciganos, pessoas privilegiadas por se comunicarem com os mistérios. Por essa razão o General, em seu desespero diante do maior mistério para o homem, a morte, apela para Aurora crendo no seu poder de livrá-lo daquele terror mortal; porém o seu destino trágico estava selado em profecia já proferida pela mesma cigana anteriormente.

6.2- A imagem mítica feminina e a representação simbólica coletiva

Os arquétipos humanos, que recebem novas faces na produção dickeana, incluem a mulher. A imagem feminina, em sua dualidade mítica de mulher santa e mulher fatal, fornece os traços estruturadores da composição do personagem feminino nos romances. A imagem mítica, no domínio literário, é re-elaborada no processo de fabulação. A personagem é apresentada pela linguagem metafórica que mais sugere do que descreve; assim, a linguagem é tão dissimulada quanto a própria personagem, intensificando o processo literário na abordagem do ser humano.

No romance *Caieira*, a mulher ao centro do conflito é Amância. Em Amância sobressaem os traços arquetipais que permitem associá-la ao mito de Lilith, que tem origem na cultura da velha Babilônia e, como integrante do mito da criação, é unida à serpente por estreitos laços, bem como Eva, no mito bíblico². Amância seduz os homens, dissimuladamente os envolve até levá-los à destruição; ela é, na região da caieira, a “cortesã

² Lilith aparece no livro de Isaías (Is.34-14), no Antigo Testamento, numa passagem que a aproxima da imagem da primeira mulher da criação e é um ser vingativo que, após a expulsão do paraíso, “retorna ao mundo dos homens, descendentes de Adão e Eva, para fazer-lhes mal” (Couchax, 2000, p.583).

sagrada de Innana” (COUCHAX, 2000, p.585). Descrita com traços corporais e com movimentos similares ao da serpente, Amância integra o ambiente da caieira em intimidade com as cobras naturais no local das matas. Mulher sensual e fatal, aspira à liberdade e ao prazer e provoca nos homens o desejo de disputá-la, levando-os à ruína.

Essa Lilith atualizada em Amância é uma personagem complexa, que só pode ser vista pelo leitor em ação e não em falas; o seu modo de ser e agir é o recurso que revela a importância da sua função no enredo. Amância, associada ao arquétipo de Eva seduzida pela serpente no Éden, ou associada ao arquétipo de Lilith, cumpre no enredo o papel da mulher fatal que interfere no destino dos homens e não se desvincula da imagem da serpente mitológica. Amância age, deslizando de um a outro, entre João Pio, Damiano Belo e Pignon.

Outra configuração do arquétipo feminino repete mitemas tradicionais. Em *Rio abaixo dos vaqueiros*, Betsabah é o protótipo de Eva no paraíso; seduz os próprios irmãos e causa a expulsão dos três pelo pai, o Homem:

E uma lembrança pungente como uma dor de dentes persistindo dentro dela [...] conversavam, ela e Gedeão nessa outra noite de Natal [...] subidos num barranco que dava para as praias brancas do rio, sob aquela lua infinita daquela noite em que cantavam todas as corujas, e ela lentamente fora retirando as roupas, ela estava então no esplendor de sua beleza, aquilo doía na sua lembrança como uma agulha em brasa finando em carne viva – e se pôs nua na sua frente, e convidando-o, como Eva convidou outrora a Adão, uma serpente se balançava do galho de uma árvore em cima deles, e então ele veio, e ela o despiu, e se amaram ao rumor das águas que retumbavam [...] Ela voltou a vestir-se de novo sempre a olhá-lo como a dizer: e então, há algum pecado em tudo isso? Não, não pode e nem deve haver... Tanta certeza tinha naquele tempo. Ele vacilava envergonhado e a serpente se enroscava nos galhos daquela árvore, branca pela luz da lua, e de tanta fluorescência de conhecimento (RAV, p.337).

Expulsos e ameaçados, tornam-se três errantes. Betsabah morre e a sua alma espectral continua a errância a que estava destinada em vida. Saul e Gedeão retornam, após anos, para sucumbir à morte que lhe fora destinada pelo próprio pai. Esses episódios recompõem os relatos do mito bíblico da criação. Betsabah é Eva na região mato-grossense de *Rio abaixo dos vaqueiros* e, por ela, a morte veio a todos:

porque pouco suportava, como um criminoso estar no lugar expiatório do crime, recordando-se de coisas que fizera com tanta concreta realidade [...] Anjo com espada de fogo à entrada do Paraíso... E a serpente agitando nos ramais da árvore perpétua do conhecimento (RAV, p.338).

Assim, o arquétipo da mulher pecadora no Paraíso é reconstituído no romance agregando vários mitemas do tradicional relato bíblico.

A personagem feminina de destaque no elenco de *Cerimônias do esquecimento*, por sua vez, é a prostituta Rosaura, que se reúne ao grupo de peregrinos no Bar Portal do Céu. A sua função é a de desveladora das relações perniciosas do poder político; a sua nudez é expressão simbólica do sentido do seu discurso e complementa o valor do seu papel no enredo. A posição social de uma prostituta ocupa o outro extremo em relação à posição das autoridades políticas; no entanto, o seu discurso, proferido naquele bar de periferia, expõe o nível de aprofundamento de sua consciência social; a sua voz é um grito de acusação e de recusa à submissão aos abusos do poder sobre os marginalizados. A prostituição de Rosaura naquela Noite da Predestinação, de transcendência, justifica-se pelos parâmetros da “prostituição sagrada” dos antigos rituais de fecundidade nas tradições da antiguidade da cultura pagã. Naquele ambiente ritualístico, a união sexual é parte das cerimônias atualizadas na narrativa.

Não obstante essas ricas variações destacadas no processo de atualização dos arquétipos femininos, merece relevância a personagem Moça sem nome, do romance *Madona dos páramos*, que congrega em si a dualidade da imagem mítica feminina. Vários são os mitemas depreendidos da mulher bíblica – no seu aspecto dual de pecado e de santidade – agregados à Moça sem nome, personagem de Dicke.

A figura feminina entre o grupo de homens na jornada circular pelo sertão tem caráter singular. A Moça sem nome difere dos outros personagens não só por ser a única mulher no plano principal do enredo, mas por ter dupla representatividade arquetipal no esboço mitológico da obra. O aspecto mais vibrante em sua constituição é o do arquétipo de Maria, a Virgem bíblica. Os traços de identificação da Moça sem nome com a personagem mítica saltam do âmbito coletivo para o individual, sempre presos à configuração do mito. Da perspectiva coletiva, ela é um elemento dos doze do grupo, embora não partilhe os mesmos objetivos, nem alimente o mesmo imaginário sobre o devir; ela é o protótipo da parcela feminina da humanidade, condensando em si a dualidade de ser, simultaneamente, tentação e redenção do homem, desde os tempos primordiais. A mulher em *Madona dos Páramos* é o símbolo fortemente mitologizado do princípio eternamente feminino.

Arrebatada do meio familiar de forma violenta, ela se torna viúva e, raptada, passa a fazer parte do grupo. Sua revolta vingativa é manifestada no silêncio acerca de seu nome próprio, o que leva os homens a identificá-la como “Moça sem nome”. Assim, a sua condição social remete à figura da viúva que, mencionada anonimamente no contexto bíblico, é quase

sempre chamada simplesmente de “viúva”. Porém, o apelo mítico mais forte da personagem feminina de Dicke é o da imagem de Maria, a mãe de Cristo. A atmosfera mítica que envolve a personagem é mantida pela correlação do aspecto físico das duas, bem como do comportamento social de separação e distanciamento do contato corporal com os homens, o que a faz pura como a Virgem, vindo o grupo de homens a revesti-la, posteriormente, da aura sagrada:

A moça enrolada num manto, silenciosa, não dava tensão de se comover com nada (MP, p.190).

Incubações dela, suas graças de Virgem Maria, suas belezas mais ocultas, aquilo que vem de sua essência e de sua existência (MP, p.232).

Percebe-se que o autor reconstitui, na personagem feminina, os traços físicos e espirituais da mulher na concepção bíblica, pois desde o título, sua obra envia o leitor para o imaginário mítico de Nossa Senhora, também concebida como Madona na tradição popular. A primeira aparição da mulher, na história mítica relatada na Bíblia, liga, eternamente, a figura feminina à Queda, ao pecado original, fazendo-a responsável pela perda do Paraíso e pela herança da morte; devido à desobediência, o homem, então pecador, foi separado de Deus pela morte. Contudo, seguindo a mitologia cristã, Deus, em sua misericórdia, promete enviar um filho – o segundo Adão –, o Cristo, para salvar os homens que se arrependem e buscarem a purificação para, assim, reconquistarem o Paraíso Perdido. Sua promessa é cumprida por intermédio da mulher – Maria, a virgem que concebe sem pecado. Maria é reconhecida co-redentora da humanidade pela Igreja Católica que proclama a sua assunção aos céus: “Por ela existia a cristandade” (MP, p.335).

A Moça sem nome é a mulher-símbolo da dualidade feminina: é sensualidade, engano e pecado – simbolização que aproxima os temas do amor e da morte – sendo, também, símbolo da pureza e preservação moral, pois estando entre eles e sendo o objeto do desejo de todos, manteve-se sem mácula. O seu destino é separado pelo seu desaparecimento do meio dos homens que, pecadores, permanecem no processo espaço-temporal de expiação de seus pecados na peregrinação, ao passo que a mulher, no imaginário deles, transcende ao espaço do sagrado:

Uma deusa que se dignou fazer-se mulher para gáudio dos homens e desceu do céu à terra para salvar aos homens (MP, p.347)

– Vejo a Virgem Imaculada sem Nome, Madona dos Páramos, virgem de azul e branco assentada nas nuvens, em glória e graça... (MP, p.373).

O arquétipo de Maria é desdobrado na personalidade da Moça sem nome. Sua conduta comportamental, no entanto, nem sempre condiz com seus pensamentos íntimos que, em vários momentos, são a expressão dos desejos incontidos, como se aflorasse a sua parcela de Eva tentada ao pecado. Desta perspectiva, o mitologismo revela princípios imutáveis e eternos, constituintes da natureza espiritual humana, contrapondo o positivo ao negativo, o material ao espiritual, em eterno debate interior guiando as ações.

A face mítica da Virgem Maria – o Bem – prevalece na luta cósmica com a índole da Eva primordial – o Mal – vencendo e suplantando, na personagem feminina, a tendência pecaminosa ou a influência da serpente manipuladora. Há, no desenrolar do romance, a mitificação da Moça sem nome; à medida que os personagens masculinos realizam, no seu imaginário, a sua transcendência ao plano mítico-espiritual, a aura do sagrado se instala em torno dela. A Moça sem nome é o duplo de Nossa Senhora, é Madona, dominando o imaginário daqueles peregrinos no sertão. Ela, assim como Maria que teve seu filho morto e sacrificado, foi vítima da violência gratuita de Urutu e seus comparsas que assassinaram seu esposo e seu pai. O mitema da perda do ente querido se repete com alteração.

O acento distintivo da imagem da mulher sacralizada se estabelece na oposição ostentada pelos atributos das outras personagens femininas participantes dos episódios do enredo secundário. Os fatos do passado são trazidos ao presente da narrativa pelos artifícios artísticos de aproveitamento da memória dos personagens. Em todos os relatos prevalecem os mitemas do relacionamento homem/mulher, o qual é ponte que une o amor e a morte. A natureza pecaminosa inerente à mulher e a natureza violenta inerente ao homem são geradoras dos mais trágicos desfechos familiares e extra-familiares. A traição – *leitmotiv* da prevaricação feminina – e o papel de objeto da disputa masculina revelam sempre que a intimação pecadora da mulher tem afinidades com a personificação mítica de Maria Madalena – imagem que se opõe à da Virgem Maria. Os relatos dos acontecimentos passados, envolvendo sempre a paixão e o assassinato, convergem para uma certa unidade universal da problemática humana dos sentimentos e dos relacionamentos, colocando o amor e a morte representados como tragicamente inseparáveis.

Por fim, as vacilações dos personagens masculinos recordando as mulheres do seu passado e a mulher do presente, Madona, desencadeiam um processo de substituição de nomes, de semblantes e de corpos das mulheres de real existência por esta, cuja existência adquire contornos míticos transcendentais, como a Santa Maria. Estas oscilações ocultam a luta cósmica entre os dons espirituais espontâneos do Bem e do Mal em cada um deles, ou

seja, a tendência ao pecado no embate com a necessidade de purificação como meio de mudar a situação circundante e possibilitar-lhes chegar à terra de Figueira-mãe.

A construção mítico-imagética dos personagens de *Madona dos páramos* oferece-nos, ainda, outra configuração arquetipal que nos permite estabelecer várias associações paradigmáticas com estruturas arcaicas consolidadas na tradição mitológica e expande a representação do homem no contexto romanesco. Dicke compõe o elemento personagem atribuindo-lhe ressonância grupal e não somente individual. Os seus personagens não têm destino individual, mas sim, coletivo, pois, advindos da mesma situação social – a prisão – buscam a realização do mesmo projeto para o futuro, ao mesmo tempo em que remoem dentro de si as ações do passado; alimentam a mesma crença como promotora da solução de seus conflitos; seus pensamentos e ações expressam um imaginário arquitetado nas mesmas bases estruturais, nos mesmos esquemas, convergindo para a produção de imagens arquetípicas com correspondência na mitologia judaico-cristã tanto como na mitologia grega.

Um grupo de pessoas é isolado no sertão e passa a viver a solidão que lhes é impingida pelo acossamento social justificado pela condição de criminosos que pesa sobre todos eles. O isolamento destas pessoas no sertão mato-grossense é motivado pelo impulso gerado pelo imaginário que os impele a buscar a solução dos seus conflitos procurando o caminho para a Terra Prometida, a casa da Figueira-mãe. A partir daí, se pode depreender os mitemas bíblicos repetidos na constituição dos personagens.

A narrativa remonta ao episódio bíblico da peregrinação de Abraão, seu povo e descendentes, pelo deserto e por outras terras em busca da terra de Canaã. A peregrinação é revivida pelo grupo dos doze personagens dickeanos, que trazem para a narrativa atual no romance *Madona dos páramos*, atributos dos personagens bíblicos; nestas circunstâncias, representam, reproduzem e continuam os personagens míticos, pois alimentam, junto ao leitor, o imaginário da superação da morte pelo alcance de uma vida futura numa Terra Prometida.

O mitema presente na estruturação do grupo prende-se ao número de integrantes: doze. São doze pessoas que, limitadas pela condição humana, lutam pela vida enfrentando a morte e resistindo às suas investidas. O número doze tem forte presença no contexto bíblico: são doze os profetas menores; são doze os juizes (maiores e menores); são doze os filhos de Ismael (filho de Abraão com Agar); são doze os filhos de Jacó, epônimos das doze tribos do povo de Israel (Gn. 35.22); doze é também o número múltiplo dos milhares dos “selados” (144.000 = 12 x 12.000) correspondentes aos santos eleitos das doze tribos do povo de Deus (Ap.7.4-8); doze são as referências arquitetadas da “santa cidade, Jerusalém”, doze portas, doze anjos,

nomes das doze tribos dos filhos de Israel, doze fundamentos das muralhas da cidade com doze nomes dos doze apóstolos; doze vezes doze côvados (cento e quarenta e quatro côvados) é a medida da muralha da cidade (Ap. 21.12-17).

A riqueza simbólica do número doze na mitologia cristã extrapola os limites até agora estabelecidos. O doze aparece nos relatos e nas profecias desde o Gênesis, no Antigo Testamento, até o Apocalipse. Mas, não somente a Bíblia explora a simbologia do número doze; ele faz parte de mitologias de diversas origens, que são também referidas por Dicke no seu romance:

[...] lama que cresce e decresce nos prodígios de doze pessoas avançando na escuridão do tuaiá sem fim, os doze cavaleiros de Artur da Távola Redonda, a lembrança de Lady Godiva? Os doze templários de Jerusalém? Os doze Apóstolos? [...] Os doze Psaméticos vão mordendo a noite pintalgada e mordida de raios, comendo treva, solidão e desespero. [...] Doze filhos de Horus, doze filhos de Tammuz, doze filhos de Apolo [...] Doze pares da França rodeando a proximidade das cidades do asilo escondidas na tormenta noturna. [...] Doze reis do baralho em vidrada guerra abstrata. Doze figurações do tarô surgindo dentro da realidade [...] onde os achareis, aos Doze cavaleiros, os joões-sem-terra em fuga no pendencioso jogo de xadrez do sertão? (MP, p.237-9)

O número doze é, por excelência, o número simbólico do povo de Deus que, formado na descendência abraâmica, é representado na imagem das doze tribos de Israel. A peregrinação do povo de Deus pelo deserto consta do livro de Números que dá conta dos fatos desde os preparativos para a marcha através do deserto, narrando as experiências da jornada, descreve a falta de fé que levou os israelitas da geração do êxodo a recusarem a conquista da Terra Prometida, relata os quarenta anos de espera até que uma geração inteira morresse, e termina com os preparativos para entrar em Canaã. Este povo que peregrinou pelo deserto é a imagem da humanidade pecaminosa que é dirigida por Deus em sua jornada; Deus os conforta nas dificuldades, lida com seus temores e fracassos e os repreende ou pune quando necessário. Porém, somente puderam entrar na Terra Prometida as pessoas merecedoras que, de acordo com os méritos de Deus, alcançaram os padrões divinos por sua própria força. A composição do grupo dos personagens de *Madona dos Páramos* segue os paradigmas do mito bíblico: além da simbólica do número doze, há a repetição das características da índole dos homens do grupo como reprodução dos protótipos míticos: pecadores, ardilosos e enganadores, impuros, desafiadores do poder de Deus, vingadores e assassinos, depravados na religiosidade de fachada e nos maus desígnios; são, enfim, a escória da humanidade. Enquanto grupo, o bando corresponde ao povo que Deus escolheu para salvar, apesar de todos os seus pecados e

delitos; antes, porém, da salvação, fê-los purificarem-se naquela jornada pelo deserto, punindo com a morte aqueles que não o obedeceram. Dicke reproduz este enredo mítico atualizando vários mitemas na forma composicional do seu romance, pois os seus personagens não alcançam a terra da Figueira-Mãe, mas desenvolvem um processo interno e prolongado de expiação de seus pecados.

O autor revivifica o mais remoto passado do homem, reenviando os personagens ao secreto desejo da reconquista do Paraíso Perdido, na imagem da busca pela terra da Figueira-Mãe, e molda seus personagens com o caráter arquetipal das figuras bíblicas que realizam, figurativamente, a travessia existencial ao encontro certo com a morte – herança maldita do pecado do homem.

Sobre o processo de mitologização, firmado no procedimento da repetição dos papéis sociais arquetípicos, afirma Mielietinski (1987, p.396): “Sem conseguir distinguir com suficiente nitidez o seu ‘eu’, esses personagens costumam orientar-se pelos modelos, esquemas e papéis sociais que lhes concedeu a tradição popular”, como se conhecessem anteriormente “o seu papel dentro do esquema”. É assim, por exemplo, o agir de Bebiano Flor: “caminho sem me guiar, levado por uma decisão estranha, por um raro, forte pressentimento” (MP, p.266).

O caminho da atualização do mito percorrido por Dicke conduz o leitor à percepção do trabalho dedicado à constituição do personagem pela representação repetida de determinados papéis clássicos no mito tradicional associados aos atributos característicos que permitem a identificação do personagem antigo com aquele da narrativa contemporânea.

Os personagens dickeanos associam, em si, as contradições entre a vida e a morte, a doença e a saúde, a matéria e o espírito. O autor, versando sobre a essência e o sentido da vida, constrói enredos sobre os eternos conflitos do homem e cria personagens de contornos arquetipais que contribuem para a universalidade da temática das obras. O apelo para o mito é o mais patente recurso complementar da organização interna do tema em suas obras; seja na retomada da ação primordial, seja na configuração arquetípica dos personagens, mitemas pagãos ou cristãos são depreendidos do processo de repetição.

7- A escritura dickeana: das fronteiras do tempo para a posteridade

Me atrevo a pensar que es esta realidad descomunal, y no sólo su expresión literaria, la que este año ha merecido la atención de la Academia Sueca de las Letras. Una realidad que no es la del papel, sino que vive con nosotros y determina cada instante de nuestras incontables muertes cotidianas, y que sustenta un manantial de creación insaciable, pleno de desdicha y de belleza, del cual este colombiano errante y nostálgico no es más que una cifra más señalada por la suerte. Poetas e mendigos, músicos y profetas, guerreros y malandrines, todas las criaturas de aquella realidad desafortada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida. Este es, amigos, el nudo de nuestra soledad.

Gabriel García Márquez
(Conferencia Nóbel, 1982)

O imaginário da produção romanesca de Ricardo Guilherme Dicke nos permitiu apreender os elementos estruturais na sustentação das narrativas, numa busca pelo sentido da sua experiência criadora. A travessia realizada pelo terreno dos seus construtos literários conduziu a nossa leitura crítica às trilhas que entrecruzam a narrativa romanesca com a narrativa mítica e com o relato histórico.

Ricardo Guilherme Dicke é um autor com autonomia criadora, donde se assenta a sua singularidade. A sua produção transita entre dois pólos: o local e o universal. A universalidade e a intemporalidade são argumentos literários que resultam da ruptura das fronteiras que limitam o homem no tempo e no espaço. A experiência criadora de R. G. Dicke, vista na abrangência do conjunto dos seus (sete) romances publicados, permite uma referência contígua a todas as suas narrativas, pois nos encontramos diante dos grandes temas do homem, abordados nos esquemas da representação simbólica. A imaginação criadora, aliada à sua capacidade lingüística, dá o tom à sua poética narrativa. A figuração dos seus enredos, em metáforas inauditas e em situações singulares, dá expressão literária às profundas inquietações do homem de todos os tempos na evocação dos eternos temas míticos.

A permanência dos temas míticos, sempre renovados na cultura e, especialmente, na literatura, revela o processo que transpassa e sobrevive à rotina do homem: a busca. A vida

humana é uma busca pelo inefável, pelo inatingível, pelas aspirações utópicas; essa busca, motivada internamente por forças que atuam sobre o ser do homem, evoca a volta à origem, o desejo de reconquista do paraíso, a passagem do profano ao sagrado, e, até, a descida aos infernos. A busca, enquanto desejo e impulso, leva às travessias pelas agruras e dissabores, pelo sucesso e pela derrota e, muitas vezes, pela conquista da vida na própria morte. É a condição humana que ganha intensa interpretação romanceada na ficção dickeana.

A obra de arte em foco, cujo autor aspira ao universal e ao intemporal, exige a ruptura dos condicionamentos do tempo e do espaço, e pressupõe ser ela mesma a expressão da liberdade de criação. Assim, a obra literária, cujo enredo desvanece as fronteiras do tempo e do espaço, promove a reversão da condição finita do homem, enredando os seus personagens na representação imaginária, na transitividade entre o terreno e o sagrado, em processo de transcendência iniciática ritual. O desejo de transcendência é a face reveladora da grande e profunda inquietação do homem que, por ser finito, se angustia diante da passagem do tempo e do mistério da morte.

Ricardo Guilherme Dicke enreda essa busca humana dando-lhe feições de aventura. Sob formas que variam de um romance a outro, a escritura dickeana universaliza a imagem da consciência humana, e admite a existência de algo que buscamos e perseguimos sem alcançar, mas do qual não desistimos jamais. Assim, o processo criador do imaginário, nas obras, ativa as virtualidades míticas na composição dos enredos, evocando as experiências originais dos relatos dos conflitos míticos ancestrais no modo de atualização mitológica exercitado pela literatura. A criação ficcional de Dicke é repleta de imagens de fluxo e de instabilidade que refletem a ansiedade do homem em face do enigma do tempo e da sua própria fragilidade.

O processo criador do imaginário, que se assenta na representação simbólica, procura dar conta da complexidade interior do homem. Pela revitalização das imagens, Dicke recapitula as conquistas e os descaminhos do homem na aventura da busca pelo sentido da vida; seus personagens, em suas andanças, dramatizam as respostas individuais ou coletivas suscitadas pelo enfrentamento do tempo mortal, porém movidos pelo desejo de eternidade. A plenitude e a finitude da vida humana ganham expressão em seus enredos. Dicke não cria heróis; é a condição humana que constitui o centro temático da sua criação. A trajetória dos seus personagens adquire sentido iniciático e, assim, eles passam por provas ritualísticas, atravessam espaços inóspitos abatidos pelo peso do sofrimento e se deparam com o grande mistério que se opõe à vida: a morte.

A aventura dickeana tem pujança; seus personagens são fortes e destemidos e obstinados no enfrentamento do desconhecido e no cumprimento da sua trajetória; diante do

sofrimento e da aspereza da vida cotidiana, a plena consciência os estimula a explorar todos os próprios recursos e capacidades mantendo a alma resistente às provações, sem arrefecer a força das imagens que dinamizam os seus sonhos, desejos e esperanças. A sua narrativa é torrencial; “as tramas são tão áridas quanto o estilo é caudaloso”, afirma João Ximenes Braga (2004), no jornal O Globo.

A presença do mito, que permeia a criação dickeana, é exposta na tensão entre os opostos que, permanentemente, marcam e acentuam o caráter mítico das narrativas. As imagens míticas, dos lugares e dos homens, sobrevivem nos processos literários que as atualizam. As constantes situações embaraçosas assinalam o caráter ritualístico dado ao enfrentamento da aventura num universo onde o amor, o ódio, a coragem, a vingança, são valorizados em ambientes de vidência e crueldade, constituindo um mundo de traição e brutalidade, muito próprio da realidade no sertão de Mato Grosso no século XX.

Esses personagens, cuja atuação extrapola o cerceamento regional, demonstram uma força e uma determinação inexplicáveis na busca que empreendem. Um intenso desejo de voltar a viver plenamente os impulsiona na saga pela reconquista do paraíso. A singularidade arquetipal do perfil de cada um direciona a obstinação para o único fim que lhe está traçado, segundo a imagem matriz: um destino do qual não pode fugir. Esse paradigma define a trajetória de Caim e Abel para Lázaro e Jônatas (DC), para Bebiano Flor e Laim Calvo (MP); define a recomposição do episódio da perda do paraíso na trajetória de Betsabah, Saul e Gedeão (RAV); dramatiza o eterno e profundo desejo de reconquista do paraíso na marcha eterna dos errantes pelo sertão (MP); re-apresenta a descida ao inferno na agonia do ex-ditador (SP); distende o desejo de eternidade e, logo, a reversão da finitude humana, no prolongamento da Noite da Predestinação para o professor Celidônio Frutuoso e os outros, no Bar Portal do Céu (CE); recompõe a imagem da mulher fatal em Amância (C), na Moça Sem Nome (MP), em Betsabah (RAV); reativa a capacidade profética e visionária em Babalão Nazareno (MP), em Paco Frontera (C), em Aurora (SP), nos cegos violeiros (CE). Enfim, seja na constituição do enredo ou na configuração dos personagens, temos o mito pulsando sob as estruturas e motivando o dinamismo nas imagens nos romances.

Dicke atira seus personagens em ambientes e circunstâncias hostis, onde eles, num enfrentamento brutal, são actantes das travessias existenciais pelo mundo exterior e pelo mundo do próprio interior em viagens de busca de si mesmos no mundo e em relação ao outro. Seus personagens afundam-se em seus destinos arquetípicos; vivem intensamente a aventura que lhes está pré-determinada no contexto mítico; revivem acontecimentos simbólicos, cotidianos na aparência, até mesmo, triviais, mas que estão impregnados de um

semantismo profundo da questão temática que abarca a condição humana. Os esquemas da correspondência estabelecida entre os personagens dickeanos e os seus respectivos modelos ancestrais confirmam que, essas bem-sucedidas transposições contemporâneas dos episódios e dos heróis arquetípicos, são recursos do ato criador que deixa a linguagem quase suspensa para apenas sugerir pela própria imagem criada. O modo da criação imaginadora de Dicke exige que o leitor ative a memória coletiva para a compreensão da amplitude do seu processo de representação simbólica.

A forma narrativa de R.G.Dicke integra os núcleos arquetípicos, ancestrais portanto, às mais variadas e inovadoras técnicas de narração experimentadas no século XX, bem como introduz uma narrativa romanesca singular enquanto signo literário de uma região e, amplamente, também, marca a transição ao século XXI. O seu repertório dos diversos procedimentos estilísticos e narrativos ancora o escopo da sua obra e define a sua marca literária no contexto cultural da região e da nação. Um dos caracteres marcantes da narrativa romanesca do século XX é a abordagem das questões literárias e das reflexões lingüísticas referentes à criação literária no bojo do próprio enredo romanceado. Dicke consegue dar um arcabouço mítico-arquetípico às suas criações e, também, integrar no contexto a sua consciência artística.

O grande trunfo de Dicke para exercitar, no discurso romanesco, a reflexão meta-literária, está além da explorada voz do narrador onisciente; o seu expediente imaginário cria a figura do personagem escritor, do professor-poeta, do revisor de livros e do próprio livro sendo produzido. O escritor Dicke se metamorfoseia em personagem criando um *alter-ego* (BOOTH, 1980), porta-voz da sua consciência artística. Esse personagem, ocupando maior ou menor espaço no campo narrativo, demonstra o valor da obra literária e defende o lugar do escritor. Na obra de perfil mítico-simbólico, o mito original se aproxima do mito pessoal e o poeta-personagem desnuda a perspectiva mítica, os símbolos se emaranham e se entrelaçam de um romance a outro e somos chamados a desenlaçar esses cruzamentos que nos conduzem a caminhos novos e surpreendentes na construção literária.

Nos contextos dos romances, não obstante as presenças atualizadas dos arquétipos humanos e das ações míticas, acompanhar o personagem-escritor se torna um exercício intelectual e uma experiência criadora vista do interior. A capacidade do escritor de criar um universo fictício convincente e inserir nele a imagem do próprio criador agindo sob uma máscara, *una persona*, forjada pelo escritor no decurso da redação, é um artifício literário que faz correspondência com o “eu” profundo do criador artístico. Essa presença, que se distingue dos modelos míticos, comunga, com os outros personagens das intrigas, o desejo da

eternidade; o escritor a vislumbra na ruptura das fronteiras do tempo, ao deixar a obra escrita para a posteridade.

O sujeito habilitado por Dicke para assumir a imagem do poeta-professor considera os temas fundamentais da vida e do homem, do universo e da poesia, aprofunda a visão dos horizontes de significação, abre vastos campos de referências culturais de várias épocas para obter resultados universalizantes, e torna a linguagem poética uma expressão do devir do ser e do homem-escriptor para a eternidade. Pelo olhar desse personagem, torna-se possível mostrar o horizonte estético na inclusão dos personagens em relação ao lugar, cenário do sertão, e dos rumos dos acontecimentos no destino, quase sempre trágico, dos personagens cuja presença no coração do mundo sertanejo faz vibrar as imagens que revelam estados novos da pulsão vital onde, mesmo quando se luta contra, se acumulam os dramas da vida e da morte. O personagem-escriptor tem uma percepção poética de tudo.

Essa auto-imagem, muitas vezes identificada como mito pessoal, “é o fantasma mais freqüente na obra de um escritor (ou) a imagem que resiste à superposição de suas obras” (CARVALHO, 1998, p.84). O personagem-poeta faz a diferença na galeria dos personagens dickeanos em relação ao enfrentamento do tempo e à compreensão/expressão do universo, pois habilitado pela sensibilidade poética, escapa, pela literatura, ao condicionamento comum da vida humana, rompe os limites temporais ao fazer uso da palavra, recriando a linguagem à semelhança do seu autor, Dicke. Mesmo sendo um homem rústico, muitas vezes violento, endurecido pela vivência nas agruras do sertão, o personagem-poeta tem afinidades com a música, a pintura, com a cultura e as artes em geral; expande conhecimentos que revelam a mente dickeana abastecida de saberes.

O poeta, nos contextos dos romances de R.G.Dicke, busca a solidão, como Isidoro (DC) que se refugia em sua paralisia física: “aqui era o santuário de um homem de sensibilidade, um homem que vivia de mastigar dia a dia, hora a hora, lentamente, a própria grande e indivisível dor” (DC, p. 87); ou o poeta opta por viver isolado na marginalidade, como Melânio Cajabi (MP), com sua mudez opcional, integrante do bando de fugitivos pelas brenhas do sertão: “Ah, minhas estantes cheias de livros lá na minha fazenda... [...] Não disse eu que era poeta? Quando fazendeiro deixei de ser jurisprudente, e depois deixei e de ser fazendeiro para ser poeta e filósofo: agora sou insurreto, bandoleiro” (MP, p. 401); ou o poeta entrega-se a uma atividade onírica, como Jerombal Thauutes (UH) que, ao passar a noite, só, na biblioteca, experimenta situações que transcendem a compreensão comum do real: “Um poeta que sonha com o impossível, apenas um poeta no centro da meia-noite sem mistérios, muito naturalmente, assistindo o silêncio grassar na impalpabilidade da Noite” (UH, p. 22); o

poeta é também aquele que sabe o poder da palavra para vencer o tempo, como o Velho que declara a consciência da poesia: “As palavras zoam, cardumes, constelações na esfera, na alma dos meus horizontes, e assim como há um infinito de horizontes há um infinito de palavras. Sou poeta. Recolho em silêncio as palavras que nascem de Deus: elas são a verdade do Espírito infinito da verdade” (RAV, p. 271).

Mas, é o poeta-professor que melhor configura o *alter-ego* do autor em dois romances (CE, SP). Celidônio Frutuoso (CE) é o ex-professor de Filosofia da Universidade que se encontra no Bar Portal do Céu na Noite da Predestinação, que “com toda essa tua sapiência de mestre”, (CE, p. 209) se diz ser “apenas um poeta bêbado, que se acha medíocre, simples e concreto [...] um miserável professor de Filosofia despedido”(CE, p. 145), mas que, no entanto, ainda tem um projeto de escrever um livro: “E o professor pensou em seu livro que estava escrevendo e ficou duvidando seu título entre: *Secreta Paixão do Bem e do Mal* ou *Secreto Êxtase do Bem e do Mal*” (CE, p. 268). Em *O salário dos poetas*, o poeta é o professor Florisbelo Frois, que “era poeta, com livros publicados, ex-professor da Unisselvática, brumas da ilusão de saber” (SP, p. 26). A imagem do poeta-professor nesse romance (SP) pode ser cruzada com a do professor Celidônio Frutuoso (CE): ambos aparecem num bar, bebendo, possuem um jipe e saem do município de Aguassu-MT para outro destino. Celidônio Frutuoso escreve um livro sobre a Noite da Predestinação; o professor Florisbelo Frois aventura-se em Portos de Cabra, atraído por um anúncio de jornal: “alguém nos portos de Cabra, muito rico, procurava um escritor para refazer uns manuscritos velhos” (SP, p. 26). Enquanto o professor Celidônio Frutuoso (CE) escreve por opção e vontade, o professor Florisbelo Frois (SP) é contratado pelo General para corrigir os originais de um livro que havia escrito: “ele que se julga um grande escritor de enorme talento e grandes méritos, injustiçado pela posteridade [...] nesse livro, porém, ele pensa que já morreu e escreve para uma tal de chamada posteridade” (SP, p. 320). O livro do General é corrigido e criticado pelo poeta-professor que, ao entregá-lo ao General agonizante, vê suas folhas se espalharem com o vento da extinção.

O arranjo ficcional de Dicke, ao criar o professor-poeta-escritor, lhe abriu as portas para inscrever nos meandros discursivos dos romances a sua consciência literária do poder criador da palavra: “só os poetas podem destruir os déspotas e a política e o cinismo do Estado e mudar o mundo” (SP, 277). Dicke é o poeta que se auto-introduz na sua obra, fazendo-se personagem com personalidade poética; a sua ficção adquire estatuto de uma realidade experimentada pelo autor no espaço da obra. O artifício que o faz enredar um personagem-poeta escrevendo um livro, como em *Rio abaixo dos vaqueiros*, *Cerimônias do*

esquecimento, O salário dos poetas, Deus de Caim, caracteriza uma busca privilegiada pela obra enquanto intemporal, universal, que a linguagem e a imaginação criadora tornam possível. A busca é empreendida pelo escritor no campo da criação literária, em que o poder criador da palavra pode transcender a condição humana e fundar uma realidade temporal reversível. Pelos caminhos do imaginário temos universos metamorfoseados literariamente, nas situações, nas imagens, nas idéias e nos sentimentos explorados e entramos em contato com a beleza estética de uma poética que se estiliza singularmente, de um poeta que se quer eternizar em sua obra e marcar o seu tempo com a sua estética.

A pesquisa realizada objetivou a confirmação da tese que aponta a obra do escritor Ricardo Guilherme Dicke como uma identidade literária da região de Mato Grosso que tem sustentabilidade artística para ser inserida no amplo contexto da cultura literária universal, tanto pela temática quanto pela linguagem.

O mergulho em suas narrativas longas, no conjunto dos sete romances publicados, foi norteado pelos critérios da crítica do Imaginário, estabelecida na segunda metade do século XX, e almejou conhecer a experiência criadora do autor para, revelando o seu valor estético, contribuir para tirá-los – o escritor e a sua obra – do isolamento, do desconhecimento e do esquecimento no contexto cultural nacional.

O valor da obra dickeana, ambivalente, se produz no âmbito do contexto sócio-histórico-cultural com lastros específicos da região mato-grossense e se estende na amplitude da cultura literária nacional e universal. Desde o seu primeiro romance publicado, *Deus de Caim* (1968), a crítica (com poucas manifestações públicas) põe destaque na localização geográfica do autor, contudo sempre procurou associar o seu regionalismo a uma visão universalista. Nas palavras de Leo Gilson Ribeiro, no *Jornal da Tarde*, de 21/08/1968:

Deus de Caim surge como uma das autênticas revelações do romance brasileiro atual. Já a origem geográfica do autor – Mato Grosso – indica a ocupação de um território cultural relativamente virgem no Brasil. Ricardo Guilherme Dicke, sim, merece crédito ao afirmar ter recebido de Guimarães Rosa o estímulo para prosseguir. Pois sua primeira incursão nesse gênero complexo traz uma revolução significativa para escola que meramente fotografava uma realidade social – como grande parte do ciclo de romances do Nordeste – até o aparecimento do inimitável regionalismo universalista do próprio Guimarães Rosa.

Por ocasião do lançamento do romance *Caieira* (1978), afirmou o jornalista Benício Medeiros, do *Jornal do Brasil* em 19/08/1978:

Caieira nos reporta a um pedaço perdido do Brasil, onde os homens se deixam comer pela cal, que lhes garante os sonhos. O cenário é bravo:

paisagens queimadas, emas, seriemas, florestas por onde se esgueiram cobras traiçoeiras. A tônica é a violência, a bestialização do homem, entregue à volúpia da natureza e das suas paixões. Trata-se de obra concebida fora dos quadros pelos quais se pauta a produção literária mais se pauta a produção literária mais recente, e isso nos faz bem.

Os processos sociais e históricos específicos de Mato Grosso participam da produção desse valor, pois as narrativas dickeanas dialogam com os valores temáticos subjacentes aos movimentos históricos geradores do desenvolvimento regional e reveladores do pensamento mítico do homem. Pontes e passagens foram criadas nesse diálogo que aproxima o local ao universal no processo criador.

A tematização do heterogêneo através dos personagens viandantes, aventureiros, destemidos que, em mobilizações pelos sertões mato-grossenses, reabilitam a força do mito guiando ações e pensamentos, permite tanto uma intimidade com o espaço local, quanto permite o devaneio por espaços do imaginário que remete ao ancestral mítico. Seus personagens permeiam a hibridez cultural, pois têm a consciência do progresso que devassa o sertão, mas não se desprendem da impetuosidade da força da imagem arquetipal, arcaica, paradigmática, de origem mítica. São homens históricos que criam mundos e valores próprios e intersticiais entre as pulsões subjetivas e o mundo externo social. O romance *Madona dos páramos* nos deu esse quadro, reconhecido desde a sua premiação e publicação. Na edição do Jornal O Globo, de 16 de janeiro de 1983, o jornalista Renê Sequerra publica palavras de entusiasmo:

Dicke é um excelente escritor. Seu último romance, *Madona dos páramos*, é uma verdadeira saga mato-grossense. Trata das andanças de sertanejos marginalizados. Quase todos procurados pela polícia, à procura da Figueira-Mãe, o Eldorado desconhecido e promissor. Partindo daí, Dicke leva o leitor através de uma prosa densa, mágica, extremamente musical, cheia de regionalismos que fazem lembrar Guimarães Rosa, ao mundo para nós desconhecido do sertão. Mas ele o conhece muito bem: os animais, as plantas e os hábitos e jeito de ser da população enrijecida pela brutalidade da região.

A força que subsiste ao tempo e ao progresso, que atrai para o retorno às origens da criação, reativa as imagens geradoras da esperança e do ímpeto à ação, como a imagem do Paraíso, do Eldorado. O resíduo enigmático da imagem consagrada na tradição é intertecido nos textos sob novas configurações que dão o caráter de atualização à produção romanesca de R. G. Dicke. A complexidade da criação dickeana, que mescla passagens trágicas com cenas líricas, reativa a força que move a ação mítica. Nas palavras de Sonia Salomão Khéde, numa crítica publicada no Jornal do Brasil, em 05 de fevereiro de 1983, destaca sobre o romance *Madona dos páramos*:

A complexidade resultante da mistura de passagens trágicas com cenas líricas estende-se às imagens de arquétipos míticos nos quais são transformados aqueles vingadores, que inspiram terror, mas também compaixão pela sua condição de vítimas da injustiça social [...] A pluralidade do texto de Dicke deve-se à mistura dessas falas de santos, poetas, leprosos, criminosos, a da mulher que aprisionam e que será a sua madona, a Senhora santificada pelos doze bandidos (ou apóstolos) que confundem Deus e o Diabo na mesma terra calcinada pelo sol.

Um trânsito fronteiro se instala entre o residual, permanente do arquétipo, e o elemento inovador e diferencial da nova criação. Destarte, a arquitetura cíclica dos romances encontra correspondência na temática do tempo cíclico, em que as estruturas do imaginário fazem girar da finitude da condição humana para a eternidade temporal na reversibilidade do fim, pela repetição dos arquétipos.

Dicke transita com seus personagens pelos espaços do sertão, das margens dos rios, das brenhas das matas, mas também pelas cidades, vilas, pela capital Cuiabá. As andanças são permeadas de lendas, credices locais e relatos fantásticos. O personagem-viajante, errante, exilado, confinado, vê o universo regional por dentro, sentindo-o, perscrutando-o, vivenciando-o, travando uma comunhão com a paisagem. Ainda no artigo de Sonia Salomão Khéde (1983), as semelhanças do enredo de *Madona dos páramos* com *Os sertões* de Euclides da Cunha, são colocadas em relevância:

Tais semelhanças, se por um lado configuram um quadro nacional de proscritos rurais, por outro, não impedem a particularização dos páramos dos matos-grossos. O regionalismo fica transparente nas metáforas que igualam homens a bichos, nos adjetivos que se sobrepõem no traçado do perfil agreste e sensual de matas e riachos, na construção de frases encadeadas que soam como cavalos em galope, no tom heróico da narrativa, ora um monólogo, ora sucessão de diálogos em *staccato*, ferinos e cortantes como punhais.

Dicke desenvolve, ricamente, essas relações com o espaço sem embrenhar por uma visão exótica nem folclórica do regional.

Na complexidade da escritura dickeana, o espaço real ou imaginário está associado ou, até, integrado aos personagens, bem como o está à ação ou ao escoar do tempo. O romancista tira efeitos dos sons da natureza; o lugar das matas, florestas e rios evocam o som em contraste com o silêncio reinante desencadeando sensações profundas nos personagens ligadas ao devaneio, aos medos, aos desejos desconhecidos. Ao mesmo tempo, os sons marcam o movimento cadenciado no espaço e no tempo. A natureza e a paisagem não são somente parte do espaço, mas são reflexos do estado de alma, onde iluminam o inconsciente de quem as contempla ou imagina. As imagens expressivas do lugar sertanejo mato-

grossense, com seus mistérios alardeados pela situação do propalado isolamento em que esteve mergulhada a região até pouco tempo, revelam também o caráter de valentia do homem local, forjado pelas circunstâncias adjacentes. Sobre *Caieira*, Benício Medeiros, no Jornal do Brasil, em 19/08/78, diz que o romance está mais próximo ao poético que ao documental e não apresenta grandes caracterizações; no entanto,

os personagens são fluidos, como as assombrações que perpassam no fundo, ao som de uma guitarra flamenga. E extremamente estilizados. Os homens cheiram a valentia e cachaça. As mulheres são “deusas negras” e queimam em “labaredas de desejo e chamas de luxúria”. Há também, segredos e ódios atávicos, vendetas antigas, incestos, cemitérios, corpos profanados e, sobretudo uma série interminável de crimes cruentos, que não se sabe ao certo, por que acontecem. No compasso de tanto mistério, não sucede a verossimilhança esperada numa obra de cunho social e realista.

A concepção labiríntica do espaço personificado evidencia a angústia dos homens face ao mundo onde não encontram o seu lugar, e no qual peregrinam em busca do sentido da vida perante a certeza da morte, com isso, a narrativa vai do imediato real ao ancestral mítico. O espaço sertanejo mato-grossense, nas narrativas dickeanas, é palmilhado numa linguagem que o deixa envolto nos mistérios e nos poderes do invisível, é apresentado em imagens consistentes de uma visão antiga que sobrevive no imaginário das pessoas e é constatada tanto nos relatos dos eventos e fatos históricos quanto nas criações ficcionais: “Outra marca da literatura de Guilherme Dicke é a ferocidade, e ele a atribui ao contato intenso que, no Mato Grosso, se tem com a natureza [...] Tal ímpeto, que se acerca da selvageria, mescla-se, contudo, com uma linguagem de fundo filosófico”, analisa José Castello no Caderno de Notas (2002). As grandes imagens arcaicas dão o tom arquetipal na atualização mitológica esmerada pela literatura e, assim, são abertas as vias pelas quais o diálogo entre história e literatura se estabelece. Segundo José Castello:

um exemplo brasileiro de escritor atado à história, e habitualmente muito esquecido, é o do mato-grossense Ricardo Guilherme Dicke. Os traços mais nítidos da literatura de Dicke – um tesouro perdido no centro do país – são o barroco, impregnado em seu estilo caudaloso e detalhista, o épico.

A história literária de Mato Grosso é privilegiada por ter em seu elenco um escritor como R. G. Dicke, “estranho romancista, esse narrador sem peias, talvez ligado ao sentimento do absurdo que abala a estrutura da ficção de hoje” (DC, 1968, p.11), como exalta Antônio Olinto no prefácio do romance. E desde a publicação desse seu primeiro romance *Deus de Caim*, Prêmio Nacional Walmap de 1967, em banca composta por João Guimarães Rosa,

Jorge Amado e Antonio Olinto, Dicke vem rompendo as fronteiras do tempo e do espaço geográfico com publicações reconhecidas e premiadas. A reputação de grande ficcionista brasileiro passa, nos últimos cinco anos, para a maturidade da crítica. A sua escrita densa, marcada por uma linguagem original, que não se reduz aos padrões tradicionalizados pela corrente regionalista da literatura brasileira do início do século XX, e tensionada pelo vigor e pela beleza de cada frase, faz do conjunto uma obra fascinante. Sobre *Deus de Caim*, analisa Leo Gilson Ribeiro, no Jornal da Tarde de 21/08/1968:

Deus de Caim não é um atalho novo ou uma nova clareira no romance brasileiro. É uma erupção viva, é uma chaga aberta, é um grito de vitalidade do que existe de mais contemporâneo na literatura brasileira: a que se integra nas renovações artísticas de seu tempo e indica uma segura individualidade pioneira.

Após a primeira premiação, Dicke segue por caminhos árduos até a premiação de *Caieira*, em 1977, com o 1º lugar do Prêmio Remington de Prosa. Publicado em 1978, mereceu, de Glauber Rocha, ainda na década de setenta, no programa de televisão, “Abertura”, uma enlevada recomendação de leitura: “Este aqui é um livro que vocês têm que ler... vocês precisam conhecer R.G.Dicke”, conforme destaque de Lorenzo Falcão na orelha do romance *O salário dos poetas* (2000). Lorenzo Falcão assinala, também, as relações de Ricardo Guilherme Dicke com João Guimarães Rosa, por ocasião do concurso que o premiou pelo romance *Deus de Caim*: “Costuma-se dizer que o escritor foi descoberto por Guimarães Rosa, um admirador confesso da obra de Dicke”. O romance *Caieira*, entre outras, recebeu a admiração de Hélio Pólvora:

em *Caieira* muitas páginas fortes, bizarras e densas. Sim, o romancista não tem medo da frase longa. Escolhe deliberadamente a retórica. Ousa. Enfrenta todos os instantes difíceis do seu romance, ao invés de contorná-los. A imagística desdobra-se, rica, multicolor. As metáforas alcançam paroxismos. O *kitsch* deliberado. A convulsão da frase. A frase viva, palpitante. O toque grand-guinesco. O talento (1982, p.6-7).

Em 1979, Luiz Gonzaga Vieira, escritor e jornalista, publica pela Civilização Brasileira, um artigo crítico sobre o romance *Caieira*, destacando o diálogo com a cultura universal como marca do estilo do autor:

O autor de *Caieira* faz clara questão de se referir a várias obras clássicas, inclusive à Bíblia, procurando uma aproximação e um coeficiente com o espírito e o estilo delas, tudo naturalmente com a marca pessoal de Ricardo Guilherme Dicke, que é realmente um grande escritor. Desse modo é que o autor consegue criar suas fantásticas histórias, que bem podem ser uma

ilustração dessa nossa tragédia humana, dessa nossa (gratuita) condição de seres humanos, passíveis de todos os crimes e virtudes, de todos os amores e ódios, todas as grandezas e misérias (1979, p.268).

No trilhar da sua produção romanesca, Dicke publica *Madona dos Páramos* em 1982, que recebeu o Prêmio Ficção de Brasília em 1981. A narrativa focaliza as agruras e asperezas da vida do sertão mato-grossense, desenvolvendo uma temática de forma vigorosa e densa. Prefaciado por Hélio Pólvora, este romance atesta a escritura mais tensa, vibrátil e madura do escritor. Num texto mais longo, a linguagem desse romance flui em correnteza que arrasta emoções, dilacera padrões, numa “prosa desatada, atropelada, bárbara” (PÓLVORA, 1982, p.5). A linguagem recebe tratamento especialíssimo para dar conta da temática abrangente da “precariedade humana, a exposta tragicidade do homem”, afirma Hélio Pólvora (p.7), e as ousadas metafóricas incrementam o fluxo caudaloso da sua prosa; semelhantemente ao desaguar das emoções dos seus personagens.

Com a publicação de *Último horizonte*, em 1988, Dicke oferece ao público mais uma obra ímpar, que é um “romance forte e desassombrado [...] personagens transsubstanciados em novas formas e figuras [...] evidencia as angústias do viver”, conforme apresentação de Dante de Oliveira (UH, p.5). Dicke, por essa ocasião do lançamento deste romance, recebeu crítica no espaço internacional. O correspondente do Jornal de Lisboa em São Paulo, Henrique L. Alves, publica em Lisboa, em 15/08/1989, sobre o romance:

Foi preciso abrir a interligação de notícias do Brasil ao JL de Lisboa para que o romancista Ricardo Guilherme Dicke determinasse a importância de intercâmbios. E invoco o facto da crítica não tomar conhecimento do romance *Último horizonte*. É o imaginário do espírito cuiabano [...] Romance equacionado no poder de captar o quotidiano em sua objectividade, oferece o calor de uma estória. [...] Romance maior de um escritor circunscrito no tempo, a marca de Cuiabá enfatiza o imaginário do universal da melhor qualidade. Entre sonhos e realidade desponta a grandeza que marca o leitor que tem desejos de releitura em muitas lembranças. Ricardo Guilherme Dicke é o clássico de hoje.

A publicação do romance *Cerimônias do esquecimento* foi destaque no Caderno 2 do jornal O Estado de Mato Grosso, em 23/08/95. O real e o fictício são misturados neste livro: “é a nova obra do premiado escritor que mistura realidade, ficção e um pouco de poesia e filosofia”, analisa Claudia Brecht. O Diário de Cuiabá publica, em 14/01/96, o artigo de Miriam Botelho que destaca o prêmio para *Cerimônias do esquecimento*:

Cerimônias do esquecimento, do escritor Ricardo Guilherme Dicke, acaba de arrebatar o prêmio “Orígenes Lessa”, da União Brasileira de Escritores (UBE). [...] é a quinta obra de Dicke a receber um prêmio literário em nível nacional. [...] é daqueles raros escritores que teve a oportunidade de ter o seu talento reconhecido por Nelson Rodrigues, Carlos Drummond de Andrade, Jorge Amado e Guimarães Rosa.

Este romance inspirou recentemente a produção do filme “Cerimônias do esquecimento”, um documentário que aborda a vida do escritor, e teve estréia no Centro Cultural da UFMT, em Cuiabá em 22/07/2004, com estréia nacional em 24/07/1004 na TV Universidade/TVE. Miriam Botelho destaca no Diário de Cuiabá, em 22/07/2004:

O documentário mostra que, mesmo sendo um escritor com extenso currículo, ganhador de vários prêmios literários e apontado como um dos grandes nomes da literatura nacional, por outros autores consagrados, Ricardo Guilherme Dicke atualmente não encontra mercado para a sua produção. “Cerimônias” tem uma linguagem considerada irreverente e experimental.

Em uma trajetória silenciosa e progressiva, em 2000, chegaram ao público dois romances inéditos, completando o complexo universo literário do autor mato-grossense: *O salário dos poetas* nos revela, segundo Chico Amorim na Apresentação, o autor “mais irônico, maroto [...] constrói um romance fascinante sobre a mesquinhez humana [...] lança um olhar de ternura para a miséria da vaidade e ambição humanas” (SP, p.9); em *Rio abaixo dos vaqueiros*, Dicke não arrefece a sua busca pela apreensão do interior do homem; a perseguir esse invisível tema, o autor realiza incursões na mente do homem e da mulher demonstrando, ao mesmo tempo, a vasta cultura espreada do seu estilo e a erudição dos seus fundamentos. A Folha do Estado noticiou com destaque, em 20/12/2000, o lançamento dos dois romances e relevou o papel de Ricardo Guilherme Dicke no cenário literário mato-grossense:

Reconhecido pela revista “Caros Amigos”, como um dos mais importantes escritores brasileiros vivos, o mato-grossense Ricardo Guilherme Dicke lança hoje dois livros inéditos [...] ambos escritos na década de 80 [...] ‘A intenção é plantar a literatura refinada de Dicke em solo fértil. É importante colocar na *roda* o nosso grande escritor’ salienta Falcão

Ricardo Guilherme Dicke exercita, com habilidade singular, a competência de expor ao leitor uma visão geral e pormenorizada das pessoas, do íntimo das pessoas em devaneios e lembranças, do lugar sertanejo, da terra, da natureza local em seus contornos que extrapolam o geográfico ao sabor do resgate do mitológico. A sua forma discursiva, com frases, metáforas e situações duras, participa da construção do imaginário do lugar – o sertão de Mato Grosso –

contudo, a abordagem do homem, da sua condição, das suas angústias e dos seus desejos profundos, está posta nas constelações das imagens, cuja pregnância simbólica faz ilimitada a compreensão do homem pelo próprio homem.

Dicke vive, na atualidade, uma fase em que assegura, com o valor da sua obra, o lugar que lhe há de ser cativo junto ao espaço da crítica e da cultura, e terá garantido a reversão do quadro no qual lamenta o seu desconhecimento: “A crítica em geral tinha sido boa comigo, depois mudou com relação à minha literatura: me ignorou durante todo esse tempo. Além da distância dos grandes centros, o silêncio da crítica me mantém preso num ostracismo cruel”, em entrevista a João Ximenes Braga de O Globo em 2004, após ter sido referenciado por Hilda Hilst como um dos maiores escritores brasileiros.

Dicke é o escritor do seu tempo e de todos os tempos, pois em sua literatura, as fronteiras se desvanecem, tanto as do tempo quanto as do espaço. Dicke é o escritor de Mato Grosso; mas é, naturalmente, o escritor brasileiro e universal; ele produz uma literatura cujas raízes se aprofundam na cultura da região sem, contudo, se restringir a esse espaço; ao contrário, a sua produção estabelece passagens, pontes, travessias e diálogos com as diversas áreas da cultura universal e, assim, nela se insere com a sua escritura singular que, ricamente, permite – ou, até mesmo, exige – a pluralidade das interpretações, a diversidade das hermenêuticas.

Com essa pesquisa, procuro cumprir o objetivo de revelar um grande escritor pela sua obra. Os caminhos percorridos me levaram aos túneis subterrâneos que ligam a narrativa dickeana ao contexto da tradição cultural e literária e permitem constatar, simultaneamente, que o seu desconhecimento tem fundamentos no mercado da cultura editorial, seja pela localização geográfica, seja pelo histórico distanciamento de Mato Grosso do resto do Brasil, como atestam as contundentes palavras do próprio Ricardo Guilherme Dicke ao jornal O Globo, em 2004: “É porque me mudei para Mato Grosso. Aqui é o mesmo que um exílio para qualquer um que deseja ser escritor e não tem editoras grandes nem distribuição, o que é uma maldição para quem pretenda escrever”, se ressentido dele.

De um primeiro encantamento pelos romances, cultivo, hoje, uma admiração respeitosa pela arte de Ricardo Guilherme Dicke; arte grande, que me fez perceber incontáveis portas hermenêuticas que, ainda, pretendo abrir em incursões futuras e, ao mesmo tempo, estimular leitores atentos a fazê-lo também.

Referências

1- Geral

ABDALA JUNIOR, Benjamin. Fronteiras múltiplas, identidades plurais In: MASINA,L.; BITENCOURT, G.N.; SCHMIDT, R.T. (Org.) *Geografias literárias e culturais: espaços/temporalidades*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2004.

ALIGHIERI, Dante. *Divina comédia*. Trad. J.P.Xavier Pinheiro. São Paulo: Martin Claret, 2003.

ALMEIDA, Nelly Alves de. *Estudos sobre quatro regionalistas*. Goiânia: EdUFG, 1985.

ALTER, R.; KERMODE, F. (Org) et al. *Guia literário da Bíblia*. São Paulo: EdUNESP, 1997.

ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

_____. *O homem diante da morte*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. V. 1

_____. *O homem diante da morte*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982. V. 2

ARISTÓTELES. *Poética*. Introdução de Eudoro de Souza. Brasília: Imprensa Nacional/Casa da Moeda,1992.

ASTIER, C. Interferências e coincidências das narrações literária e mitológica. In: BRUÑEL,P. (Org) et al. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso*. São Paulo: Martins Fontes,1990a.

_____. *O novo espírito científico*. Lisboa: Ed. 70, 1986.

_____. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1990b.

_____. *A terra e os devaneios da vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Ed. Unesp, 1998.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BADIA, Denis D. Estruturas do imaginário e universos míticos. **Revista de Educação Pública**. Cuiabá: EdUFMT, v.3, p.20-38, 1994.

BARTHES, R. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1982.

BATISTA, Orlando Antunes. *Lodo e ludo em Manoel de Barros*. Rio de Janeiro: Presença, 1989.

BERGEZ, Daniel (org) et al. *Métodos críticos para a análise literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

Bíblia de Estudo de Genebra. São Paulo e Barueri: Cultura Cristã e Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed UFMG, 1998.

BOLLE, Willi. Diadorim: a paixão como *médium* de reflexão. In: **Revista USP**, n.50. São Paulo: Edusp, jun-ago, 2001. P. 80-99.

_____. *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

BOURNEUF, R. e OUELLET, R. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976.

BOYER, R. A grande serpente. In: BRUÑEL, Pierre (Org) et al. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. P. 430-435.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1990. V.1

BRUÑEL, Pierre (Org) et al. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

_____. *Dicionário de mitos literários*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. 22 ed. São Paulo: Palas Athena, 2004.

CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. v1 e 2. São Paulo: Livraria Martins, 1971.

_____. *Recortes*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

_____. *Textos de intervenção*. Seleção de Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.

_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CARVALHO, M. Luiza F. Laboissière. *Tradição e modernidade na prosa de Miguel Jorge*. Goiânia: EdUFG, 2000.

CARVALHO, José Carlos de Paula. *Imaginário e mitodologia: hermenêutica dos símbolos e estórias de vida*. Londrina: EdUEL, 1998.

_____. Imaginário e cultura escolar: a culturálise de grupos do colegial em escolas étnicas e rurbanas. In: **Revista de Educação Pública**, Cuiabá: EdUFMT, n.4, 1994.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Anúbis e outros ensaios: mitologia e folclore*. Rio de Janeiro: FUNARTE/INF: Achiamé; Natal: UFRN, 1983.

_____. *Civilização e cultura*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.

_____. *Dicionário do folclore brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.

CASTRO, Afonso de. *Entre o vale e a imagem*. Campo Grande: EdUCDB, 2000.

CHALITA, Gabriel. *Vivendo a filosofia*. São Paulo: Atual, 2004.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Barcelona: Labor, 1978.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: EdUFMG, 1999.

COUCHAX, B. Lilith. In: BRUÑEL, P. (Org) et al. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. P.582-585.

COUFFIGNAL, R. Éden. In: BRUÑEL, Pierre (Org) et al. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. P.294-306.

COUTINHO, Eduardo. Remapeando a América Latina: por uma nova cartografia literária no continente. In: MASINA, L.; BITENCOURT, G.N.; SCHMIDT, R.T. (Org.) et al. *Geografias literárias e culturais: espaços/temporalidades*. Porto Alegre: EdUFRGS, 2004.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Brasília: EdUNB, 1963.

_____. *Euclides da Cunha: trechos escolhidos*. Por João Etienne Filho. Rio de Janeiro: Agir, 2004

DAMROSCH, D. Levítico. In: ALTER, R.; KERMODE, F. (Org) et al. *Guia literário da Bíblia*. São Paulo: EdUNESP, 1997. P.79-90.

DIAS, Carmem Lúcia de Souza. *Paixão de raiz: Valdomiro Silveira e o regionalismo*. São Paulo: Ática, 1984.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Literatura ocidental*. São Paulo: Ática, 1990.

_____. *Teoria do texto*. v.1 e 2. São Paulo: Ática, 1995.

DURAND, Gilbert. *Mito, símbolo e metodologia*. Lisboa: Editorial Presença, 1982.

_____. *Mito e sociedade: a mitanálise e a sociologia das profundezas*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1983.

_____. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

_____. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1988.

_____. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

ELIADE, M. *Mito do eterno retorno*. São Paulo; Mercury, 1992.

_____. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *A antropologia profunda: uma leitura real do comportamento humano*. Lisboa: Nova Acrópole, 1993.

_____. *História das crenças e das idéias religiosas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteira, margens e passagens*. Cotia-SP: Ateliê Editorial; São Paulo: Ed SENAC São Paulo, 2003.

FERNANDES, José. *O poeta da linguagem*. Rio de Janeiro: Presença, 1983.

_____. *O existencialismo na ficção brasileira*. Goiânia: EdUFG, 1986.

FERREIRA, Antonio Celso e IVANO, Rogério. *A conquista do sertão*. São Paulo: Atual, 2002.

FIGUEIREDO, Eurídice. Transformações do romance na América Latina e no Caribe. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada** n.6. Rio de Janeiro: Abralic, 2002.

FREYRE, Gilberto. *Vida, forma e cor*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles E. S. Ramos. São Paulo: Cultrix, 1957.

_____. *Fábulas de identidade: estudos de mitologia poética*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

GALVÃO, Walnice N. *O império do Belo Monte: vida e morte de Canudos*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

_____. *Mitológica rosiana*. São Paulo: Ática, 1978.

GARAGALZA, Luis. Hermenêutica simbólica: la Escuela de Eranos in: **Anthropos- Revista de Documentación científica de la cultura**. Barcelona, Ed. Anthropos, n.57, 1986.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1989.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

GOMES, Renato Cordeiro. Cosmopolitismos, nacionalismos, lugares e não-lugares na cultura contemporânea In: MASINA, L.; BITENCOURT, G.N.; SCHMIDT, R.T. (Org.) et al. *Geografias literárias e culturais: espaços/temporalidades*. Porto Alegre: EdUFRGS, 2004.

GRUZINSKI, Serge. *A colonização do imaginário: sociedades indígenas e ocidentalização no México espanhol. Séculos XVI-XVIII*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário de mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, 1983.

HOLANDA, Sergio Buarque de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. 6ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. *Raízes do Brasil*. 15ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982.

HOISEL, Evelina. Sobre cartografias literárias e culturais in: MASINA, L.; BITENCOURT, G.N.; SCHMIDT, R.T. (Org.) et al. *Geografias literárias e culturais: espaços/temporalidades*. Porto Alegre: EdUFRGS, 2004.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IGLESIAS, José Roberto. O espaço e suas imediações. In: MASINA, L.; BITENCOURT, G.N.; SCHMIDT, R.T. (Org.) et al. *Geografias literárias e culturais: espaços/temporalidades*. Porto Alegre: EdUFRGS, 2004.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1999.

JOACHIM, Sébastien. Universalidade da região em Cora Coralina. **Revista Vintém de cobre**. Casa de Cora publicações, n.1, p.13-25, 1999.

_____. A poética do imaginário: uma introdução a Jean Burgos. **Signótica**, EdUFG, v.8, p.125-143, 1996.

_____. O mito das origens na obra do poeta canadense Gilles Hénault. **Revista Investigações-lingüística e teoria literária**, v.9, p. 49-72, s.d.

_____. O imaginário europeu e seu contraponto latino-americano In: SANTOS, D. O.; TURCHI, M. Z. (org) et al. *Encruzilhadas do imaginário: ensaios de literatura e história*. Goiânia: Cânone, 2003.

JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *História da linguagem*. Lisboa: Edições 70, 1969.

LEITE, Ligia C. Moraes. *Regionalismo e modernismo*. São Paulo: Ática, 1978.

LÉVI-STRAUSS, C. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

_____. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Cia Ed. Nacional, 1976.

LIMA, Luis Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

LUCAS, Fábio. *A face invisível*. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1973.

_____. *Do barroco ao moderno: vozes da literatura brasileira*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *O caráter social da ficção do Brasil*. São Paulo: Ática, 1985.

LUCHESE, Ivo. *Crise e escritura: uma leitura de Clarice Lispector e Vergílio Ferreira*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MACHADO, Maria Cristina Teixeira. Retratos de Goiás: explorando o imaginário goiano. In: SANTOS, D. O.; TURCHI, M. Z. (org) et al *Encruzilhadas do imaginário: ensaios de literatura e história*.Goiânia: Cânone, 2003

MAGALHÃES, Belmira. História e representação literária: um caminho percorrido in: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. n.6. Rio de Janeiro: Abralic, 2002.

MARINHO, Marcelo. *Grnd srt~vertigens de um enigma*. Campo Grande: Letra Livre, 2001.

MARTINS, José de Souza. O tempo da fronteira: retorno à controvérsia sobre o tempo histórico da frente de expansão e da frente pioneira. In: **Tempo Social-Revista de Sociologia**. São Paulo: Edusp, n. 8(1), maio de 1996, p. 25-70.

MEGGERS, Betty J. *Amazônia: a ilusão de um paraíso*. Trad. Maria Yedda Linhares. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1987.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

_____. Poesia e mito. In: SANTOS, D. O.; TURCHI, M. Z. (org) et al. *Encruzilhadas do imaginário: ensaios de literatura e história*. Goiânia: Cãnone, 2003.

MELLO, Gláucia Boratto R. A função e a imaginação simbólicas em Lévi-Strauss e em Gilbert Durand. **Revista de Educação Pública**, EdUFMT, v.3, p.158-170, 1994.

MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MIGUET, M. Andróginos. In: BRUÑEL, Pierre (Org) et al. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. P.26-39.

MINDLIN, Dulce Maria Viana. *Ficção e mito: à procura de um saber*. Goiânia: EdUFG, 1992.

MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu: 1800-1900*. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo ed., 2003.

MORIN, E. *O homem e a morte*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1976.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O diabo no imaginário cristão*. São Paulo: Ática, 1986.

NOUHAUD, D. Eldorado. In: BRUÑEL, Pierre (Org) et al. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. P.315-318.

NUNES, Benedito. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quíron, 1973.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *A consciência fragmentada: ensaios de cultura popular e religião*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

PADILHA, Laura Cavalcante. Um trânsito por fronteiras. In: MASINA, L.; BITENCOURT, G.N.; SCHMIDT, R.T. (Org.) et al. *Geografias literárias e culturais: espaços/temporalidades*. Porto Alegre, Ed UFRGS, 2004.

PALERMO, Zulma. Geopolíticas literarias y América Latina: hacia una teorización contrahegemónica. In: MASINA, L.; BITENCOURT, G.N.; SCHMIDT, R.T. (Org.) et al. *Geografias literárias e culturais: espaços/temporalidades*. Porto Alegre: Ed UFRGS, 2004

PATLAGEAN, Evelyne. A história do imaginário. In: LE GOFF, J. (Org) et al. *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica e escritura*. São Paulo: Ática, 1993.

_____. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix/EdUSP, 1974.

RIBEIRO, Darcy. Apresentação. In: MEGGERS, Betty J. *Amazônia: a ilusão de um paraíso*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1987.

RICOEUR, Paul, *Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Lisboa: Edições 70, 1999.

_____. *Interpretação e ideologias*. Trad. Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: F. Alves, 1977.

_____. La marca del pasado In: **Revista Historia y Grafia**. México, Universidade Iberoamericana, n.13, 1999. P. 157-185.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SANTOS, Wendel. *A construção do romance em Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1978.

_____. *Crítica- uma ciência da literatura*. Goiânia: Ed UFG, 1983.

SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

_____. *O que é literatura*. Lisboa: Edições 70, 1993.

SCHIAVO, José. *Novo dicionário de personagens bíblicos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

SCHÖKEL, Luis A. Isaías. In: ALTER, R.; KERMODE, F. (Org) et al. *Guia literário da Bíblia*. São Paulo: EdUNESP, 1997. P.179-198.

SCRAMIM, Susana. Cânone e liberdade. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada** n.6. Rio de Janeiro: Abralic, 2002.

SENA, Custódia Selma. *Interpretações dualistas do Brasil*. Goiânia: EdUFG, 2003.

SILVA, Vera M. Tietzmann. *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*. Rio de Janeiro: Presença, 1985.

SILVEIRA, Nise da. *Jung: vida e obra*. Rio de Janeiro; Paz e Terra, 1981.

SOARES, Zenaide Bassi Ribeiro. Leitura e imaginário. **Revista de Educação Pública**, EdUFMT, v.3, p.277-283, 1994.

SOUSA, Eudoro de. *História e mito*. Brasília: EdUNB, 1981.

SOUZA, Eneida Maria de. Geografias literárias e culturais: espaços temporalidades. In: MASINA, L.; BITENCOURT, G.N.; SCHMIDT, R.T. (Org.) et al. *Geografias literárias e culturais: espaços/temporalidades*. Porto Alegre: EdUFRGS, 2004.

STEINER, G. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

STRÔNGOLI, M. Thereza de Queiroz. Desvendando as imagens, a imaginação e o imaginário na narrativa. **Revista de Educação Pública**, EdUFMT, v.3, p.258-276, 1994.

_____. O discurso literário, o mítico e o multiculturalismo. In: SANTOS, D. O.; TURCHI, M. Z. (Org) et al. *Encruzilhadas do imaginário: ensaios de literatura e história*. Goiânia: Cânone, 2003.

TADIÉ, Jean-Yves. *A crítica literária no século XX*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez. Imaginário e educação: as mediações simbólicas no universo das organizações educativas. **Revista de Educação Pública**. Cuiabá: EdUFMT, v3, n. 4, jul-dez, 1994.

TELES, Gilberto Mendonça. *A crítica e o princípio do prazer*. Goiânia: EdUFG, 1995.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: Ed UNB, 2003a.

_____. O imaginário da morte na literatura. In: SANTOS, D. O.; TURCHI, M. Z. (Org) et al. *Encruzilhadas do imaginário: ensaios de literatura e história*. Goiânia: Cânone, 2003b.

VICENTINI, Albertina. *O regionalismo de Hugo de Carvalho Ramos*. Goiânia: Ed.UFG, 1997.

2- Sobre Mato Grosso e região

ALBUQUERQUE, Caetano M. F. Resumo corográfico de Mato Grosso. In: MENDONÇA, Rubens de. *História da literatura mato-grossense*. 2ª ed. Especial. Cáceres, MT: EdUNEMAT, 2005.

ALVES, Henrique L. Um clássico de hoje. **Jornal de Letras**. Lisboa, 15 ago. 1989. Do (correspondente) Brasil, p.9

AMORIM, Chico. Apresentação. In: DICKE, R. Guilherme. *O salário dos poetas*. Cuiabá: Lei estadual de incentivo a cultura, 2000.

ARABI, Soraia Lima. Caminhando com Rubens de Mendonça pela Literatura Mato-grossense. In: MENDONÇA, Rubens de. *História da literatura mato-grossense*. 2ª ed. Especial. Cáceres, MT: EdUNEMAT, 2005.

BESS, Eliana. Projeto visa plantar obra de Dicke em solo fértil. Cuiabá, 11 jun. 2000. Vida, p.5E

BOSSI, Bartolomé. Viagem pintoresco. In: MENDONÇA, Rubens de. *História da literatura mato-grossense*. 2ª ed. Especial. Cáceres, MT: EdUNEMAT, 2005.

BOTELHO, Miriam. Novo prêmio para Ricardo Guilherme Dicke. **Diário de Cuiabá**. Cuiabá, 14 jan. 1996. Ilustrado, P.E1

_____. Filme de Guilherme Dicke faz pré-estréia na 56ª SBPC. **Diário de Cuiabá**. Cuiabá, 22 jul. 2004. Ilustrado, p.D1

BRAGA, João Ximenes. Prisioneiro de um ostracismo cruel. **O Globo**, Rio de Janeiro, 01 mai.2004. Suplemento Prosa e Verso. P. 2

_____. Dicke: o vôo da eternidade. **O Globo**, Rio de Janeiro, 17 nov. 2004. Suplemento Prosa e Verso. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/jornal/suplementos/prosaeverso/141911342.asp>> Acesso em 17 nov. 2004.

BRANDÃO, Jesus da Silva. Cuiabá e o mito do isolamento. **Diário Oficial do Estado de Mato Grosso**, Cuiabá, nov. 1986. Suplemento Mensal.

BRECHT, Claudia. Dicke lança novo livro em Cuiabá. **O Estado de Mato Grosso**. Cuiabá, 23 ago. 1995. Caderno 2

CARRACEDO, Maria Teresa Carrión (Org) et al. *Fragments da alma mato-grossense*. Cuiabá: Entrelinhas, 2003.

CARVALHO, Carlos Gomes de. (Org) et al. *Panorama da Literatura e da cultura em Mato Grosso*. V 1 e 2. Cuiabá: Verdepantanal, 2004.

_____. *A poesia em Mato Grosso*. Cuiabá: Verdepantanal, 2003.

_____. *No distante oeste, a primeira crítica teatral no Brasil*. Cuiabá: Verdepantanal, 2004.

CASTELLO, José. Crítica. **O estado de Mato Grosso**. Cuiabá, dez. 2002. Caderno de notas 4

CASTELNOU, F. Expedições a regiões centrais da América do Sul. In: MENDONÇA, Rubens de. *História da Literatura Mato-Grossense*. 2 ed. Especial. Cáceres, MT: EdUNEMAT, 2005

CASTRO, Afonso de. *A poética de Manoel de Barros: a linguagem e a volta à infância*. Campo Grande: EdFUCMT-UCDB, 1992.

CORRÊA, Salsa L. *História e fronteira: o sul de Mato Grosso (1870-1920)*. Campo Grande: EDUCDB, 1999.

CORRÊA FILHO, Virgílio. (1938) Influência de Mato Grosso na literatura brasileira. In: CARVALHO, Carlos Gomes (Org) et al. *Panorama da literatura e da cultura em Mato Grosso*. Cuiabá: Verdepantanal, 2004. v.1. P. 33-55.

_____. (1959) Bosquejo da evolução literária de Mato Grosso In: CARVALHO, Carlos Gomes (Org) et al. *Panorama da literatura e da cultura em Mato Grosso*. Cuiabá: Verdepantanal, 2004. P.69-87.

_____. (1923) História literária e científica. In: CARVALHO, Carlos Gomes (Org) et al. *Panorama da Literatura e da cultura em Mato Grosso*. Cuiabá: Verdepantanal, 2004. P.88-98

COSTA, Anna Maria Ribeiro F. M. *Senhores da memória: uma história do Nambiquara do cerrado*. Cuiabá: Unicen, 2002.

DALATE, Sérgio. Wladimir Dias Pino: poética e visualidade em Mato Grosso. In: LEITE, M. C. S. (Org) et al. *Mapas da mina: estudos de literatura em Mato Grosso*. Cuiabá: Cathedral Publicações, 2005. P.11-34.

DICKE, Ricardo Guilherme. *Madona dos Páramos*. Rio de Janeiro: Antares; Brasília: INL, 1982.

_____. *Conjunctio oppositorum no Grande Sertão*. Cuiabá: Conselho Estadual de Cultura, 1999.

_____. *Deus de Caim*. Rio de Janeiro: Edinova, 1968.

_____. *Caieira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

_____. *Último horizonte*. São Paulo: Marco Zero, 1988.

_____. *A chave do abismo*. Cuiabá: Fundação Cultural de Mato Grosso, 1989.

_____. *Cerimônias do esquecimento*. Cuiabá: EdUFMT, 1995.

_____. *Rio abaixo dos vaqueiros*. Cuiabá: Ricardo G. D., 2000.

_____. *O salário dos poetas*. Cuiabá: Lei Estadual de Incentivo a Cultura, 2000.

FALCÃO, Lorenzo. Que história é essa de salário dos poetas? (orelha) In: DICKE, R. Guilherme. *O salário dos poetas*. Cuiabá: Lei estadual de incentivo a cultura, 2000.

FERNANDES, Suelme Evangelista. O imaginário da fronteira no Guaporé lusitano no século XVIII. In: *Mato Grosso Português: ensaios de Antropologia Histórica*. Cuiabá: EdUFMT, 2002.

FERNANDES, José. *O poeta do Pantanal*. Rio de Janeiro: Presença, 1984.

FIGUEIREDO, Dídio de. As letras mato-grossenses e José de Mesquita. In: CARVALHO, Carlos Gomes. *Panorama da literatura e da cultura em Mato Grosso*. Cuiabá: Verdepantanal, 2004.

FLORENCE, Hercules. Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas. In: MENDONÇA, Rubens de. *História da Literatura Mato-Grossense*. 2 ed. Especial. Cáceres, MT: EdUNEMAT, 2005.

Folha de São Paulo. Público vai de ônibus a uma “fazenda” para ver “Belarmino”. Folha Online. Curitiba, 22 mar. 2003. Disponível em <http://folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u31525.shtml>

FONSECA, Mônica. De caçador a rei dos jacarés. **Correio de Setúbal**. Portugal, 26 mai. 2003. Artes espetáculos.

FRANÇA, Basileu Toledo. *O triângulo dos diamantes*. Goiânia: EdUFG, 1994

FRANCISCO, Severino. A escrita de um cidadão do cosmos. **O Globo**. Rio de Janeiro, 22 jan. 1989. Caderno 2

GALETTI, Lylia. *Nos confins da civilização: sertão, fronteira e identidade nas representações sobre Mato Grosso*. Tese (doutoramento) USP/FFLCH, São Paulo, 2000 (digitado).

GOMES, Vlasdislau G. Pequena história de Sant’Ana do Paranaíba. In: : MENDONÇA, Rubens de. *História da Literatura Mato-Grossense*. 2 ed. Especial. Cáceres, MT: EdUNEMAT, 2005

GUIMARÃES NETO, Regina Beatriz. *A lenda do ouro verde: política de colonização no Brasil contemporâneo*. Cuiabá: Unicen, 2002.

JUCÁ, Pedro Rocha. Antonio Pires de Campos, o descobridor de Cuiabá. **Diário Oficial de Cuiabá** Cuiabá, nov. 1986. Suplemento mensal.

KHÉDE, Sonia S. Canudos nos páramos- jagunços e místicos em um romance épico tendo por cenário as planícies de Mato Grosso. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 05 fev. 1983.

LEITE, Mario Cezar Silva. *Águas encantadas de Chacororé: natureza, cultura, paisagens e mitos do Pantanal*. Cuiabá: Cathedral Unicen Publicações, 2003.

____. Literatura, regionalismo e identidades: cartografia mato-grossense. In: _____. *Mapas da mina: estudos de literatura em Mato Grosso*. Cuiabá: Cathedral Publicações, 2005.

____. O sonho do petróleo e a serpente das águas cuiabanas: Lobato e o Minhocão. **Polifonia Revista de Letras**. n.3. Cuiabá: EdUFMT, 1997.

LENHARO, Alcir. *Crise e mudança na frente oeste de colonização: o comércio colonial de Mato Grosso no contexto da mineração*. Cuiabá: EdUFMT, 1982.

LIMA, Marinei Almeida. Pindorama: um passeio em seu texto editorial. In: RODRIGUES, A.; RAMOS, I. N. A. (Org) et al. *Ensaio de literatura comparada: Portugal, Brasil, Angola, Cabo Verde*. Cáceres, MT: EdUNEMAT, 2004.

_____. Pindorama e o modernismo mato-grossense: gritos tardios e solitários. In: LEITE, m. c. s. (Org) et al. *Mapas da mina: estudos de literatura em Mato Grosso*. Cuiabá: Cathedral Publicações, 2005.

LOPES, Ana Paula de Oliveira. A fronteira oeste: o desconhecido território lusitano. In: *Mato Grosso Português: ensaios de Antropologia Histórica*. Cuiabá: EdUFMT, 2002.

MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra. *História da literatura de Mato Grosso: século XX*. Cuiabá: Unicen Publicações, 2001.

_____. *Literatura e poder em Mato Grosso*. Brasília; Ministério da Integração Nacional; UFMT, 2002a.

_____. *Relações de poder na literatura da Amazônia Legal*. Cuiabá: EdUFMT, 2002b.

_____. Terra e exclusão social: as várias faces do poder em Ricardo Dicke e Tereza Albues. In: LEITE, M. C. S. (Org) et al. *Mapas da mina: estudos de literatura em Mato Grosso*. Cuiabá: Cathedral Publicações, 2005.

MEDEIROS, Benício. Paisagem barroca. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 19 ago. 1978. Suplemento do livro.

MENDONÇA, Rubens de. *História da Literatura Mato-Grossense*. 2 ed. Especial. Cáceres, MT: EdUNEMAT, 2005.

MENDES, Olga M. Castrillon. Projeto para revitalizar as letras mato-grossenses. In: MENDONÇA, Rubens de. *História da Literatura Mato-grossense*. 2ª ed. Especial. Cáceres, MT: EdUNEMAT, 2005. P.209-213

MESQUITA, José de. (1937) O sentido da literatura mato-grossense. In: CARVALHO, Carlos Gomes (Org) et al. *Panorama da literatura e da cultura em Mato Grosso*. Cuiabá: Verdepantanal, 2004. P.56-68

MIGUEL, Gilvone Furtado. Mitopoética em *Madona dos paramos*: entre o local e o universal. In: LEITE, M. C. S. (Org) et al. *Mapas da mina: estudos de literatura em Mato Grosso*. Cuiabá: Cathedral Publicações, 2005.

_____. *O entre-lugar das oposições no sertão: um estudo do romance Madona dos páramos*. 2001. 168p. Dissertação (Mestrado). UFG, Goiânia, 2001 (inédito).

_____. O imaginário no conto "Natal na barca". **Revista Signótica**, Goiânia, v. 17, n.1, 2005, p.57-71.

NADAF, Yasmin Jamil. *Sob o signo de uma flor*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1993.

_____. *Rodapé das miscelâneas: o folhetim nos jornais de Mato Grosso (séculos XIX e XX)*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2002.

_____. *Presença de mulher*. Rio de Janeiro: Lidador, 2004.

NASCIMENTO, Antonio Luis do. Garimpo: imaginário popular e imprensa em Mato Grosso. **Revista de Educação Pública**. Cuiabá: EdUFMT, v 3, n.4, jul-dez, 1994.

O Globo. Premiado Walmap se espanta com os próprios personagens. **O Globo**. Rio de Janeiro, 11 nov. 1967.

O Globo. Entregues em O Globo os Prêmios Walmap 67. **O Globo**. Rio de Janeiro, 18 nov. 1967.

OLINTO, Antonio. Prefácio. In: DICKE, R. Guilherme. *Deus de Caim*. Rio de Janeiro: Edinova, 1968.

_____. O sentimento do sexo e da morte em Dicke. **O Globo**. Rio de Janeiro, 24 set. 1968. Porta de Livraria, p. 13

_____. Um jovem romancista Walmap surge em linguagem de ódio. **O Globo**. Rio de Janeiro, 16 set. 1968. Porta de Livraria, p. 11

_____. O II Prêmio Nacional Walmap. **O Globo**. Rio de Janeiro, 03 out. 1967. Porta de Livraria,

OLIVEIRA, Dante Martins de. O romance cuiabano e José de Mesquita. In: CARVALHO, Carlos Gomes. *Panorama da literatura e da cultura em Mato Grosso*. Cuiabá: Verdepantanal, 2004.

_____. Apresentação. In: DICKE, R. Guilherme. *Último horizonte*. São Paulo: Marco Zero, 1988.

PACHECO, Jony Augusto. As formas de domínio do poder: a conjuntura política de Mato Grosso (1912-1918) – II (A violência). **Diário Oficial do Estado de Mato Grosso**, Cuiabá, nov. 1986. Suplemento mensal.

PAIVA, Marcelo Rubens. Natureza insana, mentes insanas e amorais. **Verdes trigos**, 05 fev. 2004. Disponível em http://www.verdestrigos.org/agora/2004_05_02_archive.asp Acesso em 17 nov. 2004

_____. Aposta de Guimarães Rosa lança romances. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 01 mar. 2001. Folha Ilustrada, p.4.

PASSOS, Luiz Augusto. Processos educacionais em Aguaçu: configurações do imaginário em diversidades culturais. **Revista de Educação Pública**. Cuiabá: EdUFMT, v3, n.4, jul-dez, 1994.

PÓLVORA, Hélio. Prefácio. In: DICKE, Ricardo Guilherme. *Madona dos páramos*. Rio de Janeiro: Antares; Brasília: INL, 1982

POSSARI, Lucia Helena Vendrusculo. Prefácio. In: FREIRE, Silva. *Águas de visitação*. Cuiabá: Ed. ADUFMAT, 1999.

PÓVOAS, Lenine. *Mato Grosso: um convite à fortuna*. Rio de Janeiro: Guavira, 1977.

_____. *Reminiscências*. Rio de Janeiro: Cia Brasileira de Artes Gráficas, 1987.

_____. *História da cultura mato-grossense*. Cuiabá: IHMT; AML, 1982.

PROENÇA, Manoel Cavalcanti. *No termo de Cuiabá*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958.

_____. *Trilhas no grande sertão*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1958.

RAMOS, Isaac Newton Almeida. Confluências, divergências e singularidades. In: RODRIGUES, A.; RAMOS, I. N. A. *Ensaio de literatura comparada: Portugal, Brasil, Angola, Cabo Verde*. Org. por Cáceres, MT: EdUNEMAT, 2004.

RENATO, Luiz. *Matrinchã do Teles Pires*. Cuiabá: Entrelinhas, 1998.

RIBEIRO, Leo Gilson. O autor desse romance não faz alarde do seu talento. E ele é uma autêntica revelação da nossa literatura. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 21 ago. 1968.

SANT'ANNA, Catarina. Mitocrítica e mitanálise: elementos para o estudo do imaginário dos textos teatrais mato-grossenses. **Revista de Educação Pública**. Cuiabá: EdUFMT, v3, n.4, jul-dez, 1994. P. 137-157

SANTOS, Hamilton dos. Com novo livro, Dicke quer sair do ostracismo. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 21 mar 1991. Caderno 2, p.5

SANTOS, Luzia A. Oliva dos. Do mito sacro à contemporaneidade: a recriação do ritual de travessia na narrativa de Matrinchã do Teles Pires. In: LEITE, M. C. S. (Org) et al. *Mapas da mina: estudos de literatura em Mato Grosso*. Cuiabá: Cathedral Publicações, 2005.

_____. *O (re) encontro com o mito*. Cáceres-MT: EdUNEMAT, 2005.

SEGURA, Ailton. De malas prontas – o escritor Ricardo Guilherme Dicke quer morar na Europa. **Revista Veja Centro-Oeste**, 12 dez. 1990. P. 14

SEQUERRA, Renè. No sertão de Mato Grosso, as andanças sem fim. **O Globo**. Rio de Janeiro, 16 jan. 1983.

SILVA, Franklin Cassiano da. (1930) Subsídios para o estudo de dialectologia em Mato Grosso. In: CARVALHO, Carlos Gomes. *Panorama da literatura e da cultura em Mato Grosso*. Cuiabá: Verdepantanal, 2004. P. 105-113.

SIQUEIRA, Elizabeth M.; COSTA, Lourença A.; CARVALHO, Cathia M. C. *O processo histórico de Mato Grosso*. Cuiabá: EdUFMT, 1990.

____. *A reprodução da administração colonial nas minas de Cuiabá*. **Diário Oficial do Estado de Mato Grosso**, Cuiabá, nov. 1986. Suplemento Mensal.

TAUNAY, Visconde de. *Céus e terras do Brasil*. São Paulo: Melhoramentos, s.d.

VIEIRA, Luiz Gonzaga. Caieira. In: *Encontros com a Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. V. 10

VOLPATO, Luiza R. Ricci. *Cativos do sertão*. Cuiabá: EdUFMT, 1993.