

ERVAIS, PANTANAIS E GUAVIRAIS
cultura e literatura em Mato Grosso do Sul

ALEXANDRA SANTOS PINHEIRO
PAULO BUNGART NETO
(Organizadores)

ERVAIS, PANTANAIS E GUAVIRAIS
cultura e literatura em Mato Grosso do Sul

ALEXANDRA SANTOS PINHEIRO
PAULO BUNGART NETO
(Organizadores)



2013

Universidade Federal da Grande Dourados

Editora UFGD

Coordenador editorial : Edvaldo Cesar Moretti

Técnico de apoio: Givaldo Ramos da Silva Filho

Redatora: Raquel Correia de Oliveira

Programadora visual: Marise Massen Frainer

e-mail: editora@ufgd.edu.br

Conselho Editorial

Edvaldo Cesar Moretti | Presidente

Wedson Desidério Fernandes | Vice-Reitor

Paulo Roberto Cimó Queiroz

Guilherme Augusto Biscaro

Rita de Cássia Aparecida Pacheco Limberti

Rozanna Marques Muzzi

Fábio Edir dos Santos Costa

Impressão e Acabamento: Triunfal Gráfica e Editora | Assis | SP

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central - UFGD

B869.8
E735

Ervais, pantanais e guavirais : cultura e literatura no Mato Grosso do Sul / Alexandra Santos Pinheiro; Paulo Bungart Neto (organizadores) – Dourados : Ed. UFGD, 2013.
224 p.

ISBN: 978-85-8147-041-2

Possui referências.

1. Literatura – Mato Grosso do Sul. 2. Escritores sul-mato-grossenses. 3. Biografias. I. Pinheiro, Alexandra Santos. II. Bungart Neto, Paulo. III. Subtítulo.

Sumário

PREFÁCIO - Brígido Ibanhes	11
APRESENTAÇÃO	15
RAQUEL NAVEIRA: A POESIA NO LIMITE Maria Adélia Menegazzo	17
A LITERATURA DE ELPÍDIO REIS, MÚLTIPLA E VÁRIA Paulo Bungart Neto	33
DIMENSÃO PLÁSTICA NOS HAICAIS DE FLORA THOMÉ Maria Helena de Queiroz	57
HÉLIO SEREJO: O REGIONAL ENQUANTO FÁBULA DO LUGAR Paulo Sérgio Nolasco dos Santos	73
RENDAS E INTERROGAÇÕES NA OBRA DE LOBIVAR MATOS Susylene Dias de Araujo	99
HERNÂNI DONATO: UM AUTOR MULTIFACETADO E INCLASSIFICÁVEL Jérri Roberto Marin	121
VOZES FEMININAS NA ESCRITA DE MARIA DA GLÓRIA SÁ ROSA Alexandra Santos Pinheiro	145
PAISAGENS: <i>ONDE CANTAM AS SERIEMAS</i> Edgar César Nolasco	163
ELOS DE INTERMEDIÇÃO NA LITERATURA E NA CULTURA SUL-MATO-GROSSENSE: O CASO MANOEL DE BARROS Gicelma da Fonseca Chacarosqui Torchi	173
A INVENÇÃO DE MATO GROSSO DO SUL ATRAVÉS DA OBRA <i>A POEIRA DA JORNADA: MEMÓRIAS</i> , DE DEMOSTHENES MARTINS - DIZERES E NÃO DIZERES DO PROCESSO DE IDENTIFICAÇÃO TERRITORIAL Robinson Santos Pinheiro	197

A cultura histórica tem o objetivo de manter viva a consciência que a sociedade humana tem do próprio passado, ou melhor, do seu presente, ou melhor, de si mesma (Benedetto Croce).

Sem a cultura, e a liberdade relativa que ela pressupõe, a sociedade, por mais perfeita que seja, não passa de uma selva. É por isso que toda a criação autêntica é um dom para o futuro (Albert Camus).

A TÍTULO DE...

Certo dia apareceu-me em casa o Paulo Bungart Neto, encarregando-me de prefaciá-la esta obra. Eu?! Mas, por que eu? E como prefazer o que já foi prefeito perfeito? Teria sido mais fácil me pedir que pegasse no cabo da enxada e fosse carpir o mandiocal. Era o que eu fazia, muito bem, no Brasil, quando, ainda menino, vim do Paraguai, onde nasci. Então, meu berço de registro cartorário foi o Nunca-Te-Vi, decantado por Raquel Naveira, como nos informa a letrada Maria Adélia Menegazzo.

Onde fica Nunca-Te-Vi?

Na Terra do Nunca, com certeza. Pois sou dali.

Sou um fronteiro autêntico, carimbado nos costados.

Na fronteira, onde vivo até hoje, pois carrego n'alma seu traçado, há uma cultura mágica de muitos sons, cheiros, estilos e nuances dentro de uma baú antigo e com um pouco de zinabre nas peças do tesouro. Como da Caixa de Pandora, ao se abrir esse baú velho, ainda com traias desconhecidas, saltam guerreiros, caudilhos, soldados, bandoleiros, e um povo retoado, orgulhoso e laborioso; ao contrário do que afirmou o ilustre José de Melo e Silva, nortista que se decepionou com as tradições guaranis. Nesse baú encontram-se as obras de Hélio Serejo, “o nosso Catulo, o das paixões sul-mato-grossenses”, na crítica do conceituadíssimo Paulo Sérgio Nolasco dos Santos. Serejo, a quem tive o prazer de abraçar por várias vezes, no seu florido cantinho lá na inolvidável Epitácio, e a quem o escriba José de Melo tivesse saboreado, teria perspicado que o vivente da fronteira, na sombra do pé de manga, aprecia muito de uma folga com tererê. Deus nos criou para folgar, não para mourejar! Ou, quem sabe, se o magistrado cearense tivesse lido as estórias do compadre Elpídio Reis, ora retiradas do baú e comentadas magistralmente pelo Paulo Bungart Neto, tivesse mudado de opinião. Bungart me lembrou do Elpídio que tão gentilmente me prefaciou o *Che Ru, o Pequeno Brasiguai*, e que me ungiu com o óleo iniciático na posse da Academia Douradense de Letras, naquele longínquo 1993. Homem simples da Prince-

sinha dos Ervais, nunca apreciou enrolação, e afirmou categórico: “fujo da poesia complicada, daquela que ninguém entende e que nem o autor sabe traduzir ou trocar em miúdos o que desejou dizer, ou que pensou estar dizendo”. E, como tem na feira desse peixe, que cheira mal... Não é o caso da poeta trilacunense Flora Thomé, decantada por Maria Helena de Queiroz. Perfumando o baú: *o peixe é fresco / o verso enamora / primavera em Flora...*

A Susylene Dias de Araújo retira afoita do baú uma traia desconhecida, trançada como *Renda de Interrogações* e de propriedade de Lobivar Matos. Não digo que esse baú fronteiro é mágico? De Puerto Quijaro se avista a Cidade Branca, como alva página pautada e rabiscada pelo Poeta Desconhecido, com poemas que ele “lê de manhã, relê à tarde, e torna a ler à noite” na textura de uma pele feminina, identificada por ele como a Felicidade. Para ela, construiu castelos de pedras e de ilusões, que o “seu velho pai, o Mundo, obrigou-me a desmanchar”, restando apenas o zigue-zague do bêbado pelas calçadas desertas da boemia na Cidade Morena. Ainda bem que a crítica de Susylene chegou antes para impedir que o Poeta, “metido nos farrapos das crianças pobres”, cumprisse o prometido: “vou queimar os versos tristes que escrevi sorrindo”. E que, mesmo que a crítica se movimente em terras movediças, seus passos continuam firmes em direção de um trabalho maior que está por vir.

Trabalho maior como traçar o Peabiru, atravessando “*sertões desconhecidos*”, do reconhecido Jéri Roberto Marin ao abordar a vida e obra do botucatuense e ervateiro Hernani Donato, detentor de muitas veneras douradas guardadas no baú. Colheu, porém, como todos que valorizam as tradições populares, desdém e cara feia das elites, confirmando assim que “a história trágica do Oeste brasileiro não teria fim”, mesmo depois de *Selva Trágica* e *Chão Bruto*, onde “fato e ficção são construídos e nenhum discurso pode sustentar a verdade”.

Enfim, parece, parece apenas, uma luta inglória.

Sempre afirmo que aqueles que postulam o pedestal da glória, têm que, no mínimo, se chegar aos pés da Professora Glorinha de Sá, que, nesta obra, a crítica articulista Alexandra Santos Pinheiro nos serve em três travessas de prata da casa. Uma, é a Ana Maria, de “Sol na retina”; a outra, Dalila, de “Instantes grossos de sangue”, e, por último, a Joana, de “Tudo por um filho”. Três iguarias literárias, apesar do seu conteúdo um tanto dolorido, servidos, com outros contos petiscos, no grande banquete que se intitula *Contos de hoje e sempre, tecendo palavras*. Ou que “monta fragmentos de lembranças e vozes para desvendar mistérios”. Esta letrada cearense,

conforme a Alexandra, que “tanto divulga o Mato Grosso do Sul, é destacada neste artigo pela força de sua narrativa ficcional”.

Mato Grosso do Sul, onde cantam as seriemas, exalando nostalgia e saudade no escaninho escondido no fundo do nosso baú. É o que nos revela o renomado Edgar César Nolasco, de mãos dadas com o autor de *Onde cantam as seriemas*, Otávio Gonçalves Gomes, viajores percorrendo a região sul pelas trilhas do hino de Ribas do Rio Pardo e do Estado. Na jornada, ouvem o canto da seriema, “pernalta e andarilha”, “condenado a desarquivar a dor de um luto por um objeto para sempre extraviado na vasta imensidão do espaço do cerrado”. Onde “o criador de todas as coisas fala aos seus eleitos pela voz do sabiá e outras aves canoras”, exumando “histórias memorialísticas do lugar em estudo”, através da escritura paisagística.

E quando se fala da região do Mato Grosso do Sul, que “pode ser mapeada tematicamente”, fala-se de fronteiras, mosaicos pluriculturais, é o que nos ensina Gicelma da Fonseca Chacarosqui Torchi ao tratar do caso Manoel de Barros, o verso pantaneiro. Ela singra sua chлана crítica por águas “dos direitos fundamentais do homem e os traços particulares, as crenças e os modos de vida que permitem” definir culturalmente um grupo humano. A cultura mestiça não se satisfaz com o hibridismo, e embrenha-se “no campo antropológico, hesita no da arte e torna-se problemática, e para alguns até inaceitável, no domínio da ciência e da epistemologia”. Define que a “única regra da mestiçagem é a falta de regras”. Característica da cultura sul-matogrossense, representada por Manoel de Barros, numa trajetória que vai desde *Poemas concebidos sem pecado*, menino brincando no terreiro com a atrapalhão das coisas, passa pelo *Livro sobre nada*, construindo um universo coisal, que está em devir, e finda com *Caramujo-Flor*, arte fílmica de Joel Pizzini, na “busca permanente de alcançar o mais inalcançável”.

Inalcançável como a identificação territorial/cultural, expressa no texto de Robinson Santos Pinheiro, mas que com a obra *A poeira da jornada: memórias*, de Demóstenes Martins se consegue “compreender parte(s) do processo histórico em que determinada parcela da sociedade que habitava o hoje Mato Grosso do Sul se articulava em busca da construção/invenção/produção da identidade territorial sul-mato-grossense”. O artigo embica para a “luta discursiva contra Pedro Pedrossian” promovida por Demosthenes e a que Pedrossian retruca com o artigo *Chegou o fim das velhas raposas*, publicado no Diário de São Paulo, em 1967. Esse debate tenta promover a identificação das classes sociais e intelectuais, privilegiando o poder de discurso

das elites. No papel de paladino da moralidade e “humilde operário/proletariado”, escreve que, despedida a mocidade, já lhe “ofuscam os lampejos do seu pôr de sol”, depois de tropeçar em “jeitinhos”, mentiras e ardis que fariam Cupido se rir às bandeiradas, menos aos índios, a quem mantém em raras citações na sua escrita. Suas articulações separatistas se fundamentam numa profunda injustiça praticada pela metrópole Cuiabá contra o sul do Mato Grosso e contempla as “estreitas ligações com São Paulo” para justificar o levante armado contra o governo de Getúlio Vargas, em 1932. Demosthenes Martins, na sua obra, revela sua identidade, “reflexo de seu desejo e idiosincrasias”, mas que, “para as nossas pretensões geográficas, de forma conceitual, é que a identidade territorial não é... ela está sendo... sendo dentro dos mais variados ‘Eus’ e dos ‘Outros’”.

Leitor(a), perceba que eu lustrei cada peça do tesouro contido neste baú fronteiriço sul-mato-grossense, e que o baú é grande, pois a riqueza é muita. Leve este baú contigo e, no sossego da sua intimidade, abra-o e aprecie cada peça torneada em ouro e prata, incrustada de diamantes, esmeraldas e outras pedras preciosas, lapidadas pelos ourives das letras, Alexandra Santos Pinheiro e Paulo Bungart Neto, sob o título “ERVAIS, PANTANAIS E GUAVIRAIS – CULTURA E LITERATURA EM MATO GROSSO DO SUL”. Com certeza, milhares e milhares de leitores vão levar esta fortuna para suas estantes, atiçados por estes rabiscos de preâmbulo, caminhando primeira na trilha, a título de... Prefácio.

Añuá guasú enterovéape! Grande abraço a todos!

Brígido Ibanhes

APRESENTAÇÃO

Há poesia no amor, na flor e na dor, bem sabia Manuel Bandeira. Mas também na guavira, no terror e na aventura pelos sertões. Em Minas Gerais, São Paulo ou Mato Grosso do Sul. Há poesia, agonia e êxtase em quem saiu de Botucatu para o erval, do Ceará para a capital, de Cuiabá para o pantanal, de Pernambuco para Nioaque, de Ribas do Rio Pardo, Três Lagoas, Corumbá, Ponta Porá, etcetera e tal...

Há poesia e muita prosa em Mato Grosso do Sul, que o digam Manoel de Barros e Hélio Serejo, dois gigantes na arte de poetizar o mínimo e elevá-lo a altas esferas metonímicas. Estado de autonomia política relativamente recente, Mato Grosso do Sul possui a “sorte” e o “luxo” de ser dotado de/adotado por líricos e excêntricos (ex-centros ultrafronteiriços de uma eclética periferia) poetas como Raquel Naveira, Flora Thomé, Lobivar Matos e Manoel de Barros, por memorialistas como Demosthenes Martins, Otávio Gonçalves Gomes e Elpídio Reis, e por prosadores do quilate de Hernâni Donato, Maria da Glória Sá Rosa e Hélio Serejo.

Sim, Brasil, nós temos poesia, prosa e “causos” dos bons... A terra que Geraldo Espíndola cantou, Hélio Serejo decantou e Manoel de Barros desencantou... destilou poeticidade dos pantanais da imaginação e com ela renovou a maneira de catar as coisas rudimentares e óbvias... óbvias demais para passarem despercebidas pelas visões de mundo dos dez escritores selecionados nessa coletânea, visões e estilos comentados por pesquisadores das principais universidades do estado (UFMS, UFGD e UEMS).

Com o propósito declarado de sugerir uma mescla e uma interseção entre as diferentes concepções, formas e estilos, optamos por não seccionar a coletânea em poetas e prosadores, ou em adotar uma sequência cronológica ou historiográfica. Ao abolir quaisquer fronteiras de gêneros ou datas, o livro pretende representar a amplitude dos aspectos culturais e identitários do Mato Grosso do Sul, a despeito do caráter supostamente mais regionalista ou universalista, mais específico ou abrangente, de um ou outro escritor contemplado.

Esses dez escritores (Raquel Naveira, Elpídio Reis, Flora Thomé, Hélio Serejo, Lobivar Matos, Hernâni Donato, Maria da Glória Sá Rosa, Otávio Gonçalves Gomes, Manoel de Barros e Demosthenes Martins) assumem sem querer a tarefa de bem representar a literatura do Mato Grosso do Sul e compõem a partir de agora um cânone (incompleto e tendencioso, como todos os cânones), uma vez que não há espaço para todos, para todos os outros a quem nós, os organizadores da obra, pedimos desculpas pela exclusão: Ulisses Serra, Paulo Coelho Machado, Pedro Paulo de Medeiros, Rosário Congro, Reginaldo Alves de Araújo, José de Melo e Silva, Samuel Xavier Medeiros, Renato Báez, Weimar Gonçalves Torres, Brígido Ibanhes e tantos outros que pretendemos contemplar em um segundo volume desse projeto.

Que esses *Ervais, pantanais e guavirais: cultura e literatura em Mato Grosso do Sul* despertem nos leitores brasileiros, sobretudo nos próprios sul-mato-grossenses, o interesse por conhecer um pouco mais sobre a cultura do estado, que além do turismo de Bonito, do gosto do tereré, da voz de Ney Matogrosso, da viola de Almir Sater e da beleza de Luiza Brunet, produziu vultos literários essenciais, que gritam por divulgação e reconhecimento.

*Alexandra Santos Pinheiro
e Paulo Bungart Neto*

RAQUEL NAVEIRA: A POESIA NO LIMITE

Maria Adélia Menegazzo

Caminho
por linhas reais,
trópicos imaginários,
meu lugar não é aqui,
longínquo é o agora
que escapa de meus dedos
como um pássaro sem pluma¹.

Os versos em epígrafe dão uma amostra da poética de Raquel Naveira, que poderia ser resumida como a poesia no *limite* entre “*linhas reais, trópicos imaginários*”, resvalando uma grande quantidade de temas da poética clássica, ao mesmo tempo em que invade os domínios do contemporâneo no que pode conter de “transição, vertigem, visualidade e auditividade”².

Raquel Naveira pode ser considerada uma das vozes femininas mais importantes da poesia em Mato Grosso do Sul, principalmente pelo modo como articula no universo poético o rigor da razão com a delicadeza da sensibilidade que, a nosso ver, respondem pela feminilidade em seu discurso. À parte isso, registra-se uma produção intensa desde o primeiro livro publicado em 1989, intitulado *Via-Sacra*. Junte-se a ele, *Fonte luminosa* (1991); *Fiandeira* (1991); *Guerra entre irmãos* (1993); *Sob os cedros do Senhor* (1994); *O arado e a estrela* (ensaios) (1997); *Casa de Tecla* (1998); *Senhora* (1999) e *Portão de ferro* (2006), além de outros títulos.

A obra de Naveira foi objeto de estudos acadêmicos, e de ensaios de estudiosos da literatura

1 NAVEIRA, Raquel. Limites. In: _____. *Casa de tecla*. São Paulo: Escrituras, 1998, p.43.

2 Essas seriam as qualidades da poesia brasileira a partir dos anos 60, conforme MORICONI, Ítalo. *Os cem melhores poemas do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000, p. 22.

sul-mato-grossense³. Em vista dessa situação, será necessário estabelecer alguns pontos de análise para que nosso estudo não recaia na repetição ou na paráfrase. Muito já se falou sobre o compromisso da poesia de Raquel Naveira com as coisas da terra, que entendemos como um dado inesgotável quando trabalhado poeticamente. Assim, vamos dividir nosso ensaio em três partes: Revolvendo a terra (tempo e memória); Conquistando territórios (história); Abraçando o infinito (metalinguagem).

Revolvendo a terra

Um primeiro aspecto a ser observado em relação à obra de Raquel Naveira remete à problemática do tempo, um tempo cuja lentidão permite a apreensão simultânea de momentos diferentes da história local, bem como da memória poética. Em certa medida, talvez pudesse relacioná-lo à “modernidade *en ralenti*” como apresentada por Hugo Achugar, quando observa que a multitemporalidade é um traço que impede o tratamento homogêneo da história das modernidades latino-americanas, ao mesmo tempo em que afirma ser possível encontrar o denominador comum na experiência da velocidade. Diz o autor:

Este eventual traço transversal das modernidades locais estaria, apesar de sua heterogeneidade radical, na experiência da velocidade. Falo da velocidade não apenas como uma forma de deslocamento, mas também na velocidade com relação à propensão à mudança, à aceitação do novo ou diferente (ACHUGAR, 2009, p. 15).

Sem entrar no âmago da discussão proposta por Achugar, que remete à modernidade do *flâneur* benjaminiano, e este é um aspecto que não se aplicaria imediatamente à obra de Naveira, consideramos que a questão como colocada pelo crítico uruguaio permite evidenciar as diferentes temporalidades dos processos de mudança e aceitação, ou recusa, do novo e do diferente

³ *As vertentes regionalistas da poesia de Raquel Naveira*, de Arlinda Cantero Dorsa (2000); *Vertentes Histórico-Regionais-Culturais na Poética de Raquel Naveira*, de Lemuel de Faria Diniz (2006); *Raquel Naveira: os fios míticos e místicos de um tear multicultural*, de Maria da Graça Palma Picolin (2004); já recebeu estudos de Josênia Chisini, Edna Menezes, Grazielli Alves de Lima, que abordaram aspectos variados dessa poesia.

pelos quais passa o espaço referencial da poeta. Raquel Naveira trabalha então a memória não como um gênero literário, mas como um movimento de articulação entre o vivido e a palavra poética, onde a imagem final amplia a compreensão do objeto, revolvendo todas as suas temporalidades. Assim podemos ler o poema “Fonte luminosa”, que abre o livro de mesmo nome:

No meio da praça,
a fonte de pastilhas verdes,
erguida em dois andares,
parecia uma taça de sorvete pistache,
embora ache na minha lembrança
que era um carrossel de vidro,
girando e escorrendo açúcar,
neves batidas e claras (NAVEIRA, 1990, pp. 13-14).

Essa primeira aproximação do objeto “fonte luminosa” se faz por um olhar que vem do passado, expresso nas imagens conflitantes da impressão visual, dada pelo verbo parecer, e da lembrança, que “acha” que é, embora o conflito não destrua a fantasia que o mobiliza. Entre uma “taça de sorvete pistache” e um “carrossel de vidro” o encantamento infantil é evidente. Na estrofe seguinte, no entanto, a fixação da imagem por meio da fotografia remete à ideia do *punctum* barthesiano:

Foi ali,
Apoiada sobre o gradil,
Que me tiraram um retrato:
Daquela criança
Guardei a forma como rio
E o trato amoroso
Com o beiral da fonte.

Para Barthes, o *punctum* de uma foto é aquilo que toca como uma picada, aquilo que punge. “A fotografia não fala forçosamente daquilo que não é mais, mas apenas e com certeza daquilo que foi. Essa sutileza é decisiva” (BARTHES, 1984, p. 127). Assim, a voz poética enuncia o próprio *punctum*, aquilo que lembra de lembrar, porque é o que toca fundo no sujeito – a

forma de rir, o modo de abraçar o beiral da fonte e, principalmente, a criança daquele tempo, uma forma aproximada do sensível “mim daqueles tempos”, de Manuel Bandeira⁴. Nas estrofes seguintes, há a comparação entre a fonte, a árvore e o homem que na passagem do tempo vão definhando, cada qual em sua materialidade: /sem raízes//sem veias//, /sem rugas//, /sem mágoas//. Mas secou /no azulejo,//no aço,//no fungo,// nos fios// e /nas lâmpadas//. A elipse do verbo secar não impede que a gradação se desenvolva e, aos poucos a apague por completo. Porém, todo esse processo é indiferente à memória que, soberana, ilumina a fonte com a melancolia da saudade:

Secou,
Eu sei,
Não é árvore, nem gente,
É diferente,
Bolo gigante
Que só se acende
Em melancólicas festas da saudade.

Secou,
Eu sei,
Mas mesmo seca,
Jorra em golfos na memória.

O encadeamento dos versos, de medidas diferentes, compõe pela metade a forma da “taça de sorvete” ou do “carrossel de vidro”. Assim, ativa, ao nível do significante, a memória visual do objeto “fonte”, que é exposto em camadas ao corte de cada verso. Note-se, ainda, a presença das sibilantes nas duas últimas estrofes, que fazem perpetuar a lembrança. É esta passagem do tempo sem velocidade, ancorada no desejo da lembrança, que encontramos com frequência na poética de Naveira. Dessa forma, vai criando uma tradição por meio da qual dia-

⁴ Também o poeta pernambucano tem a prerrogativa de escolha de suas lembranças, como no poema “Peregrinação”, de *A lira dos cinquant'anos*. In: BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985, p. 265.

loga com o tempo desafiando sua passagem, humanizando-o. Procedimento visível no poema “Lembrança do rio” (NAVEIRA, 2006, p. 7), no qual é possível recuperar também diálogos com poetas brasileiros, ao se apropriar de expressões e imagens de poéticas personalíssimas como de Carlos Drummond de Andrade e Manoel de Barros:

Da janela da cozinha
Eu via
O rio
Ou era o rio que me espiava,
Espichando o dorso de lama,
Cobra
De couro liso.

Enquanto lavava a louça,
O rio,
Escorregadio,
Levava nas águas sem espuma,
Os meus desejos,
Sentimentos
E desvios.

De vez em quando,
Desprendia-se da árvore
Um bugio,
O rio tremia,
A pele eriçada
Num calafrio.

Nesse poema, novamente a disposição dos versos faz com que as imagens sejam configuradas mais lentamente. A primeira estrofe, que introduz o rio, ao inverter os sujeitos – / ou era o rio que me espiava/ –, dialoga tanto com as “sete faces” drummondianas, em que “as casas espiam os homens”, como com a sua “cidadezinha qualquer”, onde “devagar... as janelas olham”. Ao mesmo tempo, a imagem do rio como “cobra” é frequente na poética de Manoel de Barros, como em *O livro das ignorâncias*, no poema XIX:

O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa
era a imagem de um vidro mole que fazia uma
volta atrás de casa.
Passou um homem depois e disse: Essa volta
que o rio faz por trás de sua casa se chama
enseada.
Não era mais a imagem de uma cobra de vidro
que fazia uma volta atrás de casa.
Era uma enseada.
Acho que o nome empobreceu a imagem (BARROS, 1994, p. 27).

Também nesse poema de Barros, cada uma das três voltas que o rio faz quebra o verso que volta como outro. Nesse sentido, a movimentação das palavras incita o movimento como no reaparecer dessa imagem no poema “Nomes” (BARROS, 2006, s/p), onde se pode ler: /Os rios eram verbais porque escreviam torto//como se fossem as curvas de uma cobra./. Raquel Naveira vai além de Barros, no entanto, quando potencializa a capacidade performática da linguagem, investindo também no apelo sensual do rio, que, enquanto cobra, é /Escorregadio//levava nas águas sem espuma//Os meus desejos//Sentimentos//E desvios/. Entre os desvios do rio e os desvios de seus desejos, a realidade se interpõe na tarefa cotidiana provocando a identidade da voz poética com o rio que, diante do aparecimento do bugio, /tremia,//a pele eriçada//num calafrio./ O título do poema, “Lembrança do rio” enfatiza a propriedade e exatidão da memória: não é um rio qualquer, mas aquele sintetizado por ela.

São inumeráveis os poemas em que Naveira se vale dos mecanismos próprios da memória para a construção de seus versos e, ao dividir as imagens de suas lembranças com as vozes de outros poetas demonstra ao leitor que “lembrar é descobrir, desconstruir, desterritorializar – atividade produtiva que tece com as ideias e imagens do presente a experiência do passado” (MIRANDA, 1992, p. 120). Cria, assim, com imagens comuns, acontecimentos singulares.

Conquistando territórios

A posição de Raquel Naveira diante da necessidade de estabelecer domínios poéticos, estéticos e políticos se dá no entrelaçamento dessas esferas, intervalo onde são reconfiguradas e

reinscritas as imagens do local. Compreendendo que o regionalismo envolve necessariamente uma tradição⁵, Naveira em alguns poemas busca na história de Mato Grosso do Sul o delineamento do discurso de uma identidade local. Como exemplo podemos citar os livros *Guerra entre irmãos: poemas inspirados na guerra do Paraguai* (NAVEIRA, 1993) e *Sob os cedros do Senhor: poemas inspirados na imigração árabe e armênia em Mato Grosso do Sul* (NAVEIRA, 1994). Estes livros já foram minuciosamente estudados nos trabalhos acadêmicos citados no início deste ensaio, no que toca a questão do regionalismo, da identidade cultural local. Assim, iremos demonstrar em alguns poucos poemas o processo poético de desterritorialização e a performance política transculturalista levada a efeito por Naveira.

Em “Passeio pela 14”, poema de *Sob os cedros do Senhor*, podemos ler:

Saía com meu avô pela 14,
Parávamos naquela casa
Que vendia mil artigos
(Como esquecer as cartelas de botões,
Os ovos de cerzir meias?);
Depois, percorríamos um corredor
comprido e estreito,

Cheio de balas e guloseimas,
Xaxins de orquídeas;
Por fim, entrávamos na loja de tabuleiros
Onde ele comprava tâmaras,
Figs secos,
Sementes de abóbora
E de pistache.

Chamavam-no de ‘compadre português’,
Um dia, ele me segredou :
Lembrei tanto de minha mãe,

5 Nesse sentido, leia-se nosso ensaio *Travessias e fronteiras: o espaço entre a identidade e a cultura*. In: Maria Adélia Menegazzo & Alvaro Banducci Júnior (Orgs.). *Travessias e limites: escritos sobre identidade e o regional*. Campo Grande, MS: EdUFMS, 2009, p. 59-67.

Ela se vestia só de negro,
Como aquela mulher do turco (Idem, p.33).

O que primeiro chama atenção é o caráter narrativo do poema, o que permite à poeta se valer de recursos da oralidade, criando efeitos de proximidade. Para a voz poética que enuncia o passeio, a Rua 14 de julho, em Campo Grande, significa o espaço da imigração árabe e armênia, voltadas essencialmente para o comércio. Ao descrever a primeira casa “que vendia mil artigos”, descreve todas as outras, e se vale da enumeração a cada etapa vencida daquele espaço multifuncional: depois do corredor “comprido e estreito” – note-se a disposição alongada e labiríntica do verso no papel - cheio de guloseimas e plantas ficavam os tabuleiros com frutas e sementes comestíveis. A essa narrativa descritiva, segue-se a narrativa secreta do avô “português” que, na lembrança, não vê diferença entre a mulher do turco e a mãe dele [do avô] que “só se vestia de preto”. Configura-se, assim, o processo transcultural⁶ de que se nutre a história local, investindo na troca e na assimilação de valores e vozes que permitirá o desenvolvimento de diferentes dicções e ficcionalizações do espaço sul-mato-grossense.

Em *Guerra entre irmãos*, onde o épico sutilmente se instaura, o título do livro já implica o olhar crítico sobre o conflito, dedicando cada um dos trinta poemas que o compõem aos personagens, países, batalhas e povos envolvidos neste episódio de triste memória. O poema XXI é intitulado “Taunay e a retirada da Laguna” (NAVEIRA, Op. Cit., p.49-50), descrevendo ficcionalmente o modo como o escritor agiu durante sua permanência entre as tropas brasileiras no episódio histórico: entre os relatos de escassez e violência da guerra interpõe-se o encantamento do contato com a natureza, marcas das narrativas taunaysianas. Assim termina o poema:

Quem é esse jovem
Que escreveu tão dolorosas memórias
Entre calafrios,
Arrepios,

⁶ Estamos utilizando aqui o conceito de transculturação com as qualidades e os limites descritos por Angel Rama em: Os processos de transculturação na narrativa latino-americana. In: Flávio Aguiar & Sandra Vasconcelos (Orgs.). *Angel Rama: literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001, p.209-238.

Pavor da morte?
Esse que registrou tudo com lirismo
E sopro de epopéia?
Quem é?
É o Visconde de Taunay.

Ao recriar a cena bélica, Raquel Naveira tensiona ao máximo o caráter épico-dramático com a visão romântico-histórica centrada numa tradição que fez de Taunay um herói local⁷. Ao entrecruzamento dos gêneros literários, a poeta interpõe o fragmento que expõe a relação conflituosa do então jovem escritor com as agruras da guerra: /Fome//Fogo//Febre/, e o vislumbre farto e edênico da natureza:/A visão da grande serra de Maracaju//Do rio Aquidauana cheio de jaús//Surubins//Pintados//Piraputanga/.

Numa outra perspectiva, podemos considerar os poemas iniciais de *Nunca-te-vi* (NAVEIRA, 1991, p.15-16) como indicadores de uma demarcação territorial, poeticamente diluída. O primeiro poema intitulado como o livro, “Nunca-te-vi”, recorre ao processo de hifenização para fazer nominar um lugar: /Lá perto da fronteira/ recobrando-o liricamente, pois para a voz que enuncia /Parecia que o passarinho mudara de canto// deixando agora um// recado muito mais sofrido/: /Nunca-te-vi.../ A ambiguidade da palavra “canto” indica que a ausência de um preciso referencial espacial permite à poeta singularizar seus traços acentuando o processo de desmaterialização que aí se configura: /Nunca-te-vi... //Nunca,//Nunca tem peso de eternidade,//Tem fatalidade de distância;// Nunca te vi//E, no entanto,//Isso que nunca vi//É a coisa mais importante da minha vida,//É minha essência,//É tudo que me falta/. Pode-se observar a retirada dos hífens no quinto verso deste segundo segmento, transformando o topônimo em expressão de ausência, de desconhecimento, confirmada pelo último verso: /É tudo que me falta/. Em seguida, redimensiona o lugar, atribuindo-lhe características materiais:

⁷ É interessante observar que o romance *Inocência*, do Visconde de Taunay, foi alçado à condição de romance síntese da cultura local pela Academia Sul-mato-grossense de Letras. No processo de popularização da figura do Visconde, pode-se mencionar ainda que ele dá nome a uma das estações de trem da Noroeste do Brasil que circulava na região. Releve-se também o fato de Taunay ter se apaixonado pela índia guaná Antonia, sua amante durante a guerra, fato ficcionalizado pelo próprio escritor no conto longo “Irecê a Guaná”. Cf. ME-DEIROS, Sergio. (Org.). Alfredo d’Escragno Taunay. *Irecê a Guaná*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

/Nunca-te-vi...//Ai, mundão de Deus!//Cheio de mato crespo//De porteiras rangentes,//De garças longilíneas,//De bois opacos//Balançando as papadas/.

O que se observa, neste ponto, é que a evocação desses elementos materiais acentua a visão regionalizada do espaço, sem renunciar, no entanto, ao trabalho poético, na elipse do adjetivo “cheio”, na repetição do conectivo “de”, elementos que vão construindo o ritmo desses três versos estabelecendo uma cadência (versos de seis sílabas) imprescindível para a leitura e a construção do sentido do poema. Ao concluir afirmando que conhecer um lugar chamado Nunca-te-vi é um dos mistérios de sua vida, a poeta amplia ainda mais a ausência de limites do espaço configurado no poema.

Já no poema “Sanga Puitã”, o uso do topônimo indígena da cidade fronteira de Mato Grosso do Sul/Brasil com o Paraguai, que já foi motivo de especulação por parte de Guimarães Rosa⁸, vai receber de Raquel Naveira uma série de significados, criando analogias essencialmente sensoriais, perceptivas, para em seguida acrescentar-lhes corpos idealizadores. A história, aqui também, será enunciada como discurso que transpõe os limites das culturas em contato. A apropriação do nome define os objetos estéticos dele decorrentes:

Esse nome, Sanga Puitã,
Lembra sangue,
Pitanga,
Cravo vermelho,
Lábio que se pode mastigar
Como polpa de uma fruta.
Esse nome, Sanga Puitã,
Lembra a paraguaia exuberante
Na sua pele morena,
Nos seus voos de renda,
Garrafas verdes
Equilibradas sobre seu sorriso doce.
Esse nome, Sanga Puitã,

8 O autor tem entre os escritos de Ave Palavra: obra póstuma que reúne diários, relatos de viagens e crônicas de jornais – um texto intitulado “Sanga Puitã”, publicado no Correio da Manhã, em 17 de agosto de 1947. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 933-938.

Lembra guarânias quentes
Que falam sobre presentes de amor,
Lagos claros,
Índias de cabelos negros,
Combatentes de guerra.

O ritmo e a sonoridade são indissociáveis, compondo um conjunto de propriedades atualizadoras das imagens que não se desvinculam do cotidiano local, nem tampouco das lembranças da poeta. Há assim uma superposição entre o campo semântico da expressão guarani *sanga puitã* – *puitã* significa uma espécie de tambor e *sanga* refere-se àquilo que é próprio do alagado, o espraiado – e o processo de associação desencadeado pelas palavras – *puitã* lembra pitanga, *sanga* lembra sangue, lábio, polpa; a paraguaia, a pele morena, o sorriso largo, rendas, garrafas, guarânias, presentes de amor. Ora, a apreensão de todos estes objetos associados ao título, desconstrói a visão estereotipada em relação à cultura paraguaia, ainda que finalize com lagos claros – remetendo à música “Recuerdos de Ipacará”, índias de cabelos negros – trazendo à lembrança à guarânia “Índia”, imortalizada nas vozes de Cascatinha e Inhana, e os combatentes de guerra, nunca esquecidos. No entanto, termina por questionar a origem da expressão que, de tão utilizada já está sedimentada na cultura local:

Sanga Puitã...
Será expressão guarani?
Significará algo como abelha,
Sol da manhã,
Bordado nhanduti?
Esse é o mistério de hoje...

Esse reordenamento de imagens acaba por sobrevalorizar os estereótipos acrescentando-lhes novos traços porque vistos sobre outro ângulo, o da apropriação da cultura cotidiana. Assim, a leitura do poema induz a uma experiência do verbal que supera os limites de espaço e de tempo, sem hierarquias. Ao traçar, assim, um perfil identitário local, situando-o numa tradição própria, a poeta torna possível sua projeção em termos universais.

Abraçando o infinito

A capacidade de o poema envolver afetivamente tanto o poeta quanto o leitor dependerá sempre do trabalho de construção do sentido levado a efeito por ambos. Ao voltar seu olhar para a realidade local, Raquel Naveira confronta os objetos, suas imagens e definições e os devolve em figurativizações poéticas extremas, ao mesmo tempo verdades e utopias.

A volta sobre si mesma é um dos recursos utilizados pela poeta para situar-se em uma tradição e, a partir dela, pensar o espaço da poesia. Em *Casa de Tecla* (NAVEIRA, 1998, p.25-26), o poema “Naveira” se encarrega de prefigurar esta relação, anunciando:

Naveira
É mais que um nome,
É minha essência.

A poeta parte, então, em uma viagem por meio da palavra, apresentando-se como navio que “desliza por oceanos”, “navega o cosmos”, “à costa”, “entre ventos e correntes”. A viagem é a experiência de aproximação e confronto com o outro e consigo, vivida ou imaginada. O conceito de narrativa de viagem pode, assim, ser estendido ao poema na forma de expedição solitária, que, no entender de Machado e Pageaux, “corresponde a uma adequação do homem ao mundo exterior, um poder incessantemente manifestado do homem sobre o mundo, por vezes mesmo uma vontade de poder, quer dizer: uma capacidade infinita de, ao descrever e ao compreender o mundo, se conceber como dono desse mundo” (MACHADO, 2001, p. 35). A poeta-viajante alcança rios, lagos e canais interiores, suja as mãos com a poeira dos astros, procurando faróis, torres, picos, ilhas, pontas e albatrozes. Indubitavelmente, nessa viagem, encontra-se com outros poetas, também viajantes, como Rimbaud, Baudelaire, Coleridge⁹ e Bernardo Soares que, no *Livro do desassossego* de Fernando Pessoa, afirma:

“Viajar? Para viajar basta existir. Vou de dia para dia, como de estação para estação, no comboio do meu corpo, ou do meu destino, debruçado sobre as ruas e as praças, sobre os gestos e os rostos sempre iguais e sempre diferentes, como, afinal, as paisagens são.

⁹ Pensamos mais exatamente nos poemas “O barco bêbado”, “O albatroz” e “A balada do velho marinheiro”, respectivamente.

Se imagino, vejo. Que mais faço eu se viajo? Só a fraqueza extrema da imaginação justifica que se tenha que deslocar para sentir. (...) A vida é o que fazemos dela. As viagens são os viajantes. O que vemos não é o que vemos, senão o que somos” (PESSOA, 1999, p. 398).

Ocorre então em Naveira uma ampliação do poder poético sobre essa tradição, desalojada a todo instante, pois dela parece abrir-se um novo mundo sem fronteiras, sem marcas temporais, onde os acontecimentos e o ser poeta são definidos pela palavra:

Sou fragata livre,
Corveta veloz
Em sulcos de descobrimentos.
Sou a descendente de fenícios,
Percorrendo todos os mares,
A alma galega
Que navega
Seguindo a ordem antiga:
“Navegar é preciso
Viver não é preciso.”

O encontro com a divisa dos argonautas revela a travessia final, como se a desordem provocada pela liberdade de escolha dos mares e dos portos recebesse um *ultimatum*. Além da relação transcultural que se verifica ao longo do poema, o ritmo é dado pela repetição de consoantes sibilantes /f/, /v/, /s/, que ressaltam e prolongam as experiências singulares e a afirmação do papel do poeta como porta-voz da liberdade. Esta função será retomada no poema “Púlpito é lugar de poeta”, também pertencente ao livro *Casa de Tecla* (NAVEIRA, 1998, p. 33). Raquel Naveira retoma a imagem do poeta como profeta, aquele que aparenta ser um homem ordinário e pré anuncia sua mudança, sempre à disposição para transformar e libertar a palavra do jogo exclusivo da razão, tornando extraordinária a experiência do comum:

Meu lugar sempre foi o púlpito,
Palco propício para o mito,
Para o rito sagrado.
Não me visto de forma exuberante,
Mas meus olhos faíscam
Como fogo em pedra brilhante.

Não invisto com fúria,
Mas a brandura em mim
É um clarim na madrugada.

Não sinto orgulho ou vaidade,
Apenas um ímã que atrai
Feito eletricidade.

Meu lugar sempre foi o púlpito
Para proferir poesia,
Celebrar versos,
Exaltar mistérios,
Como um padre que impressiona os fiéis
Contando coisas do outro mundo.

A irregularidade no tamanho dos versos e da última estrofe reforça o modo fragmentário com que a imagem do poeta é construída, bem como ressalta o caráter performático dos poemas que frequentemente têm sua voz assumida publicamente por Naveira. O ritmo torna a leitura do poema algo envolvente, transforma o ato da leitura em celebrações inebriantes que se equiparam à exaltação dos “mistérios” de um outro mundo. Mas também busca uma lógica própria, desestabilizando o espaço religioso de mitos e ritos, de fogos e brilhos. É o papel do poeta, é o papel da leitura do poema.

Numa outra perspectiva, mas ainda investindo na metalinguagem, o poema “Queijeira” de *Nunca-te-vi* (Op. Cit, p.22), submete o processo de criação do poema a uma prática cotidiana, a de fazer queijo. Nos primeiros versos, a poeta recebe a matéria que será transformada em poesia; depois apresenta os procedimentos necessários para chegar à palavra essencial: / mergulha o coalho//, /Talha,// Separa o soro,// Salga/. Cumpre a função de filtrar, fazer surgir a forma final:

(...)Vai lavando,
Desdobrando,
Alisando a face de lua
Até dar ponto,
Curado e curtido.
Faço poesia
Que nem queijo.

O processo de comparação é evidente e confirmado nos últimos versos do poema. Demonstra que o fazer poético é cuidadoso, marcado pela precisão, implicado pelas leituras e intertextos, pela necessidade de dialogar com a tradição e com ela romper. Trata-se de uma experiência vital, no entender de Octavio Paz, na qual o poeta participa integralmente. Diz o poeta mexicano que o “poema não é apenas uma realidade verbal: é também um ato. O poeta diz e, ao dizer, faz. Este fazer é sobretudo um fazer-se a si mesmo: a poesia não é só autoconhecimento, mas também, autocriação” (PAZ, 1984, p. 85).

Buscamos na obra de Raquel Naveira as reconfigurações dos espaços da tradição poética, da cultura local e da prática constitutiva dos seus poemas. Verificamos que, embora recorra frequentemente a esta tradição, Raquel Naveira apresenta um modo livre de organização rítmica, investindo em versos breves e concisos, mesmo que seus poemas sejam narrativos. Profundamente visual, estabelece, no entanto, vínculos lógicos assentados sobre a liberdade das imagens poéticas. Portanto, nem sempre é possível ao leitor compreender à primeira vista o quadro que tem diante de seus olhos. Os aspectos que procuramos salientar – tempo, memória, história e metalinguagem – demonstram que a poética de Raquel Naveira tem sido construída com base em profundas reflexões que se sedimentam ao longo do tempo, no ritmo necessário para que o passado “sempre conflituoso” (SARLO, 2007, p.9) seja selecionado, processado, re-escrito e ressignificado. Lentamente, não importa, mas abrindo entre *linhas reais* e *tropicais imaginários* o seu lugar, sempre aqui, sempre agora.

Referências

ACHUGAR, Hugo. Culpas e memórias nas modernidades locais: divagações a respeito de “O *flâneur*” de Walter Benjamin. In: SOUZA, Eneida Maria de e MARQUES, Reinaldo (orgs.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

BANDEIRA, Manuel. A lira dos cinquant’anos. In: _____. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985, p. 265.

BARROS, Manoel. *Memórias inventadas: a segunda infância*. São Paulo: Planeta, 2006.

_____. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Júlio Catagñon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CHISINI, Josênia Marisa. Raquel Naveira: a fiandeira de textos. In: NAVEIRA, Raquel. *Stella Maia e outros poemas*. Campo Grande: Editora da UCDB, 2001.

DINIZ, Lemuel de Faria. *Vertentes histórico-regionais-culturais na poética de Raquel Naveira*. 2006. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, 2006.

DORSA, Arlinda Cantero. *As vertentes regionalistas da poesia de Raquel Naveira*. 2000. Dissertação de Mestrado – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2000.

_____. *As marcas do regionalismo na poesia de Raquel Naveira*. Campo Grande: Editora UCDB, 2001.

LIMA, Grazieli Alves de. Considerações interartísticas na poética de Raquel Naveira. *Revista Interletras*. Disponível em: <<http://www.unigran.br/revistas/interletras/arquivos/08.pdf>>. Acesso em: 28 ago. 2010.

MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa: Presença, 2001.

MEDEIROS, Sergio. (org.). Alfredo d'Escagnole Taunay. *Ierê e a Guanã*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

MENEGAZZO, Maria Adélia. Travessias e fronteiras: o espaço entre a identidade e a cultura. In: Maria Adélia Menegazzo & Alvaro Banducci Júnior (Orgs.). *Travessias e limites: escritos sobre identidade e o regional*. Campo Grande: EdUFMS, 2009, p. 59-67.

MENEZES, Edna. Raquel Naveira: emblema sagrado da poesia sul-mato-grossense. *Jornal de poesia*. Disponível em: <www.revista.agulha.nom.br/raquelnaveira.pdf>. Acesso em: 28 ago. 2010.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*. São Paulo: Edusp/ Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1992.

MORICONI, Ítalo. *Os cem melhores poemas do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

NAVEIRA, Raquel. *Casa de tecla*. São Paulo: Escrituras, 1998.

_____. *Fonte luminosa*. São Paulo: Massao Ono, 1990.

_____. *Guerra entre irmãos*. Campo Grande, MS: Graf. Rui Barbosa, 1993.

_____. *Nunca-te-vi*. São Paulo: Estação Liberdade, 1991.

_____. *Portão de ferro*. São Paulo: Escrituras, 2006.

_____. *Sob os cedros do Senhor*. São Paulo: João Scortecci, 1994.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*: composto por Bernardo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PICOLIN, Maria da Graça Palma. *Raquel Naveira: os fios míticos e místicos de um tear multicultural*. 2004. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, 2004.

RAMA, Angel. Os processos de transculturação na narrativa latino-americana. In: Flávio Aguiar & Sandra Vasconcelos (orgs.). *Angel Rama: literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001, p.209-238.

ROSA, João Guimarães. *Ave palavra*. In: _____. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras/Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

A LITERATURA DE ELPÍDIO REIS, MÚLTIPLA E VÁRIA

Paulo Bungart Neto

As múltiplas atividades de Elpídio Reis

Nascido em Ponta Porã em fevereiro de 1920 e falecido em Campo Grande em 1997, Elpídio Reis foi advogado, assistente social, jornalista, professor e importante escritor sul-mato-grossense, embora sua obra seja até hoje desconhecida pela grande maioria dos leitores. Entre 1940 e 1984, viveu no Rio de Janeiro. Elpídio Reis exerceu diversos cargos administrativos, dentre os quais: Diretor do Instituto 15 de Novembro, que promovia obras sociais para menores carentes; Advogado e Diretor Superintendente do jornal *Tribuna da Imprensa*, no Rio de Janeiro; Advogado da Empresa Brasileira de Filmes S/A (EMBRAFILME); Diretor Superintendente e Redator-Chefe do jornal *Shopping News*, também no Rio; Procurador Geral da Legião Brasileira de Assistência (LBA); Diretor do Serviço de Censura e Diversões Públicas do governo federal; Redator da Rádio Ministério da Educação, onde redigiu e leu 100 crônicas sob o título de “Figuras imortais da Literatura Brasileira”; Diretor Técnico e Professor da Escola de Serviço Social da PUC-RJ; e Presidente da Associação Brasileira de Assistentes Sociais (RJ). Uma vida, como se vê, dedicada ao trabalho e a atividades diversificadas.

Mas nenhum outro cargo exercido por Elpídio foi tão importante quanto a Presidência da Academia Sul-mato-grossense de Letras, função na qual permaneceu entre 1988 e 1997, ano de sua morte. A partir de 1984, Elpídio Reis já se tornara Secretário Geral da Academia, encarregado de coordenar a publicação do “Suplemento Cultural” do *Correio do Estado*. De acordo com o *site* oficial da Academia (conferir “Referências”), a história dessa instituição pode ser dividida em “antes e depois de Elpídio Reis”, uma vez que, durante sua gestão, foram criados o

“Centro de Pesquisa”, o “Clube do Livro”, e a “Estante de Mato Grosso do Sul”, e ministrados vários cursos, tais como os de “Arte Poética”, “Arte de escrever” e “Arte do conto”. No decorrer da gestão de Elpídio Reis, houve também uma importante campanha para a difusão da literatura e da cultura do estado, intitulada “A Academia nas escolas”, na qual diversos acadêmicos palestraram para estudantes de escolas de 1º e 2º graus (conforme terminologia da época; hoje, Ensinos Fundamental e Médio). Somente Elpídio Reis proferiu mais de 300 conferências, em Campo Grande e no interior do Mato Grosso do Sul.

O grande salto, entretanto, do papel exercido pela Academia Sul-mato-grossense de Letras para a difusão de nossa história e literatura se deve à publicação, a partir de 1988, da *Série Historiográfica*, sob a liderança de Elpídio e com o auxílio fundamental do historiador Hildebrando Campestrini e participação, na série, do Tribunal de Justiça do Estado. Ao longo da produtiva presidência do escritor pontaporanense, a *Série Historiográfica* editou obras fundamentais, como por exemplo: *Seiscentas léguas a pé* (Acyr Vaz Guimarães); *Canaã do Oeste* (José de Melo e Silva); *Pelas ruas de Campo Grande* (Paulo Coelho Machado); e *História de Mato Grosso do Sul* (Hildebrando Campestrini e Acyr Vaz Guimarães), dentre outras.

Polígrafo de fôlego praticamente inesgotável, Elpídio Reis publicou, nas décadas de 1970, 1980 e 1990, dezenas de obras literárias, praticamente uma por ano, transitando por gêneros como poesia, conto, crônica, romance, memórias e biografia, além de ter redigido roteiros cinematográficos, reunidos, em 1979, sob o título de *Moralize-se!*. Sabendo aliar textos ficcionais e cinematográficos a relatos objetivos como as biografias, Elpídio Reis eternizou seu nome como um dos principais escritores e intelectuais da história do Mato Grosso do Sul. Abordar-se-á, aqui, obras como *Tempo de saudade* (1976), *Ternura, doce ternura* (1984); *Vinte contos...de reis* (1982); *A outra Mona Lisa* (1986); *Só as doces...uns “causos” por aí...* (1993); *Os treze pontos de Hélio Serejo* (1980); *O nosso Demosthenes* (1990); e *Pedro Chaves dos Santos – A jornada de um predestinado* (1993). Outras importantes obras do escritor, não contempladas devido à dificuldade de encontrá-las em livrarias e sebos do Mato Grosso do Sul e à precária tiragem da maioria de seus volumes, são: *O cavalo preto* (1977, contos); *Eu por aí* (1978, crônica); e *Ponta Porã – Polca, churrasco e chimarrão* (1981, história).

A doce e tenra poesia de Elpídio Reis: *Ternura, doce ternura* e *Tempo de saudade*

O lirismo de Elpídio Reis é relativamente simples e direto, e sua poesia possui muito pouco daquilo a que se pode chamar de “cerebral”, característica assumida pelo autor no prefácio “Embriaguemo-nos”, de *Ternura, doce ternura*:

Fujo da poesia complicada, daquela que ninguém entende e que nem o autor sabe traduzir ou trocar em miúdos o que desejou dizer, ou que pensou estar dizendo. Fujo como o diabo foge da cruz. Para falar a verdade nem considero tais escritos como poesia, já que para mim não trazem nenhuma idéia ou mensagem poética. E vou parar por aqui, antes que eu diga até o que não deva dizer, ou cite nomes de monstros sagrados... (...) Minha poesia é a mais simples possível. Quem sabe banal, como alguns dirão. Não importa, porém, o que possam dizer certas criaturas. Prefiro a companhia dos que lêem ou ouvem e são capazes de repetir, em outras palavras, o que eu quis dizer (REIS, 1984, p. 10).

Além da ironia ao questionar o que é poesia, do desprezo pela poesia difícil, cerebral, e pela reação dos críticos, ressalta no trecho a intertextualidade, já a partir do título, com o “Embriagai-vos”, presente nos *Pequenos poemas em prosa* de Charles Baudelaire. O próprio Elpídio Reis assume abertamente o diálogo com o escritor francês, ao afirmar:

Nada mais certo. Quanto a mim – desde adolescente – muito antes, portanto, de conhecer o oportuno conselho de Baudelaire, vivo embriagado. De música, amor e poesia, pelo menos. De álcool, não, que não sou de beber, em termos de embriaguez. De glória, também não, pois do que gosto é mesmo de minha doce modéstia e até meu anonimato, no meu cantinho, meu mundo. (...) De música, amor e poesia, – repito – isto sim. Sem cessar, como aconselhou o famoso poeta francês (REIS, 1984, p. 9)¹⁰.

10 O “conselho” a que Reis alude é o seguinte: “É necessário estar sempre bêbado. Tudo se reduz a isto; eis o único problema. Para não sentirdes o fardo horrível do Tempo, que vos abate e vos faz pender para a terra, é preciso que vos embriagueis sem tréguas. (...) Mas – de que? De vinho, de poesia ou de virtude, como achardes melhor. Contanto que vos embriagueis” (BAUDELAIRE, 1966, p. 105).

Em comum entre a embriaguez de Baudelaire e a de Elpídio Reis, somente a poesia. Enquanto o poeta maldito e cerebral cultua o vinho e a virtude, o escritor sul-mato-grossense prefere a música, o amor e, como disse acima, a simplicidade, tônica dos poemas que compõem *Ternura, doce ternura*, a começar já pela peça de abertura do volume, intitulada “Ternura”, cuja primeira estrofe assevera que: “Ternura é afeto, é meiguice, / é a manifestação mais pura / de um amor vivificante / guardado dentro da gente; é a solidariedade do amigo certo / na hora incerta; / é do pai a preocupação, / da mãe a prece, / dos filhos a gratidão” (REIS, 1984, p. 11).

Na “Nota prévia” à obra *Tempo da saudade – Poesia & prosa*, Elpídio Reis já esclarecia o que, para ele, sintetizava o ofício da poesia: “Para mim os poetas são criaturas como outras quaisquer. Só que, mesmo envelhecidos, continuam vendo o mundo com os olhos de criança. Maravilhados e inocentes” (1976, p. 5)¹¹.

O leitor da poesia de Elpídio Reis percebe facilmente a intenção do autor de extrair sua inspiração de fatos corriqueiros do dia-a-dia e das coisas ínfimas da vida, como que a seguir o conselho poético não de Baudelaire, mas de outro grande poeta, Manuel Bandeira, talvez o escritor brasileiro mais “antenado” ao milagre da simplicidade¹². Por isso, avultam em *Ternura, doce ternura* poemas metalinguísticos, a valorizar o artefato literário em si e a importância do fazer poético:

Poesia é estado de espírito, / é o gosto pela vida, / a linguagem do silêncio, / a mensagem dos mistérios, / da existência a fantasia, / conversa consigo mesmo, / palavra de fé e amor, / sinal de paz interior, / é vontade de cantar, / imaginação passeando, / é criancinha brincando, / é a criatura amada, / é a onda lambendo a praia, / a estrela beijando o mar (“Poesia”, REIS, 1984, p. 12).

11 *Tempo de saudade* é de 1976, anterior, portanto, a *Ternura, doce ternura*, obra publicada em 1984. O primeiro é composto por poemas, crônicas e contos. O segundo, apenas por poemas. Como praticamente todos os poemas de *Tempo de saudade* foram republicados no volume de 1984, optei por citá-los nesta última coletânea que é, diga-se, uma edição mais “definitiva” de sua obra poética.

12 A esse respeito, conferir o poema “Preparação para a morte”, no qual o poeta afirma que: “A vida é um milagre, / Cada flor, / Com sua forma, sua cor, seu aroma, / Cada flor é um milagre. / Cada pássaro, / Com sua plumagem, seu voo, seu canto, / Cada pássaro é um milagre” (BANDEIRA, 1983, p. 257).

Poemas como esse, sobre o ofício de se escrever poesia, sucedem-se ao longo do volume, indicados já a partir de títulos como “Poema de minha vida” (p. 20-21), “Preciso de poesia” (p. 31), “Meu canto” (p. 54-55), “Trovinha” (p. 83) e “Papel em branco” (p. 30), este último, de um lirismo e de uma profundidade cativantes, a unir o dilema da escrita ao sublime do amor verdadeiro. Vale a pena lê-lo na íntegra:

Vou mandar este papel em branco / para meu amor; / não contém palavra alguma, / nenhuma letra nem sequer um sinal, / nem mesmo minha impressão digital. / Mas aposto que meu amor / entenderá a mensagem que lhe estou mandando. / Meu amor entende / até o meu silêncio... / Compreenderá que esta é apenas / mais uma página em branco / de nossas vidas; / saberá ler na brancura deste papel / aquilo que o destino não permite que eu escreva... / Compreenderá, enfim, / que meu amor continua / branquinho, sem mancha, / intocável, / puro. / Ela me entenderá... (REIS, 1984, p. 30).

Em “Papel em branco”, vê-se reunidos os dois grandes temas do volume poético de Elpídio – poemas metalinguísticos e poemas de amor. Nestes, ao longo da obra, abundam odes ao amor: amor à vida, à própria poesia, à cidade natal, à mulher, aos filhos, em alguns dos principais e mais sugestivos textos de *Ternura, doce ternura*, tais como “Metade da maçã” (p. 58), “Duas almas” (p. 63) e “Poema de filho distante” (p. 80-81). No segundo, o recado é direto e singelo: “Tenho dentro de mim / duas almas rigorosamente iguais. / Uma ama a terra, / o mar, o céu, / a música, a poesia, / a humanidade, / a vida, enfim. // A outra ama você. / Só” (REIS, 1984, p. 63). No terceiro, a lembrança e a saudade de Ponta Porã, cidade de sua infância, cantada em verso (como leremos a seguir) e prosa (como veremos em *Só as doces... uns “causos” por aí...*): “Volverei... / Volverei um dia... / quem sabe quando... / quem sabe hoje, quem sabe amanhã... / vivo ou morto, como um filho pródigo / que a vida manteve ausente, / de corpo pelo menos... / um dia volverei à minha terra, / à minha saudosa Ponta Porã” (REIS, 1984, p. 80). Belos versos, sem dúvida, mas que não superam a força poética de “Metade da maçã”, que tematiza a crença segundo a qual duas pessoas que se amam possuem almas gêmeas, separadas ao nascimento e reunificadas através do encontro no amor:

Deus quando cria as almas / corta-as em dois pedaços / e atira-os pela amplidão. / Um pedaço cai aqui, / outro acolá, / às vezes, milhões de quilômetros além. // A sabedoria

popular diz: / - Só quem encontrar / a outra metade de sua maçã / e a ela se juntar, / sob a graça divina, / será feliz. // Senhor, eu, que nada mereço, / Te agradeço / Haver encontrado o outro pedaço da maçã (REIS, 1984, p. 58).

Seus poemas de amor não dispensam nem mesmo a ironia, tão típica da obra de Elpídio Reis, como se verá na seção seguinte. Refiro-me especificamente aos poemas “A B C” (p. 72) e “Não sabe de nada” (p. 83). Leiamos: “Pelo meu coração / passaram muitas beldades: / passou a Ana, / passou a Betânia, / passou a Carmem, / passou todo o ABC... / todas elas passaram, / nem saudades deixaram, / só ficou mesmo você...” (1984, p. 72). E: “Quando eu vejo alguém / me fazendo pose, / ao lado de quem / já foi meu amor, / eu me sinto até / com a alma pesada... / eu fico pensando, / eu fico lembrando... / não sabe de nada... / não sabe de nada...” (1984, p. 83).

Como se vê, Elpídio Reis foi lírico ao extremo, sem perder a simplicidade, o que o eleva a um dos principais poetas do Mato Grosso do Sul, a despeito do ostracismo de sua obra. Sua poesia atrai a atenção de quem se interessa por descobrir o lado sutil e desinteressado do belo e do mínimo, que se torna máximo na inversão de um olhar que valoriza o recôndito e o velado, fazendo disso a originalidade de sua contribuição, como no poema “Quando eu morrer”, que encerra esta seção:

Quando chegar o meu dia / quero morrer olhando / para o meu amor, / com os olhos fixos / nos olhos dela... // Mãos entrelaçadas / mesmo que já não tenha / mais forças, nem mais calor... / quero morrer olhando / para o meu amor. // Coração pulsando fraquinho, / pensamento ao longe, / certamente no passado / que foi feliz, / que foi poesia, / que foi flor... / quando chegar o meu dia / quero morrer olhando / para o meu amor. // Eu sei que minh'alma / como barco branquinho / de velas ao vento / estará sumindo / e eu sorrindo... / estarei subindo / com os olhos fixos / nos olhos do meu amor... (REIS, 1984, p. 56).

Contos de humor e ironia: *Vinte contos... de reis*

O poeta apaixonado pela vida e pela mulher dá lugar ao contista bem humorado e irônico, a começar pelo título, um trocadilho com a antiga moeda vigente no Brasil – ao invés de “vinte contos de réis”, Elpídio apresenta ao público seus vinte contos, ou melhor, *Vinte contos...*

de reis! Contos curtos, de fina ironia, alguns “fatalistas”, de certa maneira. Em pouco mais de cem páginas, Elpídio Reis tematiza aqui as venturas e desventuras da condição humana, trágica sim, mas revestida de tal maneira por um véu cômico que a tudo confere um humor ácido, por vezes negro, aliviando nossa “culpa”.

É o que ocorre em “A grande homenagem” (REIS, 1982, p. 9-15), conto de abertura do volume, que se inicia com a festa de comemoração do aniversário de 70 anos de S. Cornélio, contínuo da 1ª classe da Câmara Municipal que, após uma vida dedicada ao trabalho e à família, aposenta-se às vésperas do aniversário. Tendo por apelido Jacaré, uma vez que, quando se exaltava, inventava histórias sobre o Pantanal, S. Cornélio, após dois infartos anteriores, sofre o terceiro durante o discurso de agradecimento aos convidados da festa, e morre. A viúva, D. Emerenciana, não tinha dinheiro para as despesas do funeral. Diante da situação, os convidados fazem uma “vaquinha” e juntam dinheiro suficiente para custear o velório e o enterro de Jacaré. Nuno Quarto (que, para o sargento Seu Republicano, não passava de um “irresponsável completo”, p. 12) se encarrega de providenciá-los. Nuno demora muito e atrasa os preparativos, dando margem à desconfiança de Seu Republicano e dos demais convidados. Quando todos já achavam que ele tinha sumido com o dinheiro, ele retorna, bêbado, mas com tudo providenciado: caixão, coroas, enterro marcado para o cemitério São João Batista, troco pra viúva, etc. Na cena final do conto, próximo ao defunto, Nuno Quarto confia e agradece:

- Obrigado, amigo Jacaré... meu chapa... você é grande... legal... até depois de morto... eu joguei três “barões” no grupo do seu xará... e ainda cerquei o bicho pelos sete lados...deu na cabeça... obrigado... obrigado... (REIS, 1982, p. 15).

Fatalismo (infarto e morte no dia do aniversário) e ironia (o “irresponsável completo” se dá bem e “salva sua pele” através de uma contravenção, o jogo do “bicho”), eis a tônica dos contos de Elpídio Reis. O conto seguinte, “Fim de semana” (p. 16-21), não foge a essa regra. Narra a história de Anacoreto Robustino, cidadão pacato e trabalhador, que jamais “tinha sido infiel à esposa” (p. 16). “Preocupado” com a “estranheza” de seu comportamento, Robustino decide cometer adultério. A escolhida é Prudência, colega de repartição, “solteirona convicta, já balzaqueana” (p. 16). Após certa insistência, Prudência aceita, com a condição de ir a um hotel em Teresópolis, e não a um motel. O protagonista do conto inventa uma desculpa para

a mulher e filhos, dizendo que se ausentaria a trabalho, para fazer uma pesquisa sobre cinema. Já no hotel, na “hora H”, Robustino e Prudência são surpreendidos por um casal, que se dizia dono do quarto. Foram expulsos do quarto sem consumir o adultério. Na volta ao Rio e à rotina da repartição, Prudência nem sequer o cumprimentava. O outro casal, no dia seguinte, descobre que errara de quarto (o deles era o 409, não o 309!) e constata o equívoco cometido em relação aos supostos (e quase) adúlteros...

Nesta toada, muito semelhante a “Fim de semana”, é “Encontro” (p. 22-28), terceira peça da coletânea de contos. Carlos Garcia resolve “tirar férias”, do emprego e da esposa. Morando em Recife, decide ir ao Rio de Janeiro com Helena. Disse à esposa que iria a um “encontro” (nova ironia: “Encontro, Congresso, Seminário... você não sabe o que é Seminário?”, p. 23, questiona hipocritamente). Carlos e Helena hospedam-se em um hotel carioca e ele paga adiantado sete diárias. Assim que chegam, começam a ser “perseguidos” pelos funcionários, através do fone do quarto e até mesmo do alto-falante instalado à beira da piscina, anunciando que o João ligara avisando que viria visitá-los. Mesmo sem ter contado a ninguém sobre a viagem, Carlos Garcia se sente acuado e Helena pouco à vontade, e a gota d’água é um telefonema comunicando que “a mulher e os sogros” chegariam de viagem. Foram embora correndo, praticamente “fugidos”, sem receber de volta o dinheiro das diárias. Após saírem, os funcionários do hotel descobrem que ali se hospedaram dois “Carlos Garcia”, o adúltero recifense e um outro, gaúcho, à espera da “mulher e dos sogros”.

Como se vê, os contos de Elpídio Reis têm sempre, ao final, uma espécie de “moral da história”, como nas fábulas. O recado parece ser sempre o mesmo: contra a esperteza das atitudes hipócritas e interesseiras, a resposta de um fatalismo aparentemente singelo e inocente, motivado por equívocos outros (um casal que troca de quarto, um funcionário que confunde hóspedes homônimos) que trazem a verdade à tona.

“Fatalismo e ironia” bem podiam constar como o subtítulo de seus *Vinte contos... de reis*. Em “Seu Porfírio e o skylab” (p. 39-42), tal sugestão atinge o ponto máximo: Porfírio, homem extremamente fatalista, acreditava que morreria atingido por estilhaços do Skylab, foguete da NASA à deriva no espaço. Tendo lido que a NASA indenizaria uma possível vítima dos destroços do foguete, Porfírio se prepara para a “catástrofe”, deixando determinações expressas para a esposa:

- Meu bem – disse à mulher – se me acontecer alguma coisa... com algum estilhaço desse tal Skylab, você e os filhos ficarão bem de vida. Deixo seguros, a NASA indenizará e ainda ficarei com o nome famoso em todo o mundo... (REIS, 1982, p. 41).

Seu Porfírio passa a colecionar notícias a respeito do assunto, chegando a guardar os recortes em uma pasta intitulada “Tudo sobre a queda do Skylab”... Acordara “indócil” na manhã em que as emissoras de rádio e os jornais anunciavam que naquele dia o Skylab sobrevoaria os céus do Rio de Janeiro. Vale a pena acompanhar o trecho final do conto a fim de se constatar a extrema ironia da qual se reveste a prosa de Elpídio. Após ouvir o anúncio da passagem pelo rádio, o personagem caricato toma a decisão:

Seu Porfírio meio que endoidou. Correu à rua. Na calçada à frente do prédio onde morava, pôs-se a olhar para o céu, na ânsia de ver qualquer corpo estranho nas alturas. Não via nada... mas não desistia... olhos firmes na imensidão das distâncias. (...) Aconteceu que uma empregada fazendo limpeza numa sacada, no alto do edifício, esbarrou num vaso de plantas, que caiu em cheio na cabeça do seu Porfírio, matando-o de estalo. (...) No velório, a mulher ouviu de amigos palavras assim: – O Porfírio devia estar muito feliz, quando ocorreu o acidente. A expressão dele é de felicidade... chega a parecer que está sorrindo... (...) A viúva, a todos os que lhe diziam palavras como essas, respondia entre soluços: – É... ele morreu feliz da vida... convicto de que foi atingido por um estilhaço do Skylab... (REIS, 1982, p. 42).

Nem mesmo uma viúva, chorando a perda do marido, consegue deixar de lado a ironia, que beira o humor negro, afinal, o defunto lhe deixava, não a indenização da NASA, mas um seguro de vida. E morrera feliz. Ignorante da realidade, mas feliz. Feliz também estava S. Afonso, pai de Afonsinho, que realizara o sonho de fazer do filho um “grande” detetive, com estágio na Scotland Yard (“O detetive”, p. 34-38). Especializado em tóxicos, Afonsinho arma um flagrante para um suposto traficante gaúcho, morador da fronteira Brasil/Paraguai, após confirmar que este receberia uma grande quantidade de “erva”. Na hora da prisão, para decepção de S. Afonso, constata-se que o carregamento se tratava de erva-mate, não de maconha: “A imprensa, dia seguinte, registrou o vexame, em letras garrafais...” (p. 38). Não é preciso dizer que, aqui, a ironia serve para ridicularizar a empáfia dos que se levam muito a sério...

A essa coleção de peças irônicas faltaria ridicularizar o amor e a vingança da qual todo (a) ex-namorado (a) é capaz. Isto se dá em “Um biquini muito especial” (p. 43-47), no qual “certa loira” desejava “uma estranha vingança contra homens e mulheres”: “Os homens ela ‘mataria’ de desejo. As mulheres, de inveja” (p. 43). Caminha pelas praias cariocas usando um biquini “marrom suave”, “quase da cor da pele”, enviado pelo ex-namorado Roberto diretamente de Paris. A loira passara bronzeador e entrara no mar para realçar sua cor. Ao “desfilar” pela areia, começou a ser seguida pelos homens e xingada pelas mulheres, realizando seu intento de “matá-los”, respectivamente, de desejo e inveja. Ao reunir um “cortejo respeitável” atrás de si, a loira foi surpreendida por um delegado de polícia que lhe dava voz de prisão por “atentado público ao pudor”. Detalhe: o biquini, “muito especial”, derreteria-se em contato com a água e, sem perceber, a mulher caminhava nua em pêlo em meio à multidão de curiosos. Roberto lhe “pregara uma peça” (p. 47), resultando em vergonha, constrangimento, humilhação e prisão.

Toda essa ode à ironia, no entanto, não faz de *Vinte contos... de reis* uma obra impiedosa, sem espaço para o amor “puro e verdadeiro”. Este aparece pelo menos em três contos: “Sublime bem-querer” (p. 77-82), “O convite” (p. 83-90) e “Dose dupla” (p. 91-96). No primeiro, Telmo se apaixona por Regina Maria, advogada que fora a seu escritório oferecer um seguro de acidente pessoal. Os dois se conhecem melhor e Telmo sofre de amor: pune-se por estar apaixonado, por ser mais velho, por pensar nela em demasia. Tenta esquecê-la e não consegue, mas não somente por amor: imaginava-a parecida com alguém que conhecera no passado, e não se recordava. Afastam-se de vez depois que ele descobre que Regina mudara de emprego e de cidade. Anos depois, em um congresso em Manaus, reencontram-se, conversam e se reaproximam. Telmo, por fim, tem um *insight*: “percebe” que Regina Maria é a reencarnação de sua irmã Norma, morta em 1953. Regina nascera em 1954. O final é simultaneamente singelo e surpreendente: “O tempo foi caminhando e os dois seguiram vivendo como dois irmãos muito queridos. Um do outro” (p. 82).

Em “O convite”, o narrador relata o envolvimento entre Max e Lina. O enredo do conto parece seguir o caminho oposto de “Sublime bem-querer”: tratando-se a princípio como irmãos, o casal almoça junto todas as semanas e aos poucos começa a se envolver. Noiva do polonês Felisberto Wasik, Lina desperta ciúmes em Max, encarregado de fazer os convites de casamento da amiga. Ao invés do nome do noivo, Max grafa no convite seu próprio nome.

Lina aceita a surpresa e o desfecho do conto é a mais cabal prova do romântico “e viveram felizes para sempre”:

À medida que um se aproximava do outro, – como se fossem duas pessoas sob o comando de um único cérebro – abriram os braços para o mais esperado, o mais sufocante abraço. (...) Como complemento do abraço, beijaram-se com sofreguidão. E quando ela recuou os lábios, talvez na ânsia de respirar, tentou dizer algumas palavras, mas apenas pôde falar “meu amor”... porque ele – como que desejando descontar o tempo perdido – sufocou-a com novo e apaixonado beijo (REIS, 1982, p. 90).

“Dose dupla” caberia bem na indagação popular: “coincidência ou destino?”, ao narrar a história de Mário Monjardim Montalverne e Mônica Marques Montenegro. Além dos “3 M”, ambos são solteiros, advogados e nascidos a 4 de fevereiro. Ambos adoram batida de coco e vivem com um “viúvo” (a mãe e o pai, respectivamente), o que, a princípio, parecia um empecilho à relação. Dissolvido o mal-entendido, novo “final feliz”, celebrado em restaurante: “Quando o garçom se aproximou, o advogado, com a mão direita sobre a mão esquerda da escrevente, vendendo felicidade, – ambos sentindo-se com a alma livre – pediu, olhos fixos nos olhos dela: – Batida de coco para dois... dose dupla...” (REIS, 1982, p. 96).

Os nove contos aqui mencionados, de um total de vinte, fornecem um certo retrato do contista Elpídio Reis: irônico, fatalista, que não deixa de atentar para a maior das fatalidades – o amor puro e desinteressado, que se basta a si próprio. Contra isso não há antídoto, bem humorado ou não, escrachado ou não, que resista por muito tempo.

Literatura e cinema, fantasia e realidade: *A outra Mona Lisa*

O único romance publicado por Elpídio Reis, de 1986, possui um título sugestivo e um subtítulo pomposo: *A outra Mona Lisa – A história de um adolescente que acreditou no poder sublime do amor*. Assim como em sua poesia e em seus contos, o amor ocupa um lugar de destaque no romance escrito por Elpídio, tanto que todas as epígrafes presentes nas aberturas dos capítulos da obra se referem a frases de escritores, filósofos e cineastas a respeito deste que é, talvez, o grande tema universal. A lista é numerosa, indo de Safo (“Tentar fugir do verdadeiro

amor é o mesmo que tentar fugir da própria sombra”, p. 7) a Alceu Amoroso Lima (“Eu, que não dava um tostão pela vida, de repente descobri o amor e, através do amor, a vida”), de Oscar Wilde (“O amor é uma hóstia que deveríamos receber de joelhos”, p. 49) a Charles Chaplin (“O amor é a mais bela de todas as frustrações porque está acima de tudo aquilo que podemos expressar”, p. 23), de Camões (o conhecidíssimo “O amor é fogo que arde sem se ver; / É ferida que dói e não se sente; / É um contentamento descontente; / É dor que desatina sem doer”, p. 203) a Camilo Castelo Branco (“O amor é uma luz que não deixa escurecer a vida; é refletida do astro eterno; irradia-se de Deus”, p. 53).

O romance inicia-se em Campo Grande, tendo como protagonista Telmo, mesmo nome do protagonista de “Sublime bem-querer”, de *Vinte contos... de reis*, comentado na seção anterior. Jovem, sonhador, idealista, Telmo vai ao cinema, acompanhado do amigo Vítor, e se apaixona pela atriz Olivia de Havilland, a “mocinha” do filme *As aventuras de Robin Hood*. É apresentado a Maitê, com quem começa a namorar nesse mesmo dia, oscilando entre a paixão da fantasia pela atriz e a realidade do envolvimento com Maitê. Entediado com a vida em Campo Grande e com o namoro “água com açúcar”, Telmo resolve se mudar para o Rio de Janeiro a fim de cursar Direito.

Chegando ao Rio, decepciona-se com o que vê – tendo-a imaginado a “cidade mais bonita do mundo”, julga sujos alguns bairros da zona norte, com “ruas esburacadas”, “casas velhas”, “calçadas estreitíssimas, cheias de crateras, latas de lixo...” (REIS, 1986, p. 24). O narrador deixa claro o contraponto, em Telmo, entre realidade (o namoro com Maitê, as ruas do Rio de Janeiro) e fantasia (o interesse por uma atriz hollywoodiana, a vontade de conhecer a “cidade mais bonita do mundo”). Em pouco tempo, começa a trabalhar para custear o curso de Direito (no qual ingressara em terceiro lugar no exame vestibular), entrando como datilógrafo em uma corretora especializada em finanças e bolsas de valores. Esforçado e determinado, logo Telmo cai nas graças do chefe e sobe de posto na firma.

Dedica-se ao estudo e ao trabalho, e resolve deixar os relacionamentos afetivos para segundo plano. Como estudante de Direito, estagia no escritório de seu professor de Direito Civil, que em seguida o escolhe para ser seu assistente na Faculdade. Obcecado por subir na vida, Telmo inicia também curso superior de Economia. No decorrer dos cursos, preside o Diretório Acadêmico e obtém nota dez em ambos. Investe em sua carreira e esquece a vida pessoal:

Amores, namoradas... muitos e muitas... Nada sério, porém. Não se deixava prender por nenhuma namorada. “Será por que nenhuma se parece com a Olivia?” – pensava de quando em quando (REIS, 1986, p. 39-40).

O sucesso na carreira aos poucos lhe traz estabilidade financeira, e Telmo compra seu primeiro apartamento: uma cobertura no Leblon, com três quartos e vista para o mar: “Comprara o apartamento na planta e tudo foi fácil porque a firma vendedora era a mesma onde trabalhava e onde já ocupava importante posto” (REIS, 1986, p. 40). Tendo como lema que “a convivência diária mata o amor” (p. 45), Telmo coleciona relacionamentos passageiros e desinteressados, enquanto se torna “um economista de sucesso”, “um bom advogado e assistente de um Catedrático de Direito Civil” (p. 45). Além disso, possui habilidades musicais e literárias – toca violão, escreve poemas e contos.

Telmo participa de um concurso literário promovido pelo governo do Rio Grande do Sul, obtendo o primeiro lugar em poesia e o segundo em contos. Foi pessoalmente a Porto Alegre receber os prêmios: “Alegrou-se muito mais porque iria à capital gaúcha do que por ter obtido os prêmios” (p. 47), uma vez que seus avós maternos eram de Cruz Alta, e os paternos, de São Borja, e ele sempre quisera conhecer o estado. Durante a premiação e a sessão de autógrafos, trava contato com uma jovem advogada, também de Cruz Alta e admiradora de sua poesia.

O protagonista retorna ao Rio de Janeiro. Três anos se passam. Nesse meio tempo, Telmo deixa o escritório dos economistas e funda sua própria firma. Os negócios prosperam e ele compra mais dois apartamentos, um em Ipanema e outro em Teresópolis, além de ações do Banco do Brasil. Sua firma pega uma causa complicada, que exigia a presença de Telmo em Porto Alegre. Chegando à cidade, comparece ao escritório “de uma advogada que conhecia certos dados, de um outro processo, de que ele precisaria para a defesa da causa a seu cargo” (REIS, 1986, p. 55). Sem reconhecê-la imediatamente, descobre que a advogada era a mesma mulher que, três anos antes, estivera em sua noite de autógrafos. Conversam sobre a causa e depois sobre assuntos pessoais. No dia seguinte, almoçam juntos. Durante o almoço, Telmo fica sabendo que a advogada havia sido casada, mas que, há dez anos, anulara o casamento. Após tal tentativa fracassada, a advogada tinha a mesma convicção de Telmo: o casamento estraga a relação: “Casamento? Jamais! Só em pensamento!” (REIS, 1986, p. 57).

Algum tempo depois, o advogado ganha a causa, e telefona à moça para agradecer sua colaboração: “O telefonema foi demorado, de visível agrado para os dois. Para Telmo chegou ao encantamento. Sentiu” (REIS, 1986, p. 57). A firma que contratara os serviços do jovem advogado ofereceu-lhe uma passagem aérea, ida e volta, para onde ele escolhesse, como pagamento por seus honorários. Aficionado por cinema, Telmo opta por Los Angeles. Na terra do cinema, visita os famosos estúdios de Hollywood: Warner, Fox, Metro, etc. Mas a realização de seu sonho se dá em grande estilo:

Na Columbia, de repente, o momento muitas vezes sonhado: uma foto de Olivia de Havilland, de corpo inteiro, com aquele sorriso embriagador, com aquele olhar envolvente. O coração de Telmo acelerou. Emocionou-se. Aquele encontro com a foto trouxe-lhe uma estranha e gostosa sensação. Sensação de felicidade, não tinha dúvida. Caminhou alguns passos à frente. O olhar de Olivia acompanhou-o. Voltou para o lado oposto. Aquele olhar seguiu-o como se a artista estivesse ali, ao vivo, interessada em observá-lo em todos os seus movimentos. E o melhor: sempre com aquele sorriso encantador (REIS, 1986, p. 60).

Observando o retrato da atriz, Telmo tem uma espécie de revelação epifânica, e sua antiga obsessão por Olivia torna-se, naquele momento, uma estranha euforia que o faz desejar falar com a advogada gaúcha a qualquer custo. Do hotel, telefona para Porto Alegre e marca um encontro com a moça que, daquele instante em diante, passa a apelidar de Mona Lisa. Decide conquistá-la. Uma semana depois, de volta ao Brasil, encontra-a na capital do Rio Grande do Sul e o casal almoça em uma churrascaria. Ela pede explicações do apelido e ele a julga “mais bonita que a Mona Lisa do quadro” (REIS, 1986, p. 66), sem, contudo, comentar seu passado ou revelar seu amor platônico pela atriz hollywoodiana. Bebem vinho e comem churrasco, descontraidamente. Ele a impressiona com sua cultura e talento, sobretudo quando, certo dia, em uma festa familiar em seu apartamento, Telmo toca violão e agrada a todos.

O envolvimento é cada vez mais profundo. Telmo a convida para morar no Rio de Janeiro. No entanto, como ambos são “contra o casamento”, o advogado acomoda Mona Lisa em sua cobertura do Leblon e se muda para o apartamento de Ipanema. Passam a se relacionar, mas cada um morando em seu próprio apartamento. Mona Lisa conhece Rosana, moça que Telmo

trata como filha adotiva, e se tornam amigas. Aos poucos, porém, Telmo percebe em Mona Lisa um problema que ele desconhecia – ela sofria de depressão, chegando a ponto de, em certos dias, não desejar ver ninguém nem ser incomodada. Quando ela passa mal, o advogado resolve chamar o Dr. Hamilton Fontoura. O médico a examina e não compreende perfeitamente seu problema. Diz: “O caso é estranho. Fisicamente ela está bem. Parece um mal exclusivamente do espírito. E se for o que estou pensando, o caso não é médico... Terá que ser tratado, certamente, por um especialista em males do espírito” (REIS, 1986, p. 125). Através de hipnose, Padre Eustáquio procede a uma espécie de exorcismo em Mona Lisa e descobre que sua avó a visitava em espírito, e que a condenava por manter um relacionamento conjugal fora do casamento.

Telmo, apaixonado e desesperado com a situação da advogada, resolve cuidar de sua saúde e esconder dela o verdadeiro “motivo” de sua depressão. Contudo, depois de melhorar, Mona Lisa aproveita uma ocasião em que o namorado trabalhava, e volta para Porto Alegre, deixando uma carta de amor e gratidão pelo que Telmo fez por ela. Tal decisão tem consequências profundas na vida do protagonista, que cai doente e é internado na Clínica Boa Vista, aos cuidados da Dr^a Márcia Helena. Sua recuperação é lenta e gradual, ausentando-se de seus negócios, a esta altura sob responsabilidade de Rosana. Depois de mais de um mês internado, Telmo finalmente recebe alta e sente que a médica nutre, de certo modo, algum interesse por ele. No capítulo que encerra o romance, tendo-o convidado para jantar, Márcia “testa” a fidelidade de Telmo, que reforça seu amor por Mona Lisa. Inventando uma desculpa, a médica se retira da sala e arma uma surpresa para Telmo: ao som da música “Mona Lisa”, de Nat King Cole, a advogada gaúcha, “com vestido vaporoso, cabelos soltos” (REIS, 1986, p. 209), vem a seu encontro. Telmo se surpreende e se emociona, pedindo explicações. Diz Mona Lisa:

Quando Márcia se convenceu de que tu só ficarias curado se eu voltasse, tratou de procurar-me. Aí a Rosana foi a Porto Alegre...ela te mentiu dizendo que ia a Campos. Voltei... mas a médica achou que eu só devia aparecer depois de um tratamento intensivo...daí ela ter que fazer tudo o que podia para ganhar tempo...tu compreendes? (REIS, 1986, p. 209).

Após a reconciliação, Telmo a pede em casamento. Ela aceita. Onde iam morar? Mona Lisa no Leblon e Telmo em Ipanema!

Assim termina *A outra Mona Lisa*. Sem dúvida, um romance original, que discute e expõe contradições, tais como: realidade/fantasia; sucesso profissional/dúvidas existenciais; convivência/liberdade individual; casamento/amor puro e verdadeiro. As três obras analisadas até aqui apresentam certa idealização do amor. Há, nas seções anteriores, uma série de exemplos de poemas e contos sobre a força e a profundidade desse sentimento elevado que, em *A outra Mona Lisa*, atinge o auge através do comportamento de um adolescente que, amadurecido e talhado para o sofrimento, jamais deixou de acreditar “no poder sublime do amor”.

Memórias e histórias: *Só as doces... uns “causos” por aí...*

Só as doces... uns “causos” por aí... (1993) é o título do único volume de memórias deixado por Elpídio Reis. Assim como no prefácio à obra *Ternura, doce ternura*, no qual é possível identificar a intertextualidade entre o “Embriaguemo-nos” de Elpídio e o poema baudelariano de seus *Pequenos poemas em prosa*, aqui também o escritor pontaporanense dialoga com o título de uma outra obra memorialística, *As amargas, não...*, do gaúcho Álvaro Moreyra. Se o escritor sulista prefere destacar que deixará de lado as lembranças “amargas” de sua vida, Elpídio Reis faz questão de ressaltar a recordação de fatos e acontecimentos positivos, proporcionando praticamente o mesmo sentido que o título dado por Moreyra, porém em tom afirmativo.

A obra se inicia com as recordações de infância de Elpídio Reis (passada em Ponta Porã), mas, além disso, ao longo de suas cento e poucas páginas, o leitor se depara com reminiscências relativas aos seus diversos empregos, anedotas, sofismas, histórias, poemas, e até mesmo um “credo jornalístico” (p. 30-31) e um “credo social” (p. 38). Um livro leve e diversificado, como parece ter sido a própria vida do autor. Logo à página 5, um exercício de modéstia e de reconhecimento da divulgação limitada de sua obra, pelo menos àquela altura: “Jamais imaginei que o registro das histórias ou mesmo historinhas de minha vida pudesse interessar a alguém”. Da mesma forma, pontua a noção de que a obra não se encaixa nos padrões de um livro de memórias, razão pela qual prefere tratar seus registros apenas como *flashes* de certos momentos de sua vida:

Este livro não se enquadra nos exatos termos daquilo que se poderia chamar de *memórias*. Minha passagem por este mundo de Deus não chegou a merecer tanto. (...) Assim, para

meus filhos, netos e possivelmente bisnetos e por aí além, aqui vão alguns *flashes* de minha vida, sem ordem cronológica, registrados em minha memória. (...) Muita coisa ficou perdida na poeira dos tempos ou nas entranhas do esquecimento... (REIS, 1993, p. 5).

Apesar do aviso quanto a não linearidade do texto, e que de fato se confirma no decorrer da obra, Elpídio Reis opta por iniciar o relato através sim de suas primeiras lembranças em tenra infância. O parágrafo inicial, contudo, é curioso, pois o autor se recusa a admitir perante os leitores sua primeira recordação, afirmando ser este um segredo que levará consigo quando morrer. Leiamos o incomum trecho, em que o memorialista “conta” “sem nada contar”, o que, para muitos críticos contemporâneos, não passa de um recurso estilístico proposital para mascarar a verdade, já que a memória é “inventada”, isto é, lembramos apenas o que queremos lembrar (nesse caso, conta-se somente o que “se deseja contar”):

O fato mais antigo que minha memória registra não deve ser contado. Eu devia ter uns três anos de idade. Jamais revelei o fato a ninguém. Durante a vida toda sempre me vi, criancinha ainda, muito assustado, sem nada entender do que estava acontecendo... É um dos muitos segredos que levarei comigo para o além. Quem não os levaria? Comecei mal, contando sem nada contar (REIS, 1993, p. 6).

Já que a primeira recordação é freudianamente “encoberta”, Elpídio conta em sequência “o segundo fato mais remoto” que sua memória registra: aos quatro anos de idade, montado no lombo de “um cavalo velho, manso”, ele levava e trazia objetos entre a casa de seus pais e a de seus avós, separadas por um “banhado intransponível” (p. 6). A senha para o garoto fazer a travessia do banhado era um pano vermelho, pendurado em um galho de pessegueiro. Tal função de “pombo correio”, a valer recordação assaz singela, foi, nas palavras do memorialista, sua “primeira obrigação na vida” (p. 6).

Dos seis aos nove anos, tendo a família se mudado para uma fazenda, Elpídio realiza uma série de tarefas ligadas à vida em meio rural: vigia o galinheiro, cuida da água no cercado dos porcos, recolhe as vacas leiteiras e os bezerros ao curral, etc. Relembrando as atividades a ele atribuídas, o memorialista ironiza: “Eu podia brincar no terreiro, mas sempre de olho nas galinhas. Esse foi meu segundo emprego. Sem carteira assinada” (REIS, 1993, p. 7).

Por ter vivido em fazenda, Elpídio Reis começou a frequentar a escola somente aos 10 anos de idade, o Grupo Escolar Mendes Gonçalves, em Ponta Porã. Tendo lá chegado durante o mês de abril, a diretora substituta não quis deixá-lo entrar, e esta foi, em suas palavras, a “primeira grande e amarga decepção que tive na vida” (REIS, 1993, p. 9). Após certa resistência, conseguiu assistir aula como ouvinte e aos poucos foi aceito pelo diretor efetivo. Ao fim do ano letivo e do curso primário, Elpídio obteve o primeiro lugar da turma. Em 1936, seguiu para Campo Grande a fim de cursar o ginásio, no qual se formou em 1939, sempre em primeiro e como orador do grupo.

Descrita sua infância, Elpídio conta em *Só as doces...* como começou a escrever (em Campo Grande, na revista do Ginásio Dom Bosco, e para um jornal de Ponta Porã, a *Folha do povo*, no qual foi colunista permanente por mais de dez anos) e como se mudou, em 1940, para o Rio de Janeiro, onde se tornou estudante da PUC e escreveu poemas para a *Verbum*, revista oficial da universidade. Passa também a escrever para jornais cariocas. À página 12, faz referência ao livro *Tempo de saudade*, sua obra de estreia, publicada em 1976. A partir de então, passa a publicar a impressionante média de um livro por ano. Em 1941, ingressou na Faculdade Católica de Direito, onde se formou em 1946. No ano seguinte, defende tese na área de Serviço Social.

Nesse meio tempo, conhece Adélia na casa de amigos mato-grossenses. Os dois se casam em março de 1944. A partir de 1949, passa a advogar e a escrever na *Tribuna da imprensa*, jornal fundado por Carlos Lacerda, grande inimigo político de Getúlio Vargas. Simultaneamente, Elpídio Reis trabalha com Darcy Vargas, esposa de Getúlio e fundadora da LBA. Com grande habilidade, consegue servir com igual destreza a dois declarados adversários. Na LBA, permanece por nada menos que 32 anos, ocupando cargos como Diretor Superintendente e Procurador Geral (p. 20).

Não satisfeito em apenas contar sua vida e evocar suas memórias, Elpídio Reis transcreve nesse volume trechos de livros como *Ternura, doce ternura, Ponta Porã – Polca, churrasco e chimarrão* e *O cavalo preto*. Na sequência final de *Só as doces...*, relata como, após se aposentar em 1984, retorna a Campo Grande e lá se torna secretário geral da Academia Sul-mato-grossense de Letras, antes de presidir a instituição, como já referido anteriormente. A obra memorialística

de Elpídio Reis segue a mesma toada de suas produções anteriores: simples, direta, mas não menos profunda e tocante, calculadamente acessível a todos aqueles que, dizendo com Antonio Candido, devem possuir o “direito à literatura”.

Elpídio Reis biógrafo: contribuição essencial para a cultura do Mato Grosso do Sul

Em 1980, Elpídio Reis publica seu primeiro estudo biográfico: *Os treze pontos de Hélio Serejo*. Servindo-se da metáfora de “acertar os treze pontos da loteria” (a “loteria esportiva”, muito em voga na época, hoje praticamente extinta), Reis desperta no leitor o interesse de conhecer os “treze pontos” da bem-sucedida carreira literária de Serejo, bem-sucedida mas sofrida, muito sofrida, sobretudo pelos diversos problemas de saúde enfrentados pelo autor ao longo de praticamente toda a sua vida.

O primeiro capítulo da obra (ou melhor, o “Ponto 1”) intitula-se “Hélio Serejo na Academia Matogrossense de Letras”. Elpídio Reis, além de transcrever um trecho do discurso de posse do escritor na Academia, lido por João Antônio Neto, comenta que, “por motivo de doença”, Hélio Serejo, eleito em 27.11.1953, somente tomou posse vinte anos depois, em 19.10.1973, ainda assim, como se vê acima, com seu discurso lido por outro acadêmico, uma vez que, por problemas constantes de saúde, não pôde comparecer pessoalmente à cerimônia. Tal dificuldade, constante em sua vida, é explicada detalhadamente no “Ponto 2 – Bolicho de doenças” (REIS, 1980, p. 25-37). Trata-se do capítulo mais impressionante da biografia, pois, após sua leitura, fica no leitor a impressão de que Hélio Serejo é uma espécie de “sobrevivente”, tantas e tão diversificadas foram as (algumas graves) doenças que o acometeram no decorrer de sua existência. Explicando que o termo “bolicho”, na linguagem fronteiriça, significa “armazém de beira de estrada” (p. 25, nota 1), Elpídio lista os inúmeros problemas de saúde sofridos por Serejo desde a infância: alastrim, sarampo, varicela, cachumba, “ar de estupor”, tuberculose, câncer no intestino, insônia, dentre outros. Mas nada pior que uma rara doença nos olhos, em idade adulta, que o fez perder a visão do olho esquerdo e quase a do olho direito. Para amenizar o sofrimento e tentar a cura, Serejo precisou se submeter a um tratamento desumano, inimaginável para um “homem comum”: tomar injeções diretamente no globo ocular, procedimento

tão doloroso que o paciente teve que ser amarrado para suportar a dor. A partir da terceira injeção, Serejo pede para não mais ser amarrado. Diante do pedido, o Dr. Paula Santos, surpreso com a reação do escritor, após o tratamento, disse-lhe: “Nem mesmo um leão resiste a uma injeção dessas sem estar amarrado. Você resistiu. É mais forte que um leão” (REIS, 1980, p. 29).

Como se isso não bastasse, Hélio Serejo começa a sofrer, a partir de 1939, de certa dor-mência no braço direito, típica em quem escreve muito à mão, conhecida popularmente como “câimbra dos escrivães”. O mal causou-lhe perda dos movimentos do braço direito, e Serejo foi obrigado a aprender a escrever com a mão esquerda. Uma vida de sofrimentos, que culminou com uma promessa, feita e cumprida, assim referida por Elpídio Reis:

No auge da preocupação (ou quase desespero) – temendo ficar paralítico do braço direito – Hélio Serejo fez promessa a São Judas Tadeu: caso não adviesse a paralisia total, trabalharia durante 15 anos ajudando pobres de pão e leite (REIS, 1980, p. 33).

No “Ponto 3”, “A família Serejo”, Elpídio Reis mostra a origem familiar de Hélio, com destaque para o avô, o Coronel Francisco Marcos Tury Serejo, que lutara na Guerra do Paraguai, e para o pai, Francisco Serejo, trabalhador dos ervais. O “Ponto 4”, intitulado “Nascimento e meninice”, relata a infância de Hélio Serejo, “um guri xereta e um mocinho arriero” (p. 50), nascido em Nioaque e criado em Ponta Porã. Em sequência cronológica, lê-se o “Ponto 5 – Adolescência e mocidade”, nas quais Serejo acompanhava o pai nas ranchadas ervateiras e, eventualmente, passeava em Ponta Porã vestido de terno branco e chapéu de palheta. Aos 17 anos, Hélio cursa a Escola de Instrução Militar. Durante o serviço militar, tem o azar de pertencer ao Regimento no qual surgira a Intentona Comunista, em 1935, liderada por Luis Carlos Prestes. Resultado: é preso injustamente (“Ponto 6 – Na prisão”, p. 57-68), por seis meses, acusado de participar do levante. O “Ponto 7” retrata “As primeiras manifestações literárias” do jovem Hélio Serejo, ocorridas no jornal *A folha do povo*, de Ponta Porã (o mesmo no qual Elpídio colaboraria, mais tarde, por muito tempo), ao passo que o “Ponto 8”, “Hélio Serejo, funcionário público”, conta como o escritor sul-mato-grossense se tornou Fiscal de Rendas do Estado, tendo sido designado para atuar nos municípios de Rio Brillhante, Maracaju, Dourados e Bela Vista.

O “Ponto 9 – Em Presidente Venceslau”, descreve como o autor de *Balaio de bugre* resolveu se mudar para a cidade do interior de São Paulo, perto da fronteira desse estado com o Mato Grosso do Sul, a convite do Prefeito Ênio Pipino, para trabalhar como redator do principal jornal da cidade. Foi em Venceslau que concretizou a promessa de ajudar os necessitados, tendo exercido por nove anos o cargo de Diretor do Departamento de Assistência Social da Prefeitura Municipal. Morador da fronteira entre São Paulo e Mato Grosso do Sul, Hélio Serejo participou ativamente do processo de construção da ponte sobre o Rio Paraná, que separa os dois estados (“Ponto 10 – Marechal da ponte”, p. 85-90), como presidente da Comissão de Propaganda “Pró-Construção da Ponte sobre o Rio Paraná” (p. 86). A construção da ponte foi autorizada no governo Juscelino Kubitschek e finalizada no governo Castelo Branco. No “Ponto 11”, Elpídio demonstra o alcance da atividade literária de Hélio Serejo ao referir sua atuação em “Em jornais, TV e rádios fora do Brasil” (p. 91-94), no 12, lê-se a lista de “Os livros – Destaques literários” (p. 85-101) de Serejo, e, no décimo terceiro e último “ponto” da obra, uma outra lista, desta vez dos “Prêmios e títulos” recebidos e das “Manifestações sobre Hélio Serejo” (p. 103-135). Em suma, uma obra importante para o esclarecimento e consolidação da vasta produção literária de Hélio Serejo, graças à pesquisa levada a cabo com extrema competência por Elpídio Reis.

Tal competência pode ser igualmente constatada em dois outros ensaios biográficos; o primeiro, de 1990, de pouco menos de quarenta páginas, a respeito do advogado, político e memorialista Demosthenes Martins, intitulado *O nosso Demosthenes*; o segundo, *Pedro Chaves dos Santos – A jornada de um predestinado* (1993), sobre a vida e a atuação do fundador da Moderna Associação Campo-Grandense de Ensino (MACE) e da Universidade para Desenvolvimento do Estado e Região do Pantanal (UNIDERP).

Através desses três estudos, percebe-se que, além da produção poética e ficcional, Elpídio Reis interessou-se igualmente por contribuir para a cultura do Mato Grosso do Sul estudando a vida e a obra de importantes personalidades históricas e literárias do estado, tais como Hélio Serejo, Demosthenes Martins e Pedro Chaves dos Santos. Assim, Elpídio Reis foi, como se vê, um dos mais completos intelectuais que o Mato Grosso do Sul já produziu: poeta, contista,

romancista, memorialista, cronista, biógrafo, o escritor pontaporanense soube aliar toda essa diversidade como polígrafo à atuação no setor administrativo (Diretor-Superintendente da LBA e Presidente da Academia Sul-mato-grossense de Letras, por exemplo) e ao interesse pela literatura e cultura sul-mato-grossense de modo geral.

Considerações finais – o ecletismo de Elpídio Reis

Elpídio Reis, múltiplo e várias, por vezes contraditório: presidente de academia, diretor de instituto de assistência social, censor da Embrafilme, poeta sensível, fã de cinema, contista de fino humor, romancista talentoso, memorialista bem humorado, biógrafo atento a contribuições culturais importantes, tal homem e escritor original foi também um devotado pai de família. A variedade de sua obra literária demonstra o quanto Elpídio Reis foi intelectualmente atuante e irrequieto, não se contentando com a tranquila vida de advogado ou assistente social burocrata. Melhor ainda – conseguiu fazer de sua obra uma extensão de sua vida, e de sua vida uma continuação de seu constante interesse cultural e literário, que se materializa plenamente em sua atuação à frente da Academia Sul-mato-grossense de Letras, tarefa da qual só se separou diante da fatalidade da morte e que levou tão a sério a ponto de modificar definitivamente a face antes monótona da Academia.

Obras como *Ternura, doce ternura, Vinte contos...de reis, A outra Mona Lisa, Os treze pontos de Hélio Serejo* e *Só as doces... uns "causos" por aí...* já estão imortalizadas no cenário literário do Mato Grosso do Sul, restando como marcos culturais de um estado que se consolida e se desenvolve justamente na mesma época em que Elpídio Reis preside a Academia e publica a maior parte de sua obra. Como justiça à grandeza de tamanha contribuição, falta-lhe apenas a justa divulgação e inclusão entre as principais produções intelectuais que o Mato Grosso do Sul um dia produziu. Essa é a tarefa e a obrigação que nós, leitores, temos e teremos em relação à memória de Elpídio Reis.

Referências

Academia Sul-mato-grossense de Letras. *Histórico*. Disponível em: <<http://www.acletrasms.com.br/historico.asp>>. Acesso em: 18 jun. 2010.

BANDEIRA, Manuel. Preparação para a morte. *Estrela da vida inteira*: poesias reunidas. 10 ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1983, p. 257.

BAUDELAIRE, Charles. Embriagai-vos. *Pequenos poemas em prosa*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966, p. 105. Trad. Aurelio Buarque de Holanda.

MARTINS, Demosthenes. *A poeira da jornada*: memórias. São Paulo: Editora Resenha Tributária Ltda., 1980.

PONTES, José Couto Vieira. Elpídio Reis. *História da literatura sul-mato-grossense*. São Paulo: Editora do Escritor, 1981, p. 113.

REIS, Elpídio. *A outra Mona Lisa*: a história de um adolescente que acreditou no poder sublime do amor. Rio de Janeiro: Folha Carioca, 1986.

_____. *O nosso Demosthenes*. Campo Grande: Academia Sul-Mato-Grossense de Letras / Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul, 1990.

_____. *Os 13 pontos de Hêlio Sereja (biografia)*. Rio de Janeiro: Folha Carioca, 1980.

_____. *Pedro Chaves dos Santos*: a jornada de um predestinado. Campo Grande: Edição do Autor, 1993.

_____. *Só as doces...* uns “causos” por aí (memórias). Campo Grande: Edição do Autor, 1993.

_____. *Tempo de saudade*: poesia & prosa. Rio de Janeiro: Gráfica Milone, 1976.

_____. *Ternura doce ternura*. Rio de Janeiro: Folha Carioca, 1984.

_____. *Vinte contos... de reis*. Rio de Janeiro: Folha Carioca, 1982.

DIMENSÃO PLÁSTICA NOS HAICAIS DE FLORA THOMÉ

Maria Helena de Queiroz

Além de sua especificidade técnica, a poesia é música, imagem e pensamento. De acordo com seus interesses literários e estilo, cada poeta explora esses elementos com maior ou menor intensidade. Os poetas barrocos foram mestres no jogo das ideias, e o pensamento ocupará sempre o primeiro plano na poesia de setecentos. Pelo poder descritivo de suas composições, os parnasianos e os realistas deixaram-se seduzir especialmente pela dimensão plástica do poema e os simbolistas, por sua vez, buscaram extrair da linguagem seus efeitos sonoros.

Se o poeta simbolista antes de tudo escuta, há aquele que, guiado por um outro sentido, olha. Sob esse ângulo, o interesse é registrar o que é visto. E é exatamente tal percepção visual do poeta e das imagens que brotam de sua tessitura linguística o objeto deste escrito. De acordo com Ezra Pound (1990), a *fanopéia* diz respeito à capacidade do artista em aderir, por intermédio da poesia, a uma plasticidade imaginativa. Em outras palavras, ela resulta no poder de transformar o poema em imagem ou pintura em verso.

A construção de muitos poemas obedece a um olhar para o exterior que se mostra pictórico e se configura como se fosse pintura, apesar de composta por palavras. Olhar a realidade e descrevê-la como o escritor a vê significa uma atitude que se aproxima da atividade do pintor. Muitos poemas de Flora Thomé apresentam esse procedimento, ou seja, revelam em sua linguagem imagens que se mostram em forma de manchas, cores, planos, desenhos.

De um modo geral, as relações entre poesia e pintura surgem muito mais de fatores internos que de externos, ou seja, mais da capacidade de aderir a uma plasticidade imaginativa, por intermédio das palavras, do que do conhecimento total e direto das técnicas e teorias em

pintura, do contato com artistas ou do hábito de frequentar as artes plásticas. Assim, as intenções e as teorias dos artistas em determinados momentos geram procedimentos semelhantes.

Flora Thomé: uma apresentação

*A parteira me trabalhou
me segurou...
Fluí pro oco da vida.*

O romancista francês Daniel Pennac (1998, p. 85) tem razão quando afirma que partilhar do prazer da leitura consiste num dos mais importantes e gratificantes exercícios da docência. Tal afirmativa nos faz pensar em Jorge Luis Borges (2000, p. 10) quando atesta algo semelhante, ao lembrar que é preciso tornar o livro vivo, abrindo-o e lendo-o, pois na estante ele não passa de um objeto físico e morto. Completa tais pensamentos outra revelação de Borges, em que confessa ter passado a sua vida lendo, analisando, escrevendo e desfrutando, sendo esta última atividade a mais importante de todas.

Utilizamos essas ideias na construção do presente texto, fruto do interesse em partilhar do prazer de ler a poesia de Flora Thomé, escritora três-lagoense, tarefa que ganha em importância por tratar-se de um nome pouco conhecido, fato que não condiz com o valor estético de sua obra.

Flora Egídio Thomé é natural de Três Lagoas. Foi professora e exerceu o magistério durante quatro décadas. Trabalhou em escolas e na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Como educadora e escritora recebeu muitas homenagens e menções honrosas. É membro da Academia Sul Mato-Grossense de Letras e colaboradora no Suplemento Cultural do *Jornal Correio do Estado*, e no *Jornal do Povo*.

Publicou as obras *Cirros* (1980); *Antologia dimensional de poetas três-lagoenses* (s.d.); *Cantos e recantos* (1987); *Retratos* (1993); *Haicais* (1999); *Nas águas do tempo* (2002). Estas três últimas produções merecem destaque. A crença de que ao descrever sua aldeia o escritor encontra o universo não ficou sem eco na poética de Flora Thomé. O livro *Retratos* é composto por personagens da vida real transformados em matéria de poesia. Nas imagens e vozes do passado, a autora se aproxima de um sentimento próprio do poeta, que consiste na busca de si mesmo

e do outro e, dessa forma, transcende o local e torna-se universal, uma vez que o homem é o mesmo em qualquer parte. Nesse sentido, podemos encontrar nos seres que habitam a aldeia de Flora um espelho do mundo.

A obra *Retratos* capta o espaço físico e os componentes histórico, cultural e social da cidade de Três Lagoas. Nessa produção literária se encontra a rua, o comércio, as casas, os homens, as famílias, as crianças, os artistas, dentre outros registros do cotidiano, elementos vivos na memória da autora e cristalizados nesse livro de poesias.

Além de reconhecer o caráter eminentemente lírico de *Retratos*, é preciso atribuir à obra um valor sociológico, por retratar um momento histórico da evolução étnica e urbanística de Três Lagoas. Desse modo, a obra também vale como documento para pesquisas atuais em torno do social. Nele estão presentes não apenas as figuras daqueles que contribuíram para o desenvolvimento da cidade, como o imigrante, em suas diferentes profissões, mas os seres excluídos que denigrem a sua imagem.

Um aspecto que interessa destacar aqui é que nesse livro a construção de muitos poemas obedece a um olhar para o exterior que se mostra pictórico e, desse modo, a construção do eu e do outro se desenvolve especialmente em uma dimensão plástica. Essa visualidade é sublinhada no prefácio do livro:

Nesse trabalho tentamos capturar imagens/mitos que representaram e representam as diversas categorias humanas e sociais de nossa aldeia. Sem elas, a própria cidade não existiria. O conhecimento e o registro desses vultos e sua maneira de ser, agir e reagir conferem-lhes uma espécie de conceito “espelho mágico do universo”, pois, na ordem dos valores cognitivos, ‘a memória é conhecimento por excelência’ (*Retratos*, 1993).

Num momento de grande sensibilidade artística, Flora compõe um poema em que apresenta, na forma da garça, uma metáfora da figura materna:

Cabelos
mãos
corpo
alma
branca!

Olhos firmes
mansos
bravios
vivos
amenos
esfíngicos
azuis!
(...)
De gestos definidos
e voz segura,
corria atrás da vida!
(...)
Hoje sua imagem
É uma garça branca
dentro de mim!

Nas fórmulas “corria” e “hoje” o presente se funde ao passado num processo de (re) significação, em que a segunda fórmula, “garça branca”, retoma a primeira, “alma branca”. Como na composição de um quadro em que o todo vai sendo construído aos poucos, a figura da mãe surge aos olhos do leitor por intermédio de um processo metonímico, marcado pelos vocábulos olhos (expressivamente azuis), gestos e, por fim, imagem (branca).

Em oposição à imagem delicada da garça, uma figura trágica chama a atenção em *Retratos*. Trata-se de Zeca camisola, assim chamado por circular nas ruas da cidade trajando uma camisola. Para melhor compreender o texto, é preciso que se diga que esse ser era portador de deficiência física que o impedia de movimentar os braços. Como Flora (1993, p. 50) revela no final de sua obra, seu verdadeiro nome era José Corrêa das Neves:

Sempre de camisola,
lá vinha o Zeca
em ritmo de agonia
regendo a vida...
Magro,
cabelos cor de sangue,
diáfanos.
Riso frouxo

úmido pálido...
Sem memória,
era a própria mudez do silêncio!
Movido pelo abandono,
os passos
cambaleantes e trôpegos
pareciam querer ruir
seu corpo amargo
doído
obtusos!

Seu vulto elástico,
retorcido,
me doía o útero
me apertava a alma
me gritava a fundo!

Zeca Camisola
- uma cicatriz na minha infância.

No verso – *cabelos cor de sangue* – é possível sentir a expressividade da cor e, com ela, o desejo de manifestar um sentimento de dor, *cicatriz da infância*, por intermédio da qual o eu poético toma pra si o sofrimento do outro. Esse retrato do patético da condição humana lhe dói o útero, lhe aperta a alma, lhe grita a fundo. Vale notar aqui os contornos expressionistas que o poeta imprime no delineamento dessa personagem, de *riso frouxo* e *vulto retorcido*.

Atenta às diversidades em poesia, a autora também se dedica à poética oriental e se torna, no Mato Grosso do Sul, a principal divulgadora dessa modalidade literária. É enriquecedor para a literatura sul-mato-grossense o fato de Flora Thomé difundir o haikai em nosso estado e, por que não reconhecer, em nosso país, uma vez que não são muitos os escritores brasileiros que se dedicaram a essa poesia vinda do Oriente. Flora Thomé se encarrega de divulgar o haikai por intermédio de dois livros: *Haicais*, de 1999, e *Nas águas do tempo*, de 2002.

O haikai consiste em pôr em relevo qualquer coisa simples que chame a atenção do poeta. De um modo geral, o haikai se restringe ao tema das estações e à regra que determina que

o número de sílabas seja de 5-7-5. No entanto, escritores ocidentais do século XX adaptaram o haicai às suas línguas e, atualmente, fala-se na existência de um haicai contemporâneo.

Ao longo dos anos, o haicai perdeu muito de suas características originais, as exigências sobre sua composição se tornaram menos rígidas, sendo que muitos haicaístas não levam em conta o *kigo* (referência ao ciclo das quatro estações). Segundo Flora Thomé (1999, p.3), a maioria dos escritores no Ocidente adotam liberdade poética nos temas, rima e métrica.

O primeiro livro de Flora Thomé, *Haicais*, é, como afirma Enilda M. Pires (1999, p.2), “praticamente um livro de bolso”, fazendo lembrar, com a capa de Utagawa Hiroshige, “[...] a simpática despreensão de uma ideia dividida em três partes, ou três versos”, assim como o haicai. A partir dessa tela japonesa, assim recortada, o diálogo com o haicai já se faz presente, além da escolha por um formato de livro pequeno, que também lembra um haicai.



Figura 1: Capa do livro *Haicais* – Flora Thomé
The Whirlpools at Narute in the Province of Awa – Utagawa Hiroshige

Merece destaque o trabalho iconográfico que aparece não apenas na capa, mas no interior do livro, envolvendo alguns nomes da pintura, em especial da japonesa, como o de Susuki Harubonu, Katsushika Hokusai, o que revela o cuidado estético e insinua nitidamente um diálogo com a pintura. Além da arte oriental, encontramos duas reproduções de Van Gogh:

Um par de sapatos (1886) e *Noite estrelada sobre o Ródano* (1888). Dialoga com a tela do pintor holandês o seguinte haicai: *Botina velha / quem, em seus passos / a vida cavalgou?*

Quem percorre as páginas desse livro refinado – aliás, uma das características da poesia de Flora é o refinamento de seus versos – e realiza a leitura dos mais de 100 poemas que nele se encontram, perceberá também a delicadeza de muitos poemas que o compõem e que revelam a paixão pela vida.

Com a publicação de *Haicais*, em 1999, e *Nas águas do tempo*, de 2002, Flora Thomé se encarregou de divulgar essa composição microscópica (designação dada por alguns críticos com muita propriedade) e, nesse sentido, promoveu o contato primeiro de muitos leitores com essa forma de poesia. Pela sua estrutura breve, o haicai vem ao encontro dos interesses do homem moderno que, na azáfama da vida, não goza de muito tempo para a leitura.

Dessa poesia me valho para convidar o leitor a adubá-la – e adubar aqui significa ler – por ser digna de tal e rica o suficiente para fazer brotar muitas leituras:

Quase flor
Quase flora.
Falta adubo.

Poesia e pintura: breve abordagem teórica

A relação entre poesia e pintura é extremamente variada e complexa e existe desde a antiguidade. A expressão de Horácio *ut pictura poesis* (poesia é como pintura), empregada em sua poética, tem sido interpretada como um princípio de similaridade entre pintura e poesia. A afinidade entre essas duas artes também foi mencionada por Plutarco, que conferiu à obra do poeta Simónides de Céos o pensamento segundo o qual “a pintura é poesia calada e a poesia pintura que fala”. Plutarco explica que tal comparação se baseia no fato de pintura e poesia serem, supostamente, imitações da natureza, princípio fundamental na analogia entre essas artes, debatido ao longo da Antiguidade Clássica.

No Renascimento, a afirmativa de Horácio contribuiu para igualá-las, assim como para difundir a importância do componente pictórico na poesia. Os teóricos desse período deram importância significativa a essa questão, mas as relações entre poesia e pintura só serão

amplamente discutidas por teóricos na segunda metade do século XVIII, entre os quais se destaca o alemão Lessing. Este crítico irá apresentar no seu ensaio *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) os contra-argumentos desse princípio de similaridade, conferindo à poesia um estatuto superior à pintura, atitude semelhante a dos românticos alemães para quem a poesia constituía a síntese suprema da arte, pois reunia em si a imaginação criativa das artes plásticas e a emoção que fluía da música.

O princípio de similaridade entre poesia e pintura volta a ser reafirmado na segunda metade do século XIX, com o realismo e o parnasianismo. Poemas de Cesário Verde, escritor português, consistem em exemplo de uma poética que dialoga com a pintura, em especial a impressionista.

No século XX, a correspondência entre as diversas formas de manifestação artística aparece nas estéticas de vanguarda. Nesse período, as relações entre as artes se estreitam ainda mais. O interesse pela fusão poético-pictórica vai conhecer um novo desenvolvimento na segunda metade do século XX, com a chamada poesia concreta, realizada no Brasil nos anos 50, e a poesia experimental da década de 70, manifestações que reforçam a atualidade da símile de Horácio.

Outro defensor da correspondência entre as artes no século XX é Etienne Souriau (1983). Com base no pensamento de que cada arte possui sua individualidade, o teórico francês observa as semelhanças e diferenças que podem ser relacionadas entre as mesmas. Apesar de acreditar no parentesco entre as artes, seu grande questionamento reside em como encontrá-lo. Segundo ele, essas correspondências se tornam reais à medida que empréstimos ocorrem de uma arte para outra, de um período para o outro, por intermédio de um procedimento que ele chama de “tradução”. Nesse processo, escolhe-se um elemento da pintura que é transformado pelo poeta, da melhor forma que sua criatividade permite, em poesia.

Os escritores reconheceram nas artes plásticas a originalidade e o conteúdo humano sutil das imagens e perceberam uma nova forma de abordagem artística. No século XIX, conteúdo e métodos plásticos foram imitados por romancistas, que não somente introduziram extensas descrições ou quadros completos em seus escritos, como deram à linguagem formas análogas às da pintura.

“Não se pode negar que as artes têm tentado tirar efeito umas das outras e que nisso têm encontrado êxito considerável” (WELLEK e WARREN, s.d., p.154). Claus Clüver (1997, p. 40-41), que tem contribuído para o diálogo entre as artes, também trata desse discurso, que ele denomina de “misto”, e revela que “poemas, pinturas ou sinfonias não são textos autônomos ou autossuficientes”.

O poeta vê a natureza como quer

Os artistas têm modos diferentes de olhar. Ver, em arte, também se refere a selecionar, imaginar, modelar e compor. Se, por um lado, toda visão é dirigida pelo mesmo sistema orgânico, por outro, os indivíduos diferem quanto às condições e aos objetos de visão selecionados: ao que dirigem seu olhar, com que interesse e sentimento, com que capacidade de discriminação? Diferem ainda mais em suas representações do que veem.

No século XIX, o escritor e pintor Eugène Fromentin afirma: “levo uma vida interior ativa. Absorvo consideravelmente pelos olhos”. A ideia de que o artista possui não somente uma imaginação fértil, mas um poder visual ou auditivo antecipa a classificação dos indivíduos, feita por psicólogos, em seres visuais, auditivos e motores. Se um pintor ou poeta tem poder inventivo, tratará seu tema de uma maneira totalmente diferente: não oferecendo os fatos reais, mas a impressão que causam em suas mentes.

Um dos estímulos que encontramos na obra de Flora Thomé é a representação de impressões. Além disso, vários recursos da arte pictórica podem ser encontrados no processo de criação artística dessa escritora, tais como a força do desenho, a ênfase nas cores, suas relações e a incidência da luz natural sobre os objetos retratados, o poder de captar a impressão visual gerada por cenas e formas derivadas da natureza, a maneira fluida e delicada com que impressões subjetivas ou sensoriais se apresentam.

Muitos haicais de Flora Thomé permitem um contraponto com as artes plásticas, uma vez que se destacam em termos de plasticidade imaginativa. Nessas composições, destaca-se o cromatismo e o poder visual. É o caso dos poemas que representam as quatro estações. Ao tratar de um tema clássico nas artes, Flora Thomé alia ao colorido e ao movimento de cada estação os quatro tempos da vida: o nascimento, a juventude, a maturidade e a velhice. Em *Haicais*, a

relação entre poesia e pintura já se manifesta num dos primeiros versos que “abre” o livro, em defesa da cor que se transforma, de acordo com a sugestão do verbo:

Cores se abrem
no campo e flores.
Primavera.

Ardem as cores
no tempo e horizonte.
Verão.

Cores amadurecem
nas árvores e no chão.
Outono.

Fecham-se as cores
no espaço e mãos.
Inverno.

Os verbos “abrir”, “arder”, “amadurecer” e “fechar” sugerem o movimento da natureza. Consistem, do mesmo modo, numa metáfora do homem e, nesse sentido, apontam para a efemeridade da vida. A ideia de brevidade aparece nas imagens que surgem na mente do leitor, a partir da leitura dos poemas, em que se percebe o colorido que perpassa cada quadro, que vai da força da primavera ao recolhimento do inverno, tendo passado pelo fogo das paixões. Nessas composições, o poeta registra os efeitos do tempo e da luz na natureza e no homem.

Diante de tais composições de cores indefinidas, poderíamos indagar: qual é a cor do tempo? Talvez fosse mais apropriado dizer que ela oscila entre o arco-íris da infância e as cãs da velhice, ou seja, entre o início e o fim da condição humana e, entre um e outro, todas as portas se encontram abertas. Vale chamar a atenção aqui para a imprecisão da cor, fato que corresponde ao caráter sugestivo do haikai e da pintura impressionista.

Na composição que se segue, Flora Thomé capta os efeitos da luz do sol sobre uma cena da natureza, interesse típico do pintor e, nesse caso, por se tratar de reflexos do sol *sobre vitórias-régias*, do impressionista:

Sobre vitórias-régias
o sol se derrama
compondo girassóis.

Com essas vitórias-régias, transformadas em girassóis, Flora Thomé adere à expressividade direta, própria de Van Gogh (1853-1890). O que permite esse diálogo é um complexo de imagens e um sentimento que anima o pintor e o poeta. As imagens que brotam desses versos agradam pela originalidade, promovendo o prazer e o gosto do inédito. O poeta parece criar “abstrações puras” para depois procurar nas lembranças um símile de sensação ou sentimento de que a abstração gerada se possa tornar imagem. Nesse caso, a realidade criada pelo poeta é mais imperiosa que a realidade objetiva.

A consciência do pictórico também se faz presente nos versos que se seguem, num jogo lúdico em que o brilho do dia e da noite se confundem:

Pensar estrela lua
sol. Luz na luz.
Alma regada de escuridão.

Em outros momentos esse interesse pela luz também se manifesta, o que se observa no haicai que se segue, cuja ênfase recai na imagem de um sol *categórico*. Neste pequeno poema nada existe além de uma claridade intensa, que inunda os olhos do leitor:

O sol é categórico
quer tudo às claras:
a vida no imperativo!

Segundo Octavio Paz (1972, p.37), as imagens são produtos da imaginação e toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. De um modo geral, a realidade poética da imagem não aspira à verdade, pois o poema não diz o que é e sim o que poderia ser. Assim, a imagem constitui um desafio, porque viola as leis do pensamento, como ilustram os versos que se seguem:

Ao longo do caminho
taboas perfiladas
vêm o dia desfilar.

Na poesia, as palavras despem-se de sua lógica e sugerem produtos imaginários que ultrapassam a realidade e se transformam em fantasia poética. Nesse haicai, por exemplo, a característica do olhar é transferida a um elemento da natureza.

Como bem afirma Paz, uma paisagem de Gôngora, poeta barroco, não é a mesma coisa que uma paisagem natural, mas ambas possuem realidade e consistência, embora vivam em esferas distintas. O poeta faz algo mais do que dizer a verdade, cria realidades que possuem uma verdade: a de sua própria existência. As imagens poéticas têm a sua própria lógica e ninguém se escandaliza de que o poeta diga que a água é cristal (PAZ, 1972, p.45).

De fato, quando o artista percebe um objeto qualquer, este se apresenta como uma pluralidade de qualidades, sensações e significados. Nesse processo, o olhar exerce importância fundamental, uma vez que é por intermédio da visão que o poeta apreenderá o mundo que o cerca. Olhar a realidade e descrevê-la como o escritor a vê significa uma atitude que se aproxima da atividade do pintor, é o que se observa no poema:

Decifram o campo
braquiaria e flores silvestres...
Postal do cerrado!

É possível verificar aqui outra fantasia poética, uma espécie de ideal estético que ultrapassa a realidade objetiva. Por intermédio da imaginação, o artista confere forma às imagens e esse processo não consiste em retratar a realidade de forma objetiva, mas em compor imagens que a ultrapassam, recriando-a (BACHELARD, 2002).

A expressividade da cor, já apontada nos fragmentos de *Retratos*, manifesta-se em outros momentos na obra de Flora Thomé. Vincent Van Gogh (2001, p. 73) confessa ao irmão ter utilizado a cor para expressar sentimentos. Atitude semelhante se observa no poema

Olhos verdes
no verde da vida.
Frutos verdes no coração.

Tal qual numa tela de Van Gogh, composta pelas diversas pinceladas que conferem espessura à cor, a repetição do vocábulo *verde* promove efeito idêntico. Não cabe aqui a ideia de esperança, sentimento que se costuma associar à cor verde, mas sim o sentido de não prontidão, daquilo que não está maduro, inconcluso. A expressividade da cor a revelar sentimentos se manifesta também no trabalho artístico que segue:

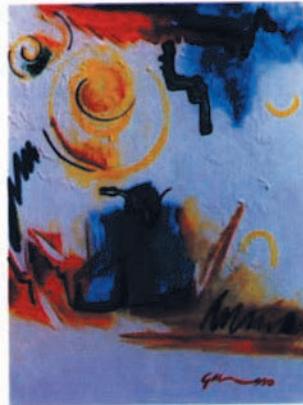


No quadro em azul de Cleusa Cocato e Flora Thomé, a correspondência entre pintura e poesia não foi estabelecida por nós e, nesse sentido, vem reforçá-la. Estamos aqui diante de um trabalho em que o diálogo entre a poesia de Flora e a pintura se solidifica durante o período que vai de 2000 a 2003, momento em que começou a desenvolver um projeto aliado à Associação dos Artistas Plásticos de Três Lagoas. Trata-se de uma parceria entre os pintores locais e a escritora, que decidiram criar calendários com suas produções artísticas. O resultado, no caso os calendários, contribuiu na divulgação da poesia de Flora e dos quadros desses artistas, popularizando-os.

A intensidade do azul, bem como a ideia de liberdade, que imperam na tela, aparece no poema por intermédio do verso *Liberdade azul*. Nota-se que a imagem do pássaro materializada no quadro também se traduz na ideia de movimento e promove o pacto entre imagem plástica e imagem poética.

Ao compor seu poema, Flora soube extrair os efeitos pictóricos que encontramos no quadro, e que consistem na exuberância da cor azul, na sugestão de movimento e liberdade que o pássaro provoca, traduzido em seu texto por intermédio da expressão *movimento alado*.

O haicai que se segue revela o interesse do poeta por esses dois processos de criação artística de que temos tratado neste texto: a pintura e a poesia, o que se comprova no trecho em que a ideia de que as artes dialogam se faz presente, não sendo categorias autônomas e fechadas em si mesmas. Nesse sentido, o dístico - *confissões de formas e cores... / engenharia de emoções* – é bastante significativo.



*Noite de poeta sem tédio
confissões de formas e cores...
Engenharia de emoções!*
Flora Thomé

Abstrato
60 x 80 cm
Técnica Mista
Giseli Almeida Momeno

Setembro
2002

D	S	T	Q	Q	S	S
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30					

7 - Proclamação da Independência

07 - Nova
13 - Crescente
21 - Cheia
29 - Minguante

Local
CIMENTO, CAL E ARGAMASSAS
(67) 821-3748

Segundo Aguinaldo Gonçalves (1997), “a linguagem da pintura é a linguagem do olhar”. É o olhar que permite ao espectador a construção de significados na mente. A pintura não existiria como forma de linguagem se não se fizesse linguagem na mente do observador. E essa mesma linguagem do olhar permite ao leitor construir quadros completos por intermédio da leitura do poema se ele contiver força plástica.

Não é possível negar o interesse de Flora Thomé pela pintura e por determinados artistas. É claro que, ao sublinharmos esse contato, estamos falando de um componente externo, mas sem dúvida alguma importante para a compreensão do espírito do artista, de seu estilo. No entanto, como os poemas transcritos aqui revelam, é por intermédio da poesia que Flora irá aderir a uma plasticidade imaginativa. Assim sendo, muitos de seus poemas podem ser entendidos como ilustrações ou pinturas em verso, dado o poder visual que os caracteriza.

De um modo geral, Flora Thomé tem demonstrado uma acuidade cromática desde os primeiros escritos. Assim, a força plástica que emana do texto que escreve está presente não apenas nas obras a que demos destaque.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BORGES, Jorge Luis. O enigma da poesia. In: _____. *Esse ofício do verso*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e Sociedade – Revista Teoria da Literatura e Literatura Comparada*. FFLCH: USP, nº 2, 1990.

GONÇALVES, Aguinaldo José. Relações homológicas entre literatura e artes plásticas: algumas considerações. *Literatura e Sociedade – Revista Teoria da Literatura e Literatura Comparada*. FFLCH: USP, nº 02. FFLCH, USP, 1990.

_____. *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Edusp, 1994.

MAGALHÃES, Roberto Carvalho de. A pintura na Literatura. *Literatura e Sociedade – Revista Teoria da Literatura e Literatura Comparada*. FFLCH: USP, nº 02. FFLCH, USP, 1990.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PENNAC, Daniel. *Como um romance*. Trad. de Leny Werneck. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

PIRES, Enilda Mougenot. *Flora Thomé, a artesã nipo-brasileira*. [S.l.: s.n.], 1999

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1990.

SOURIAU, Etienne. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. Trad. Maria Cecília Pinto e Maria Helena da Cunha. 3 ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1983.

THOMÉ, Flora. *Haicais*. Araçatuba: Gráfica, 1999.

_____. *Retratos*. Três Lagoas: Fotolitos e Arte Final, 1993.

_____. *Nas águas do tempo*. Araçatuba: Gráfica Araçatubense, 2002.

VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Théo*. Trad. Pierre Ruprecht. Porto Alegre: L&PM, 2001.

WELLEK, René e WARREN, Austin. Literatura e outras artes. In: *Teoria da literatura*. Trad. José Palla e Carmo. 5 ed. Mira-Sintra: Mem Martins, Europa-América s/d. (Biblioteca Universitária, 2).

HÉLIO SEREJO: O REGIONAL ENQUANTO FÁBULA DO LUGAR

Paulo Sérgio Nolasco dos Santos

Hélio Serejo – nenhuma dúvida – é o florão do regionalismo e do folclore do Estado de Mato Grosso do Sul. Ninguém o iguala nestes dois campos. É o “rei” que reina esplendorosamente e... gigantemente. (Elpídio Reis)

Introdução

Iniciemos com duas citações, que visam ao propósito de situar o *locus* de enunciação da obra de Hélio Serejo de sua “circunscripción”¹³, em uma abordagem do regionalismo hoje. A primeira sobre o próprio Hélio Serejo, o nosso regionalista sul-mato-grossense, da fronteira Brasil–Paraguai, e a segunda sobre o conhecido escritor baiano Jorge Amado, procurando extrair de ambas as citações o que elas põem em demanda, explicitamente ou como algo sugerido ao leitor arguto, e sobretudo no que as duas implicam valoração da poética de dois escritores situados num tempo-espço relativamente diferenciadores:

Já comparado a Jorge Amado para as letras nacionais, é Lenine Póvoas, o historiador e crítico literário, quem destaca, em Hélio Serejo, o autor de temas regionais, *mais importante*

13 Segundo Kaliman, teórico de “regiões culturais”, trata-se de pensar como a produção de conhecimento, em um conjunto heterogêneo, forma uma *circunscripción* espacio-temporal, revitalizando o debate sobre a diferença entre região física e região constituída por afinidades ideológicas e conceituais. *Circunscripción* carrega uma ideia implícita, digna de discussão, uma vez que “una región no es el conjunto de realidades materiales contenidas dentro de determinados limites espacio-temporales, más precisamente, el *constructo* mental – o social, según el marco conceptual en el que estemos trabajando – en el cual imaginamos esos límites” (KALIMAN, 1998, p. 2).

do que Jorge Amado, porque escreve sobre uma das regiões sociologicamente mais importantes do país: a do 'Melting-pot' da fronteira Brasil-Paraguai (LINS apud SILVA; SANTOS, 2009, p. 6). (grifo nosso).

Aí justamente Jorge Amado revelou-se mestre incomparável. [...] essa extraordinária capacidade de renovação [...] se exerceu sempre sobre a sua base regional, o recôncavo baiano, [...]. Residia no acervo lendário e folclórico (às vezes sociológico) da região que o escritor ofereceu à literatura, fosse o naturalismo de *Jubiabá* ou a prodigiosa invenção de Gabriela. Por isso mesmo, Jorge Amado constitui o caso limite do regionalismo brasileiro (CHAVES, 2006, p. 38).

Dentre as duas, interessa-nos inicialmente a primeira citação, instigante, que serve ao propósito tanto de Lenine Póvoas quanto ao nosso, ao discorrer sobre o assunto, que é o de constituir um espaço e universo de discurso que, sem rivalizar com outras regiões e regionalismos, possa caracterizar um entorno comum ou *locus* de enunciação, a partir do qual a região “sulestematogrossense”, fronteira Brasil-Paraguai, seja fruto constitutivo de uma voz e dicção própria e, *grosso modo*, integrada às demais regiões e países do Cone-Sul. Sob esta perspectiva, daremos ênfase à ampla e copiosa, porém, pouco conhecida e abordada, prosa regionalista de Hélio Serejo, elegendo-o, a despeito de tantos outros escritores sul-mato-grossenses, como Manoel de Barros, entre outros. Neste caso, a justificativa da seleção, além de natural, torna-se a própria “justificativa”, uma vez que tanto Manoel de Barros como Jorge Amado dispensariam, no panorama da literatura brasileira contemporânea, apresentações mais detalhadas. Assim anunciado, nosso enfoque tratará do elemento regional, de aspectos relativos à sua caracterização, e, em seguida, da leitura apreciativa da obra do escritor, selecionando, de *Obras completas de Hélio Serejo*¹⁴, a recorrência de uma discursivização caracterizadora de uma voz enunciativa, privilegiando, no conjunto de sua vasta obra, textos inéditos ou de raríssimos comentários.

14 Referimo-nos à recente publicação de Serejo. *Obras completas de Hélio Serejo* (Sistematização, revisão e projeto final de H. Campestrini). Campo Grande: Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul / Editora Gibim, 2008, 9 volumes. Especialmente porque encontra-se aí reunido um de seus livros, *Fiapos de regionalismos*, até então inédito.

Na fronteira “sulestematogrossense”, ou o regional enquanto fábula do lugar

Sob a clave dos “regionalismos”, a reconhecida obra crítica do gaúcho Guilhermino Cesar é monumento balizador na apreciação da gauchesca no Rio Grande do Sul, além de oferecer conhecimento a tantos outros diversos modos de ser da nossa literatura localista. Registra-se, em seu nome, amplo conhecimento das literaturas ibéricas e sua erudição e longa convivência com as literaturas hispano-americanas, que renderam a Guilhermino Cesar a escrita da *História da Literatura do Rio Grande do Sul* e a do famoso “Caderno”, escritos de jornais, hoje reunidos na coletânea intitulada *Notícia do Rio Grande: literatura*. Ao tratar dessa literatura, do famoso Cancioneiro guasca, de renomada fortuna crítica em nossas literaturas, Guilhermino Cesar assim inicia seu ensaio: “A vida literária (perdoem-me o acacionismo) se constela de influências epocais, algumas vezes impressentidas pelos autores, e não raro pela crítica mais aguda” (CESAR, 1994, p. 51).

Erigidas, assim, as linhas de força e a perspectiva teórico-crítica deste texto, evocando o nome e o pensamento hoje ainda mais presente e ativo através da crítica fervilhante de Guilhermino, é nosso objetivo justificar, a partir da matriz guilherminiana, o foco da análise que empreendemos em nosso percurso, ao abordar uma das regiões sociologicamente mais importantes do Brasil: a do “*Melting-pot*” da fronteira Brasil-Paraguai, microrregião do ciclo da erva-mate¹⁵, com particular destaque para a obra do escritor regionalista sul-mato-grossense Hélio Serejo. Uma literatura genuinamente regionalista, entranhada em seu contexto cultural, lugar de interculturalidade (sublinhe-se), que Serejo exemplarmente registra modalizando a voz e oralidade do ervateiro, peão do erval. Entretanto, não se confunda este recolhimento como algo tomado à improvisação simples e descuidada, mas, antes, no rastro do melhor cancionista, como fizera Simões Lopes Neto, em *Lendas do sul*, especialmente com o primeiro registro escrito do *Lunar de Sepé*, “um dos mais expressivos da poesia brasileira, [...] *foi composto por*

15 Segundo TELES, em importante estudo sobre o conto brasileiro, a constituição dos ciclos propiciou uma narrativa peculiar e voltada para o testemunho e as intenções regionalistas e folclóricas. Sua análise incide, sobretudo, no regionalismo de Bernardo Élis (*O tronco*) e na destacada obra do goiano Hugo de Carvalho Ramos (*Tropas e boiadas*). (Cf. TELES, 2007, p. 49 *et seq*).

alguém altamente culto, sabedor dos segredos da arte poética.” (CESAR, 1994, p. 80. Grifo nosso), segundo a observação do próprio Lopes Neto: “Esta melopéia, ouvi-a, em 1902, sofrivelmente recitada por uma velhíssima mestiça – Maria Genória Alves – moradora na picada que atravessa o Rio Camaquã, entre os municípios de Canguçu e Encruzilhada” (LOPES NETO, *apud* CESAR, 1994, p. 80). Na citação de Guilhermino, grifamos a orientação de criatividade e oralidade da literatura de extração popular, para fazer sintonia com a percepção crítica de Tania Carvalhal, que, na “Introdução” à obra do Autor, aludindo, *grosso modo*, à riqueza do “Caderno” de Guilhermino, salienta ter ele

[...] conseguido mesclar elementos diversos com equilíbrio: nem tão regional, que ao Rio Grande se restringisse, nem tão cosmopolita, que se voltasse apenas para o que fosse produzido fora de suas fronteiras. Atualidade, portanto, que não se definia pela obediência ao presente mas pela retomada do passado quando significativo, e universalidade, que não se reduzia ao particular mas comungava na relação com outros espaços, são traços igualmente visíveis na seleção das ilustrações que adornavam a primeira página e se sucediam em todo o “Caderno”, de cuidadosas concepção e feitura (CARVALHAL *apud* CESAR, 1994, p. 11).

Ao enfatizar a maestria do crítico, que sensivelmente fez espelhar em sua atividade crítica a voz da oralidade daqueles textos do cancionero, Carvalhal ainda observa: “Nela reconhecemos a erudição e a sensibilidade crítica que o caracterizaram, associadas ao sabor da oralidade e da comunicação imediata com o leitor” (Idem, p. 15). E em texto de “Apresentação” da mesma obra, José Aderaldo Castello tece uma apreciação igualmente enaltecida do conjunto da obra de Guilhermino para a conceituação do regionalismo, não só no universo gaúcho, mas também para os demais regionalismos na literatura brasileira:

Em síntese, apenas para ressaltar o alcance do texto de Guilhermino Cesar, por ele entendemos que a *gauchesca* é produto da confluência de três nações, opondo heranças lusas às espanholas, em luta pela conquista de espaço e identidade. Conflito que resulta em interpenetração, como em repúdio, termina por caracterizar o que regionalismo do Rio Grande do Sul integrado por sua vez e definitivamente na unidade brasileira. Ao mesmo

tempo, abre perspectiva para distinguir-se – digamos agora – a *gauchesca brasileira* da *platina* sob e sobre o denominador comum de determinado território, sua conquista e evolução histórica, exatamente pontilhado pelas lutas de fronteiras, quer dizer, de opção de identidade (CARVALHAL *apud* CESAR, 1994, p. 8).

Do que até aqui se expôs, algumas constatações parecem-nos muito pertinentes para a leitura e acompanhamento de nossa análise: primeiro, pela abordagem que se quer enfatizar, tendo como parâmetro a noção de regionalismo e de literaturas de fronteiras, na região sul-mato-grossense, seguindo o contexto do erval, que chamaríamos ciclo da erva-mate – por semelhança aos ciclos do ouro e do sertão –, e, segundo, pela operacionalização propriamente dita desta abordagem, que procura – ao mesmo tempo que dirige sua investigação para textos e recortes de textos de natureza *sui generis* na tipologia textual e de gêneros literários –, fazer deste *modus operandi* / articulação, ou seja, da própria seleção dos textos serejianos, escritos, lendo-os na “fronteira” e em paralelo com textos culturais e/ou não-escritos, que ilustram o universo do discurso de nosso escritor.

Daí que, ao valermo-nos daquela citação inicial de Guilhermino, ao aludir às insidiosas influências epocais, é nosso objetivo chamar a atenção para a perspectiva da crítica literária e cultural contemporânea, pautada por um modo de aproximação particular e revitalizador dos textos, não mais calcada em características intrínsecas e na noção de literário *per se*, aquiescente com o caráter desierarquizante dos objetos de estudos e das áreas do saber, e com mais significação no caso de nossa literatura, para a qual o discurso crítico latino-americano tem sublinhado uma atitude de leitura assentada no fato de saber que,

O movimento é duplo: você tem que [...] ler e analisar o texto, mas saber que esse texto ultrapassa a fronteira literária e se projeta para outros campos. [...]. Com a abertura para a história, a crítica cultural amplia o foco de análise e retoma antigas preocupações. Não se trata de uma abordagem simples, pelo contrário, é mais complexa. A literatura é, nesse sentido, ainda mais valorizada (SOUZA, 2007, p. 14).

Consequentemente, os estudos de literatura comparada, desde o seu percurso mais tradicional, sempre primaram pelas “reflexões sobre a natureza e o funcionamento dos textos, so-

bre as funções que exercem no sistema que integram e sobre as relações que a literatura mantém com outros sistemas semióticos” (CARVALHAL, 1986, p.45). O que equivale a dizer que a literatura comparada não se baseia estritamente na *comparação*, antes trata amplamente de *relacionar* literaturas, fenômenos culturais e, claro, de justificar essas relações de modo sistemático. Neste sentido, Tania Carvalhal, em texto apresentado no encontro da Latin American Studies Association, em 1998, em Chicago, com propriedade observa que:

A aproximação de literaturas e culturas de contextos diversos [...] permite distinguir o que é diferente [e] também favorece o conhecimento das bases comuns, isto é, permite a descoberta da existência de laços e de raízes, de um *ethos* cultural, que funda uma comunidade. Simultaneamente, sublinhando o contextual, ou seja, o que faz veicular as culturas através das literaturas, coloca-se em evidência a alteridade, ou em outras palavras, a marca da diversidade. Deste modo, o lugar de onde se fala, associado ao lugar onde se está na cultura, torna-se, mais uma vez, categoria distintiva que orienta o procedimento comparatista (CARVALHAL, 2000, p. 13).

Disso decorre que uma *crítica cultural em ritmo latino* deverá exercitar seu papel de interlocutor ativo com os diversos contextos de enunciação das obras, dialogando com as “histórias locais”, que, de acordo com Walter Mignolo, teórico da localidade e representante do pensamento pós-colonial na América Latina, deve-se lembrar que o foco visa também a denunciar a colonialidade do poder e do saber:

[...] a literatura e as teorias pós-coloniais estão construindo um novo conceito de razão como *loci* diferenciais de enunciação. O que significa “diferencial”? Diferencial significa aqui um deslocamento do conceito e da prática das noções de conhecimento, ciência, teoria e compreensão articuladas no decorrer do período moderno (MIGNOLO, 2003, p. 17).

Em outro livro de fundamental importância para as nossas reflexões, *Tempo de pós-crítica*, abordando a crítica literária e cultural no subcontinente, Eneida de Souza assim formula a inquietante mas esclarecedora indagação acerca dos estudos literários na atualidade:

Acrescentaria [...] que o motivo determinante da preocupação em definir campos disciplinares e distinguir especificidades pertence à ordem do *cogito* moderno, da classificação seletiva e hierárquica das disciplinas. [...] Tanto a literatura comparada quanto os estudos culturais – e mais especificamente a crítica cultural – não se definem mais como campos disciplinares definidos e estáveis. “*Teorías sin disciplina*”, título referente ao projeto apresentado pelo “Grupo Latino-americano de Estudos Subalternos”, tendo Santiago Castro-Gomez como um dos membros, poderia ser uma das saídas para a complexa discussão sobre o campo disciplinar contemporâneo. O trânsito das teorias, a contaminação salutar de conceitos de várias disciplinas, a elasticidade e tolerância das fronteiras textuais, seria ilusório e impossível se pensar uma situação epistemológica dessa natureza? (SOUZA, 2007, p. 151).

Com efeito, nossa perspectiva de análise, neste texto, vai ao encontro do elemento catalisador da natureza regionalista, ou seja, de natureza localista, espaço que privilegia a tensão entre personagem e autor, tornando substantiva essa relação em narrativas assim; aliás, como lembra Carvalhal, que comenta sobre a dificuldade deparada pelo autor no processo de criação, uma vez que sua busca pelo linguajar regional é “dispositivo essencial para a construção do personagem e sua adequação ao universo da campanha”; aspecto esse que o próprio Jorge Luís Borges observara, ao tratar do *Martín Fierro*: “Em minha curta experiência de narrador comprovei que saber como fala um personagem é saber quem é, que descobrir uma entonação, uma voz, uma sintaxe peculiar, é descobrir um destino” (BORGES *apud* CARVALHAL, 2000, p. 149). Assim, é oportuna a observação que faz nosso renomado escritor Ulisses Serra, que, no consagrado *Camalotes e guavirais*, apresenta uma caracterização do peão do erval, paraguaio e personagem de Hélio Serejo, como uma figura, senão “diferente”, exótica, desprovida de aparência humana:

São extraordinariamente fortes. Conta-nos Hélio Serejo, em *Homens de Aço*, que no intrincado verde dos ervais, rudes, agressivos, o ervateiro paraguaio carrega sobre os ombros um *raído* de cerca de duzentos e dez quilos varando caminhos difíceis e longos. De léguas, às vezes.[...]. Fletz, Ávalos, Martinez, Portilho e outros. Para mim eram invulneráveis e incontíveis (SERRA, 2006, p. 152).

Infeliz e desditoso é o desfecho desse relato de Ulisses Serra, sintomaticamente intitulado “Ruínas humanas”:

Fletz morreu na sangrenta Guerra do Chaco. De Diaz e Ávalos não sei notícias. Martinez eu o encontro sempre, desmantelado, escombros do que foi. Portilho, o veloz atacante, muito pobre, alquebrado, destroçado pelos anos e pelo infortúnio. Alfaiates, deixaram-se entrar pela noite branca e fria da velhice, de agulha e linha entre os dedos, e estes, dia a dia menos ágeis e improdutivos. Esfacelados pelos anos e pela miséria, esmagados pela desdita, são hoje simples frangalhos humanos aqueles atletas de outrora [...]. Velhice, trágico aperitivo da morte (SERRA, 2006, p. 154).

Dentro dessa perspectiva, na linha de caracterização do nosso personagem do erval transmutado em autor-narrador, figurativização da voz serejiana, acresce retomar o autor dos *Contos gauchescos*, Simões Lopes Neto, cujo herói, Jango Jorge, é descrito como o gaúcho que “tinha vindo das guerras do outro tempo; foi um dos que peleou na batalha do Ituzaingó[...]”, e é justamente a ele – personagem – que seu Autor delega uma função indispensável no contexto do vasto pampa em que transcorrem os *Contos gauchescos*, numa ambiência e “fábula do lugar” que se pode transladar como citação de muitas falas do nosso narrador-autor Hélio Serejo, que frequentemente vai se mostrar como se relesse aqueles *Contos*:

Esse gaúcho desabotinado levou a existência inteira a cruzar os campos da fronteira: à luz do sol, no desmaiado da lua, na escuridão das noites, na cerração das madrugadas...; ainda que chovesse reiúnos acolherados ou que ventasse por alma de padre, nunca errou vau, nunca perdeu atalho, nunca desandou cruzada! (LOPES NETO *apud* CHAVES, 2006, p. 63).

Ainda, evocando essa voz-matriz dos regionalismos, a crítica comparatista, de olhar perspicaz, aprofunda a noção produtiva de “fábula do lugar”, e localiza um *ethos* e uma prática sintetizadora do pensamento guilherminiano, já aqui aludido desde o início:

Assim, pois, revisitar a produção de Guilhermino César, hoje, pela mediação de seu pensar teórico-crítico sobre o Regionalismo, incide em certa representação da Literatura

Brasileira como *fábula do lugar*, antecipando-se às palavras de Jean Bessière, quando este comparatista francês diz: ‘Le lieu s’invente de lui-même, hors de toute illusion, dans la mesure où il transcende les signes, où il s’absente de tout emploi qui puisse être fait des signes, de ses signes’. (SILVA, 2009, p. 162) (Grifo nosso) ¹⁶.

Para em seguida complementar a ideia de “fábula do lugar”, sublinhando a produtividade de um regionalismo que transgride geografias, sentimentos e subjetividades com vistas a inserir toda a literatura nacional na comunidade mundial, na passagem da pequena província à “província múndi”:

[...] o regionalismo encontra sua completude nessa eterna busca de ultrapassagem: corpo estável, faz-se arquivo do nativismo, do “folklore” e do pitoresco, gravando a fisionomia do Mesmo no espaço local; corpo errante, inventa o Outro, concedendo-lhe o espetáculo da terra realocada; corpo ressimbolizado, o regionalismo restitui ao homem a paisagem da subjetividade redesenhada, tal uma cartografia do imaginário [...] (SILVA, 2009, p. 163).

Ao crítico literário, de arguto olhar comparatista, decerto que a fortuna de um escritor não resulta tão somente das condições que garantiram o sucesso, a divulgação e/ou fortuna “universal” de suas obras; para uma justa valoração das obras e autores, mais nos interessa verificar aquilo que os tornam originais, o *vate* de um lugar, um espaço, uma localização. Assim, no caso de nossa literatura brasileira, fazendo ver como *as diversidades regionais se articulam com o todo nacional e o constroem* – lembrando que, assim como a nação, a região é também uma tradição inventada (SENA, 2003, p. 135)¹⁷. Interessa ainda ao crítico comparatista sublinhar

16 “O lugar se inventa dele mesmo, fora de toda ilusão, na medida em que transcende os signos, onde deixa qualquer emprego que possa ser feito dos signos” (tradução nossa). Referimo-nos ao ensaio “Guilhermino César e a invenção do regionalismo”, da comparatista Maria Luiza Berwanger da Silva, integrando a coletânea de ensaios, recentemente publicada, em comemoração ao Ano da França no Brasil. In: SILVA. *Paisagens do dom e da troca* – da reinvenção à invenção (2009).

17 Remetemos para o indispensável livro *Interpretações dualistas do Brasil* (SENA, 2003), principalmente no capítulo IV, no qual a estudiosa das regiões culturais aborda com profundidade, originalidade e perspicácia a análise acerca do assunto. Ver, também, da mesma autora: “Inventando regiões” (SENA, 2009).

que a noção de região, considerada em seu processo de constituição e de acentuação de peculiaridades locais, aproxima-se à de nação, pois que adota idênticos procedimentos de construção e de afirmação. O regionalismo aparece na ficção, sublinhando as particularidades locais e mostrando as várias maneiras possíveis de ser brasileiro (CARVALHAL, 2003, p. 144-145)¹⁸. Em outras palavras, o exotismo das diferentes reflexões estampadas pela “fábula do lugar”, na feliz conceituação da crítica da “invenção” – e da reinvenção – do regionalismo na arte de nosso tempo, é *melodia íntima e visualidade, o lugar de origem constitui tanto o arquivo das sensações matriciais, quanto a figuração de paragens nas quais a subjetividade se decanta* (SILVA, 2009, p. 168). Volto ao texto do mestre Guilhermino Cesar – lembrando que a nossa literatura origina-se da sua condição de fronteira viva com o Paraguai, portanto, lindeira com um país de cultura tradicional espanhola que se forma à sombra da história local –, que assim enfatiza:

[...] Só pode enriquecer uma literatura essa busca apaixonada do que é típico na sociedade, quando nada, para que a expressão estética represente forças de vida convergentes, construa a autenticidade de dentro para fora, ou seja, buscando o geral e o universal, no homem e suas paixões. Em outras palavras, o regional é o primeiro estágio de toda literatura. Sob pena de cair no despaisamento, no incharacterístico, no formal, nenhuma literatura pode negar as matrizes de que procede o homem que ela traduz e representa (CESAR, 1969, p. 241).

A língua *crioja* ou crioulisto de Hélio Serejo

Considerado o “nosso Catulo, o das paixões sul-mato-grossenses”, Hélio Serejo dedicou inumeráveis páginas à sua cidade de Ponta Porá/MS, fronteira seca com Pedro Juan Caballero/PY. Nascido em 1º de junho de 1912, na Fazenda São João, no Município de Nioaque, Hélio Serejo faleceu no dia 8 de outubro de 2007, em Campo Grande, aos 95 anos de idade. Cidade predestinada a sua, pois, segundo o abalizado escritor Elpídio Reis, se houvesse um concurso

18 Ver: Carvalhal. “O próprio e o alheio no percurso literário brasileiro”, que traz relevante discussão acerca de região e regionalismos em contraface com a criação dos nacionalismos e do estado-nação, na esteira do livro de Benedict Anderson: *Comunidades imaginadas* (1991).

“para saber-se qual a cidade do mundo que mais livros tem sobre si escritos, Ponta Porá – com as obras de Hélio Serejo – ganharia de corpo inteiro!” (*apud* LINS, 1996, p. 79). Não era sem tempo a atenção que sua vasta produção reclama: se em cada uma das regiões do Brasil encontra-se um relato constitutivo da região, aqui deparamos com a formidável narração de um escritor antes de tudo conhecedor dos mais variados estratos da gente, da formação étnica e do povoamento da região sul-mato-grossense. Em tudo e por tudo, a extensa obra de Hélio Serejo – cujas composições literárias são lendas, contos, poesias, narrativas ervateiras e evocações de imagens do sertão –, é compêndio dos usos e costumes regionais e principalmente das tradições relacionadas com a atividade ervateira.

É do próprio Hélio Serejo a caracterização mais adequada do *locus* de enunciação do que denominamos a sua variada produção de textos e o próprio lugar da cultura na qual se filiou, num emaranhamento resultante no contexto geral de sua prosa poética. Em “Amor pelo crioulisto”, relato que abre o volume de *Contos crioulos*, lê-se no primeiro parágrafo: “Desde menino fui assim: um enamorado, em grau muito elevado, das paisagens sertanejas, portanto, dos ‘mistérios’ das coisas charruas. Fui – sem nenhuma dúvida – um trilhador de caminhos, um observador incansável, um perguntador de muito fôlego”. Continua o narrador, falando da intensidade com que sorveu todos os momentos formadores de um “crioulisto embriagador”:

Sorvi, com muita sofreguidão, o selvático, o descampado, os cômoros, os brejos infundáveis, as croas, o vargeado de moitas clorofiladas, os pára-tudos chamadores de raios, a solitária lagoa de água azulada, os trilheiros dos bichos-do mato, o vento sulino anunciando chuva, a sinfonia das taboas nos alagadiços, a algazarra ruidosa das ‘baitacas’ na roça de milho, as ‘canhadas’ onde as aves diversas buscam o farnel apetitoso, as árvores desganhadas, no espigão de pouca sombra, o chirlar festivo da passarada, o urro da fera andeja que corta o despovoado sem rumo determinado, o barulho cantante da quebra d’água no coração das brenhas, e o luar que branqueja a vastidão (SEREJO, 1998, p. 35).

Ademais, em toda a coletânea de *Contos crioulos* registram-se alusões e referências mil à *virtude de permanecer entontecido com os amanheceres e a magia do sol-se-pondo*. Também o relato “Das coisas crioulas” é emblemático, principalmente pela fixação do crioulisto e das experiências no mundo bruto da erva-mate, onde o crioulisto “imperava, não só na vivência

diuturna, mas também no falar, nas brejeiradas, nas manifestações de alegria, nas festanças e nas caminhadas exploradoras.”, pois que o crioulisto se manifesta em todo o labutar do ervateiro:

O velho pilão, o catre mal trançado, o arreio cacareco, o gamelão, o maroto chapéu carandá, o poncho descolorido, soltando fiapos, a forma de rapadura, o ferro de brasa para passar roupa, a mariquinha, corote, o panelão de ferro desbeijado, o porongo guardador de água, a caneca de latão, o resto de cobertor para se defender do frio, o sapatão de couro de anta e centenas de outros pertences são marcas indestrutíveis do crioulisto (SEREJO, 1998, p. 145).

A presença do autor como narrador e/ou personagem é uma constante nos relatos de Hélio Serejo. Em muitos deles é a figura do próprio pai do escritor – o furador de sertão Don Chico Serejo –, que, junto com Helio Serejo, tornam-se desbravadores e criadores dos “Ranchos”, espécie de parada, morada que abrigava o ervateiro, frequentemente assentados em lugares tão ermos que eram batizados de “divisas com o inferno”, pois situados em região de difícil acesso onde a maleita não perdoava nenhum vivente. Atravessando as lonjuras da linha fronteira e só conhecendo uma estrada boiadeira, por ali chegavam leves guaranis, paraguaios que sofriam, derramando o seu suor no *mundo bruto e selvagem da erva-mate*, trazendo *para os ervais da região sulina mato-grossense, muitas criaturas excêntricas, algumas de hábitos verdadeiramente anormais, e até denotadoras de demência* – como relata em “Tipos excêntricos dos ervais”. Tipos pertencentes a um mundo de amarguras, misérias e desgraças como a personagem Zico, do conto homônimo, dono de uma filosofia crioula, que Serejo assim caracterizou: *frangalho humano, açotado rudemente pelo vento de todos os infortúnios, caladão e envelhecido, descrente e amargurado*; e ainda como as personagens Palmira e seu filho, no relato de “O conto”, que tinham uma expressão de horror na face bexigosa e desenhados, nos próprios gestos vagos, o infortúnio e a dor. Tipos que concorrem e resultam da paisagem aberta, vazia e distante, formadora do variegado cipoal dos ervais; e de músicas que resumam amores perdidos, desditas, abandono e infelicidade, em um mundo sem fronteiras, sem lei nem rei, onde velhos peões e guapos borrachos trançam passos em falso sob o compasso de um porno-forró. Assim, a lida, a vida enfim, nos ervais, só era suportável para um peão do erval “guapo e calmo como o Janjão”, “se não era da erva, o que veio fazer ali?”. Num lance de olho se reconhecia o peão que não

entendia nada de erval: “barbacuá, tirú, nangarekuara, topuitá, mbureo, caácaigue, mensu, guaino, capataz, rancho, sapêco e ataqueio” (*Op. cit.*, p. 81). Peão bom era o Janjão:

O que carregava no íntimo, dia e noite, era a sua vivência sertaneja: o cantar do galo, madrugadaão, o oboio do gado, queimada de campo, leiteação, tropilha rumo à mangueira, carreta cortando o espigão, a passagem do ribeirão que a enxurrada esburacou e suas músicas tão do gosto dos moradores da região (*Op. cit.*, p.56).

A história da gente mato-grossense adensa-se nesses “contos crioulos”, nascendo daí as lendas da erva-mate e do urutau, um fabuloso registro folclórico e de glossários, além da sua capacidade inventiva de recriação da linguagem:

Dia e noite, noite e dia, eu me irrita e xingo, vendo esses pingos, pingo a pingo, caírem na calçada lamacenta. Pinga, pingando, vai o chuvisco pingando, tamborilando no zinco, parece até que dizendo: um pingo, outro pingo: um pingo, outro pingo. E nesse pingar, de pingos pingalhados, o homem pingando pensamento, embarafusta-se no tédio e, sem ser pinguço, pensa na pinga. Pinga esquentada, encoraja, e traz pingo a pingo, pingações de lembranças ao coração! (*Op. cit.*, p. 31).

Ainda, em tudo e por tudo a prosa regionalista de Helio Serejo pode-se traduzir naquele excerto do Discurso do escritor, quando de seu ingresso na Academia Sul-mato-grossense de Letras, que reproduzimos durante a sessão “Homenagem a Hélio Serejo”, promovida pela Academia Douradense de Letras, no dia 10 de abril de 2005, e que vale transcrever:

Eu sou o homem desajeitado e de gestos xucros que veio de longe. Eu sou o fronteiriço que na infância atribulada recebeu nas faces sanguíneas os açoites dos ventos dessa região, vadios e haraganos, que, no afirmar da lenda avoenga, nascem nas terras incaicas, num recôncavo do mar, varrem o altiplano boliviano, penetram o imenso aberto do Chaco paraguaio, para depois, exaustos do bailado demoníaco, numa cólera e estrupício de tormenta, arrebentar, cortantes e gélidos, nesta querida cidade de Ponta porá, a Princesa da Fronteira, sentinela avançada das terrarias sul-mato-grossenses. Eu vim dos ervais, meus irmãos, do fogo dos barbaquás, do canto triste e gemente dos urus, dos bailados divertidos, dos entreveros dos bailados das estradas, do mais hirsuto da paulama seca, do pôr-do-sol campineiro, dos dutos, das encruzilhadas e das distâncias perdidas. Eu sou filho da *jungle*, sou gaudério de todos os pagos, apaixonado das querências e cria de

todos os galpões d aterra. Eu vim de longe, eu sou um misto da poeira da estrada, de fogo de queimada, de aboio de vaqueiro, de passarada em sarabanda festiva no romper da madrugada, de lua andeja rendilhando os campos, as matas, as canhadas, o vargado. Sou misto também de índio vago, cruza-campo e trota-mundo (SEREJO *apud* SANTOS, 2006, p. 207-210).

Seja no famoso “Discurso de posse” à Academia, seja em “Paisagem de erval”, ou ainda em “Paisagem sertaneja”, vamos encontrar o *continuum* significativo da escrita e da temática de Hélio Serejo, que ele deixaria consagrado na seguinte passagem de “Paisagem sertaneja”:

Dentro de mim, como bênção do Senhor, viverá para todo o sempre a fulgurante e evocadora paisagem sertaneja, formada pelo entardecer, raiar festivo das madrugadas, aboio comovedor do vaqueiro, tropel de xucros, fogo dos pousos, silêncio aterrador da tarde escaldante, vento sulão soprando desabridamente pelos campos e varjões, rechinar de carretas, cantiga de andariego, tropilha em marcha cadenciada, marcação, pega, roça grandando, colheita, soca de monjolo, estralidar de galhos na tormenta, enxurrada, cantar melodioso do sabiaúna, vôo de seriema, cargueiros, fogo de galpão, queimada de roça, armadilha de caça sinuelo, junta de coice, pastorejo, festa de marcação, pega de baguais, floração campesina, redemunho de outubro, filigranas de luar, brilho das estrelas, vento bandoleiro balançando as folhas das árvores, o azul do céu imenso e cantaria de pouso ao anoitecer. [...]. Desejo, sinceramente, morrer como um xucro, com os olhos embaciados, voltados para essa paisagem (SEREJO, 2008, p.170-171).

Como autor de *Surrão crioulo* – uma coleção de cinco livros –, que levava em seu próprio surrão (embornal), Serejo formatou a tradução da vivência de um povo, tornando-se ele mesmo uma espécie de mimetismo da cultura fronteiriça deste extremo Oeste do Brasil Meridional. Sua obra constitui manifestação literária das mais importantes da região, e que de forma mais completa se voltou para o registro da história e da vida na fronteira Brasil-Paraguai. Com longa história de vida dedicada à observação da cultura regional, a obra do escritor é imenso painel de análise de aspectos tão múltiplos quanto originais na abordagem das questões linguísticas, literárias e culturais a partir da convivência com os ervateiros, à época gloriosa da extração da erva-mate. Alguns dos títulos do autor, *Os heróis da erva* (1987), *Vivência ervateira* (1991), *No mundo bruto da erva-mate* (1991), *Fiapos de regionalismo* (2004), *Pelas orilhas da fronteira* (1981), entre outros, hoje raros em edição original, e felizmente recém-incluídos nas “obras

completas”, ilustram a formação da região ervateira. Sua obra dá conta e constitui, por si só, o registro de uma das regiões culturais mais singulares do Brasil, ao abordar as origens e a fundação do povoamento e do desbravamento socioeconômico da nossa “hinterlândia” inóspita. Retrato de um período de grande empreendedorismo que reuniu a região fronteira do Brasil, no Sul de Mato Grosso com o Paraguai e a Argentina. Enfim, a obra serejiana constitui o mais completo relato de fundação desta “hinterlândia”: o recente documentário “Caá, A Força da Erva” (direção de Lú Bigattão e roteiro de Rosiney Bigattão, 2005), filmado nas cidades da região de fronteira entre Brasil e Paraguai, é valioso documento que resgata o ciclo da erva-mate. Com sessenta minutos de duração, o documentário constitui-se do relato de mineiros, cancheadores, urus, gerentes, pequenos funcionários, que contam suas experiências com o empreendimento da erva-mate. Responsável pelo primeiro ciclo econômico do sul do Estado, a erva-mate, explorada pela Mate Laranjeira, não só foi responsável pela ocupação, como inúmeras cidades, entre elas Ponta Porã, Rio Brilhante, Caarapó, Porto Murtinho, Iguatemi e Tacuru, nasceram durante a sua extração (*O Progresso*, 05/04/06). Ainda, é Hélio Serejo quem traz, como legado para a literatura sul-mato-grossense, sua sensível percepção da história deste imenso caldo de cultura, de uma região de etnias diferentes, com a alma de uma época e de um povo numa região distante, registrando os modismos, regionalismos, credences e expressões típicas da fronteira.

Ao lado do relato de “Amor pelo crioulismo”, o conto “Isto também é crioulismo” constitui uma das manifestações literárias mais importantes no registro das peculiaridades da vida na fronteira Brasil-Paraguai. É um compêndio de história natural e de botânica, que resulta numa delicada observação da cultura regional; trata-se, enfim, de relatos de aspectos múltiplos e originais de questões linguísticas, literárias e culturais, oriundos da convivência do escritor com os ervateiros, à época gloriosa da extração da erva-mate (SEREJO, 1998, p.163-166). Retomando, assim, o elo de intermediação desses relatos, faz-se necessário observar que, não só esses textos, mas também o expressivo conjunto que constitui hoje os “nove” volumes da edição *Obras completas de Hélio Serejo* (SEREJO, 2008), de Campestrini, incluindo os mais de sessenta títulos, voltam-se explicitamente para a abordagem de dois universos, caros à poética do nosso escritor. De um lado, o registro microscópico, em efeito *zoom*, de quem vivenciou a extensíssima saga dos ervais, na região de fronteira Brasil-Paraguai – o “sulestematogrossense”, como

bem subintitulou seu antológico livro, *Selva trágica: a gesta ervateira no sulestematogrossense* (1959), o escritor “desses fatos trágicos”, Hernani Donato; de outro lado, e a nos interessar de modo especial, os textos de Hélio Serejo atualizam as diversas e potentes vozes do “regionalismo” fronteiriço, o que nos leva a voltar a retomar o tema de nosso trabalho, sobretudo porque lemos agora, na prestigiosa Edição, os mais fulgurantes momentos de que a prosa serejiana foi capaz de elaborar num discurso genuinamente “crioulo”, constitutivo de um *locus* de enunciação específico. Em breve consulta sobre textos como “Paisagem de erval”, “Paisagem sertaneja”, “Boicará” e “Tereré”, entre outros, o olhar mais arguto capta os *loci* dessa “vivência ervateira”, das “orilhas da fronteira”.

Assim, se em “Boicará” (SEREJO, 2008, p.170-171) o folclorista genial dá vida a um boi que nasceu nas orilhas da fronteira, dando forma escrita a esta lenda do boi fronteiriço, que “nasceu na orilha da fronteira. [...]. Boicará fronteiriço ainda anda por aí, varando os campos, os cerrados e os atoleiros. Carrega na barriga, no pescoço, na testa e nos quartos, aquelas manchas brancas pequeninas que, dizem, são as estrrelas que patrulham as fronteiras”; em “Tereré” ele narra a história e os ritos envolvidos na prática comunitária em torno da roda de tereré:

Disseram já, e é verdade, que ***o tereré, refrescante, é o abraço de quatro nações: Paraguai, o grande líder no uso, Uruguai, Argentina e Brasil.*** Afirmativa sem *contestación*. Esta bebida *crioja*, em qualquer um desses pagos, significa emotivamente: descanso, hora de meditação, amizade, troça, parceria para o trabalho, alegria e, algumas vezes... troca de ideia para a fuga temerária (SEREJO, 2008, p.197). (grifo nosso).

Sob esta perspectiva, o “tereré” como a língua guarani se destaca na prosa do escritor, principalmente na obra *Fiapos de regionalismos*, na qual nos deteremos agora sobretudo pelo seu ineditismo, pois só hoje foi publicada nas *Obras completas* (SEREJO, 2008, p.171-246). O livro, inédito, revela talvez o ponto mais alto da prosa serejiana. A partir do título o leitor depara-se com a matriz poética de um regionalismo bem formatado na região de fronteira entre Brasil e Paraguai. Já no início, o relato “Peão paraguaio” prolonga magistralmente o *topos* referido da língua guarani e sua amplidão a batizar com nomes a topografia e as “denominações dos acidentes geofísicos da República do Paraguai, parte da República Argentina e da República Federativa do Brasil” e revelando-se como sendo “a alma de uma geração insubstituível, é a pró-

pria natureza da América Latina”. Na realidade, este relato traduz uma originalidade perspicaz, cuja ideia é nuclear quando se considera a capacidade plástica de um narrador não somente sensível, mas acima de tudo consciente do caráter representativo, simbólico, da linguagem para a caracterização de sua região, do regionalismo que se tematiza na obra como um todo:

As historicidades manifestadas por esta língua continuam sendo as mesmas de antes. As descrições tecidas pelas suas construções idiomáticas continuam sendo as mais encantadoras narrações. Nesta língua encontramos ideias onomatopaicas, acentos melódicos dos pássaros, das árvores, dos animais silvestres, das cascatas, dos mansos córregos, dos majestosos rios, dos campos floridos, o sibilar dos ventos, o barulho ensurdecido das tormentas, a magnificência do pôr-do-sol, a voz da natureza (SEREJO, 2008, p. 178).

Ao referir-se à região do estado de Mato Grosso do Sul, registra as denominações de nossos *córregos, rios, cabeceiras, quedas, cerros, campestres, brejos, campos e matas, onde florescem em forma insubstituível os acentos guaranis*:

As regiões de Mato Grosso do Sul, com especialidade as do extremo sul, contam com as magníficas implantações literárias dos índios guaranis. E para uma justificação histórica, no município de Amambaí, no lugar denominado Pra-Jauy (água de peixe amarelo), ainda existem índios guaranis, naturalmente que com educação diferente. Eles têm aldeia. Falam a mesma língua. E sentem-se orgulhosos em poder afirmar que são índios guarani (SEREJO, 2008, p. 179).

Ainda em *Fiapos de regionalismos*, noutro pequeno texto que vale a sua reprodução inteira, Hélio Serejo assim descreve a “Chuva fronteira”:

Tenho amor... amor grande pela chuva fronteira da minha terra. Chuva que cai devagarzinho que nem dá para assustar a pombinha-rola que caminha, aqui e ali, procurando o farnel que a chuvinha sossegada espantou do esconderijo para buscar o trilheiro dos bichos. A chuvinha fronteira rega a terra para que a semente da esperança brote e cresça livremente, produzindo fartura, fartura que traz alegrias e põe brilho de fé nos olhos do vivente... vivente que, de mãos postas, agradece a Deus, porque a chuva criadora choveu na hora certa, por vontade do Pai Eterno, que vela sempre pelo seus filhos amados (SEREJO, 2008, p. 242-243).

Um outro texto digno de destaque é “Apresentação”. Assim intitulado, abre a obra em análise, projetando-a no universo do discurso sobre o regionalismo sul-mato-grossense e marcando o registro peculiar dessas narrativas, ao recobrir como um todo o livro *Fiapos de regionalismos*:

Este livrote pode servir aos estudiosos do gênero em alguma coisa. O autor acredita que assim venha a acontecer. A realidade está nele espelhada. É vivência nua e crua. Não há enfeites bombásticos, nem imagens literárias para impressionar o leitor. Homens entendidos das coisas do mundo da erva-mate e do idioma guarani manusearam os originais. Incentivaram de maneira franca o despretenso escritor dos ervais. Daí a publicação (SEREJO, 2008, p. 177).

Transnacionalização e interculturalidade fronteiriças / sul-mato-grossenses

Deve-se ressaltar que o processo de colonização no Sul do estado de MS é resultante de uma heterogeneidade cultural, que, como observa o historiador Jérri Marin (2004), muito decorreu das uniões matrimoniais inter-raciais, cuja mestiçagem torna-se um conceito crítico adequado para a explicação do caldo de cultura que Lévi-Strauss atribuíra às “tradições brasileira, paraguaia, boliviana e argentina”, onde os elementos da indumentária eram de uso comum e alternado entre as diversas populações e etnias da região. Ainda, como zona de interculturalidade, de hibridismo cultural, a língua como elemento agregador era, na realidade, constitutiva de uma Babel linguística, como salienta o escritor Hernani Donato:

[...] a língua predominante era o guarani, seguida pelo castelhano, tornando a região numa nova “Babel”. A língua portuguesa era pouco empregada. De ambos os lados da fronteira, após uma polca alegre, ouviam-se aplausos bilíngues, trilingues. Nas corridas de cavalo, o juiz de partida gritava a ordem de largada em guarani e repetia logo após em português (DONATO *apud* MARIN, 2004, p. 327-329).

Neste sentido, o escritor regionalista douradense Brígido Ibanhes, em recente depoimento sobre seu livro *Silvino Jacques, o último dos bandoleiros*, lançado no dia 30 de maio de 1986, já em quinta edição, também observa que

[...] eu não queria um livro qualquer, mas um livro que fosse o retrato da região sudoeste do antigo Mato Grosso; registrasse o costume da época, as lendas da fronteira, a violência gerada pelos coronéis na luta pelo domínio das terras, mas, principalmente, o linguajar aguaranizado, típico do mestiço da fronteira [...]. Através das polcas paraguaias, da chipa, do puchero, do locro, do tererê, do tôro candil, etc, o Paraguai carimbou suas tradições no Estado. Em várias cidades, inclusive na Capital, Campo Grande, temos colônias paraguaias, organizadas em associações. Essa penetração paraguaia se perde nas brumas do passando, anterior à Grande Guerra. A influência boliviana é mais recente e mais discreta, mas ela existe. É comum, nas praças públicas, das nossas cidades, se ouvir a flauta andina tocando músicas de inspiração espiritual, como era a visão da existência mística dos povos das altas montanhas. A ocupação de grandes áreas pelos imigrantes sulistas, nordestinos, mineiros e paulistas, agregou também valores culturais ao universo onde anteriormente só se ouvia o “jeroky” (dança) e o “ñembo’ê” (reza) ritualísticos. À taquara “*takuapú*” sagrada, com cadência, batida no chão seco, enquanto mantras são pronunciados em voz grave ao chacoalhar do “*mbaraká*”, se contrapôs a batida dura da bota, o tilintar das esporas, na dança das lanças dos gaúchos. De Minas, a Folia dos Reis. São Paulo, a Festa do Divino. Do nordeste, o forró e a carne de sol. Os centros de tradições, tanto gaúchos como nordestinos, reforçam os laços com o Estado de origem, ao mesmo tempo em que, neste Estado, se implantam idiosincrasias regionalistas (cf. IBANHES. O estado das fronteiras. Disponível em: <http://www.midiamax.com/pontodevista/?pon_id=627>>. Acesso em: 7 out. 2010).

Também em sintonia com esta reflexão, há que se sublinhar a vitalidade do multiculturalismo na poesia do *brasiguai* Douglas Diegues, como observa Kaimoti (2009) em “Douglas Diegues: ‘Las fronteras siguen incontrolables’”. Escrevendo num “portunhol salvagem”, o poeta incorpora ao registro poético, na própria materialidade do texto, sua condição de hibridismo dos usos da língua na fronteira do brasileiro Mato Grosso do Sul com o Paraguai:

De acordo com Diegues, o “portunhol selvagem”, seria uma espécie de “lengua poética”, que “brota de las selvas de los kuerpos triplefronteros, se inventa por si mismo, acontece ou non...” (cf DIEGUES. <http://www.digestivocultural.com/entrevistas/imprimir.asp?codigo=28>>. Acesso em 20/01/10). Para além do costumeiro “portunhol” da fronteira de Mato Grosso do Sul com o Paraguai, que mistura de maneiras variadas o português falado no Brasil com o espanhol paraguaio e o guarani dos índios da região e seus descendentes, Diegues afirma que sua versão dessa mistura resulta do acaso de encontros de diferentes identidades e discursos fronteiriços, considerando, nesse portunhol selvagem, que “además del guaraní, posso enfiar numa frase palabras de mais de 20 lenguas amerín-

dias que existem em Paraguaylândia y el resto de las lenguas que existem en este mundo” (Diegues, 2009). Essa língua inventada remete à trajetória biográfica do poeta que o leva do centro à periferia e vice-versa: do Rio de Janeiro, onde nasceu, à Ponta Porã, em Mato Grosso do Sul, na divisa com o Paraguai, região original de sua mãe, filha de um imigrante espanhol e de uma paraguaia (KAIMOTI, 2009).

Com efeito, o escritor e poeta fronteiriço Douglas Diegues vem, desde *Da gusto andar desnudo por estas selvas*, de 2003, marcando compasso com a interculturalidade existente na fronteira entre Brasil e Paraguai, cuja proposta político-linguística deixa-se entrever no próprio formato de suas obras, como a “cartonera”, resultante da coleta de cartões ou papelão, em material reciclável (DIEGUES, 2009). Dentre as várias manifestações da cultura paraguaia na região de fronteira, incluindo a realização de Semanas da Cultura Paraguaia (Cf. Jornal “O Progresso”, 15, 16-17/05/09), um dos festejos tradicionais refere-se à homenagem a “Virgencita de Caacupé” [Caacupé: do vocábulo Caá – que significa erva, e Cupê – que significa atrás, a palavra Caacupé se traduz em “atrás da erva-mate”], cuja imagem remete a uma lenda indígena. Nesse contexto é que surge a manifestação do folguedo popular denominado “Toro Candil”, trazida ao Paraguai por espanhóis, na qual um boi, armado com estrutura de madeira e arame, tem seus chifres acesos com óleo diesel e passa a ser toureado por homens vestidos chamados “mascaritas” (Cf. Revista ARCA, 1993). Segundo Sigrist (2006, p.78-79), trata-se, antes, de uma “brincadeira”, mais do que uma dança ou folguedo, feita com o touro (*toro* – em espanhol) e duas tochas acesas aos chifres do boi candeeiro (*candil* – em espanhol). A manifestação do “Toro Candil” concorre com a celebração da Virgem de Caacupé, no dia oito de dezembro:

Fica evidente, nesse fato que, mantendo características do Paraguai, a brincadeira assume alegorias e identidade local, com base em um processo transculturativo e híbrido, podemos dizer que a brincadeira, por sua popularidade e disseminação no lado brasileiro, já não é somente paraguaia, mas é sul-mato-grossense também (TEDESCO; NOLASCO, 2009).

De resto, conseqüentemente, deve-se salientar que a percepção de transnacionalização da região, calcada sobretudo na urbanização das cidades do antigo sul de Mato Grosso do Sul, constitui aspecto relevante nesta abordagem, como chama a atenção o historiador de *Nas águas do prata* (2009), ao observar que:

O movimento de populações no Cone Sul era uma via de mão dupla. Da mesma forma que paraguaios desciam o rio para trabalhar na Argentina e no Uruguai ou subiam para o Mato Grosso, também os brasileiros, os argentinos e os uruguaios se movimentavam em busca de melhores condições de vida e trabalho (OLIVEIRA, 2009, p. 57).

Decorria deste fato a mescla da língua que, fertilizada pelos contatos interculturais, resultava na mistura do guarani com o castelhano carregada de “pitadas do regionalismo gaúcho”, despontando sobretudo devido à “exploração de madeira no Pantanal, nos ervais, nas fazendas de gado, entre outras atividades fronteiriças que utilizavam especialmente o trabalho compulsório de índios e paraguaios” (*Op. cit.*, 56). Advém dessa ambiência fronteiriça o fato cultural que se traduz na tradição do “tereré” – *o mate batido, com água fria ou gelada, tem a denominação de tereré* – como bebida compartilhada transnacionalmente, como bem observou Hélio Serejo, nosso regionalista maior, em citação já anteriormente referida (SEREJO, 2008, p. 197). Sob esse prisma, o relato “Tereré”, de Hélio Serejo, constitui viva manifestação e atualização das práticas interculturais no Cone Sul, e de modo especial em nossa região Centro-Sul do estado de MS, do que é ilustrativo a recente iniciativa do governo do Estado que requereu tombamento do tereré como novo bem patrimonial imaterial, atendendo um processo que fora deflagrado pela Prefeitura de Ponta Porá/MS. (Cf. Jornal “Correio do Estado”, 23/01/10).

Considerações finais

Bem ao encontro da ideia de Walter Mignolo, em seu *Histórias locais / Projetos globais* (2003), o percurso de nosso trabalho demonstra, ao traduzir aspectos de interculturalidade e “saberes subalternos”, o que o crítico latino-americano caracterizou em seu livro, intitulado-o “histórias locais”. Assim, nota-se desde a concepção guarani de família, que se firmara com tal força na sociedade paraguaia e também entre seus colonizadores, que, quando a reforma cristã quis impor os padrões europeus, o povo, *españoles, mestizos, criollos e indios*, reagiu prontamente às mudanças de seus costumes e história local (GONZALEZ, 1948, p. 218). À guisa de conclusão, salientamos o interessante trabalho em antropologia social que a pesquisadora Marcia Sprandel realizou como trabalho de campo: “Brasiguaios: conflito e identidade em fronteiras internacionais”. O que convém destacar aqui é o precioso levantamento bibliográfico

que a estudiosa empreende, através de livros antigos e em livrarias conhecidas como sebos, deparando-se ao final com uma significativa literatura regional, onde constam autores como o nosso Elpídio Reis, o já citado Brígido Ibanhes, Lécio Gomes de Souza, Otávio Gonçalves Gomes, Francisco Bernardes Ferreira e Albino Pereira da Rosa, entre outros, que contam cada um à sua maneira a história do Mato Grosso do Sul através de suas cidades. Como chamou a atenção da autora e a nossa também, o livro de Brígido Ibanhes, *Che Ru – O pequeno brasiguaiio, a integração de um povo*, traz em sua Apresentação, intitulada “Como é bom ser brasiguaiio”, por Elpídio Reis, palavras que vêm corroborar, concluindo nossa análise e abrindo espaço para a ampliação dessas reflexões, que se desdobram para outras vertentes de pesquisa:

Os brasiguaios são em geral, mais felizes que os filhos de outras regiões. Em primeiro lugar porque são, de saída, internacionais... [...] É só atravessar a rua em Ponta Porá e já se está no Paraguai, ou no Brasil. [...] em segundo lugar porque os brasiguaios têm orgulho de dizer que nasceram numa fronteira onde os dois povos não têm consciência de que vivem em países diferentes. Para eles – fronteiriços – as duas nações são como se fossem uma só. [...] Os brasiguaios autênticos têm, pois, dupla razão para uma felicidade mais ampla. São duplamente felizes. Têm duas casas, duas pátrias (IBANHES *apud* SPRANDEL, 1993, p. 82).

Reportando-nos àquelas duas citações iniciais, a do historiador Lenine Póvoas e a do crítico Flavio Loureiro Chaves, queremos reconhecer a originalidade e perspicácia na assertiva do primeiro, ao comparar a profícua literatura de Hélio Serejo, escritor da fronteira Brasil-Paraguai, com a formidável escrita de Jorge Amado que desenhara um vivíssimo painel do regionalismo nordestino, evidenciando um matizado colorido da terra e gente da região da Bahia. Tanto o crítico sul-mato-grossense quanto o crítico gaúcho visaram, como escopo de seus ensaios, a valorização e apreciação crítica da literatura regionalista. Daí resultando o instigante convite à (re)verificação desse conceito¹⁹, dentro do que a crítica literária e cultural, hoje,

19 Ver: Paulo Nolasco dos Santos. “Fronteiras do local: o conceito de regionalismo nas literaturas da América Latina”. *Revista de Literatura, História e Memória*, v. 5, nº. 5, 2009. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/issue/view/265/showToc>>. Acesso em: 26 ago. 2009.

pontua como condição *sine qua non* para uma apreciação dos textos, em função de sua real representatividade no diálogo e “comércio” alfandegário que, frequentemente, embaralha o lugar de enunciação vinculado à ideia de fortuna crítica, ainda derivada do agente “institucional” enquanto comprometido com todos os seus meios legitimadores: *editoras, críticos, revistas, jornais, televisão, rádio, publicidade direta, prêmios literários e outros*²⁰.

Referências

CARVALHAL, Tania Franco. O próprio e o alheio no percurso literário brasileiro. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003, p. 125-152.

CHAVES, Flávio Loureiro. *Ponta de estoque*. Caxias do Sul: Editora Educs, 2006, 141p. Parte 1: O limite do regionalismo, p. 35-38.

DIEGUES, Douglas. Portunhol selvagem em Quito. *Jornal “O Progresso”*. Caderno 1. Dourados, MS. 24 nov. 2009.

DONATO, Hernâni. *Selva trágica: a gesta ervateria no suestematogrossense*. São Paulo: Autores Reunidos, 1959.

GONZALEZ, J. Natalicio. *Proceso y formación de la cultura paraguaia*. 2. ed. Assunción: Editora Guaranía, 1948.

GRANCE, Rafaela Carolina; SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. Diversidade e práticas culturais paraguaias na região da grande Dourados. In: SANTOS, Paulo Sérgio N. dos (org.). *Literatura, arte e cultura na fronteira sul-mato-grossense*. Dourados: Seriemá, 2010, p. 151-162.

IBANHES, Brígido. Literatura sul-mato-grossense: o estado das fronteiras. Disponível em: <http://www.midiamax.com/pontodevista/?pon_id=627> Acesso em: 10 nov. 2009.
JORNAL “O PROGRESSO”. Dourados, MS, 05 abril 2006.

KAIMOTI, Ana Paula M. Cartapatti. Douglas Diegues: ‘Las fronteras siguen incontrolables’. In: SANTOS, Paulo Sérgio N. dos; GÓIS, Marcos Lucio de S. (orgs.). *Literatura e linguística: práticas de interculturalidade no Mato Grosso do Sul*. Dourados: Editora UFGD, 2009, p.83-106.

²⁰ Neste sentido, ver o ensaio “Narrativa de valores: os novos actantes da *Weltliteratur*”, de Wladimir KRY-SINSKI (2007, p. 1-14).

KALIMAN, Ricardo. Un marco (no “global”) para el estudio de las regiones culturales. In: _____. *Las regiones culturales*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán – CONICET, 1998.

KRYSINSKI, Wladimir. Narrativa de valores: os novos actantes da *Weltliteratur*. In: _____. *Dialéticas da transgressão: o novo e o moderno na literatura do século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 1-14.

LINS, José Pereira. *Hélio Serejo... sublime poema!* Dourados: Franquini & Santini Ltda., 1996.

_____. *O sol dos ervais: exaltação à obra literária de Hélio Serejo*. Dourados: Editora Dinâmica, 2002.

MARIN, Jérri Roberto. Hibridismo cultural na fronteira do Brasil com o Paraguai e a Bolívia. In: ABDALA-Jr, Benjamin; SCARPELLI, M. Fantini (orgs.). *Portos flutuantes: trânsitos ibero-afro-americanos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p. 325-342.

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais / Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

OLIVEIRA, Vitor Wagner Neto de. *Nas águas do Prata: os trabalhadores da rota fluvial entre Buenos Aires e Corumbá*. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

Revista Arca – Revista de divulgação do arquivo histórico de Campo Grande, MS. Campo Grande: Datagraf Estúdio Gráfico Ltda, n. 4, dez. 1993.

SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. *O outdoor invisível: crítica reunida*. Campo Grande: Editora UFMS, 2006, p. 207-210.

_____. Fronteiras do local: o conceito de regionalismo nas literaturas da América Latina. *Revista de Literatura, História e Memória*, v. 5, n. 5, 2009. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/issue/view/265/showToc>>. Acesso em: 26 ago. 2009.

_____. O criouliismo de Hélio Serejo. In: _____. *Fronteiras do local: roteiro para uma leitura crítica do regional sul-mato-grossense*. Campo Grande: Editora UFMS, 2008, p. 47-58.

SERRA, Ulisses. *Camalotes e Guavirais*. Campo Grande: Academia Sul-mato-grossense de Letras, 2006.

SILVA, Gecieli de Oliveira; SANTOS, Paulo Sérgio N. dos. Sobre Hélio Serejo: o escritor regionalista de “contos crioulos”. 3º ENCONTRO DE EXTENSÃO E DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA E 2º ENCONTRO DE PÓS-GRADUAÇÃO CIÊNCIA DO BRASIL, 2009, Dourados. *Anais...* Dourados: Universidade Federal da Grande Dourados, 2009. 1 CD-ROM.

SENA, Custódia Selma. *Interpretações dualistas do Brasil*. Goiânia: Editora da UFG, 2003.

SEREJO, Hélio. *Contos crioulos*. Campo Grande: Editora UFMS, 1996.

_____. Fiapos de regionalismos. *Obras completas de Hélio Serejo*. 2008, v.9, Livro 50: p. 171-246.

_____. *Obras completas de Hélio Serejo*. Sistematização, revisão e projeto final de H. Campestrini. Campo Grande: Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul/ Editora Gibim, 2008, 9 volumes.

SPRANDEL, Marcia Anita. Fronteiriços e brasiguaios na história do Mato Grosso do Sul. *Revista Arca*. Campo Grande: Datagraf Estúdio Gráfico Ltda, n° 4, 1993.

TEDESCO, Giselda P.; NOLASCO, Edgar C. A brincadeira do “toro candil”: uma manifestação da memória cultural local. In: SANTOS, Paulo S.N dos (Coord.). CICLO DE LITERATURA / SEMINÁRIO INTERNACIONAL: “AS LETRAS EM TEMPO DE PÓS”, 13, 2009, Dourados. *Anais...* Dourados: Faculdade de Comunicação, Artes e Letras/ Mestrado em Letras/ UFGD, 2009. 1 CD-ROM.

TELES, Gilberto Mendonça. *O conto brasileiro em Goiás*. Goiânia: Editora da UFG, 2007.

RENDAS E INTERROGAÇÕES NA OBRA DE LOBIVAR MATOS²¹

Susylene Dias de Araujo

O escritor como fantasma é uma das imagens criadas por Roland Barthes para desvendar o diário íntimo do *escritor menos sua obra* (BARTHES, 2003, p.91). Tal imagem me ocorre quando dou início a este artigo na tentativa de acompanhar os passos da produção do escritor Lobivar Matos (1915-1947) para vivenciar no outro algo intrinsecamente particular: a experiência. Na obsessiva apreensão da *bio*, recorro ao pensamento de Montaigne, em um de seus ensaios sobre o tema, para observar que o ato de experimentar leva a consideração de que *nunca duas pessoas julgaram uma mesma coisa da mesma maneira e é impossível observarem-se duas opiniões idênticas, não só de indivíduos diferentes, mas ainda de um mesmo homem em dois momentos diversos* (1996, p. 356-357). Mesmo considerando a experiência como atitude particular e única, busco transformar a iniciativa autoral de Lobivar Matos em minha, e então, apresentar alguns textos inéditos e esparsos do escritor, por ele nunca publicados, e organizados a partir de um novo olhar que lhe dedico por essas linhas.

Com tal exposição, pretendo traçar linhas biográficas que revelem o perfil intelectual do escritor no auge de sua produção. Os escritos em questão pertencem ao arquivo lobivariano e aqui proponho um acerto de contas para aquele que por muito tempo foi paradoxalmente lembrado como o poeta desconhecido. Conforme tenho demonstrado em algumas iniciativas acadêmicas, pretendo discutir questões relativas a Lobivar Matos e ao conjunto de sua obra,

21 Este texto é uma adaptação do terceiro capítulo de minha Tese de Doutorado: *A vida e a obra de Lobivar Matos: o modernista (des) conhecido*, defendida em julho de 2009 no programa de pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, no Paraná.

amparada pela tendência da crítica literária voltada para a crítica biográfica e aos estudos culturais, opções teóricas que auxiliam na reconstrução do trabalho do autor compreendido como um projeto que, apesar do tempo, ainda não está perdido. Através da recuperação do acervo Lobivar Matos, procuro demonstrar a importância e os efeitos de uma produção constante para a vida pessoal e intelectual de um autêntico modernista.

Um livro inédito

O ano de 2006 marcou os setenta anos de *Sarobá*, segundo e último título publicado com a assinatura de Lobivar Matos. Um ano antes de *Sarobá*, em 1935, Lobivar havia escrito *Areôtorare* e estes eram os únicos títulos atribuídos ao autor como constituintes do conjunto de sua obra. O que o público e a crítica desconheciam, no entanto, é que um livro inédito, formatado pelo próprio autor, resistisse ao tempo. Em poder de membros da família Matos, *Renda de Interrogações* reúne 44 composições que evidenciam a dúvida como uma constante à biografia do artista, descrita em poesia:

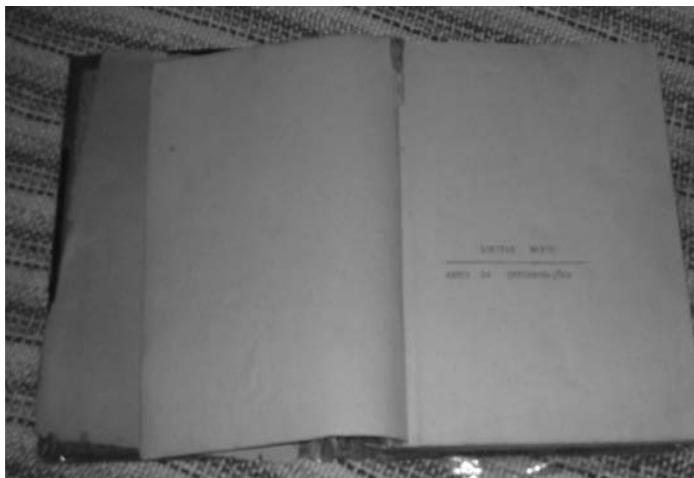


FIGURA 01- Foto do Prototexto de *Renda de Interrogações* (Lobivar Matos, inédito).

Dividido em quatro partes e datado de 1933, o livro apresenta poemas de um Lobivar bastante singular, se comparado aos devaneios poéticos de *Renda*, com o eco dos párias e excluídos que ganham vozes em *Sarobá*, referência ao bairro de negros da Cidade de Corumbá, cenário de seu segundo livro. Do ponto de vista de um apaixonado, o poeta busca a expressão de seus sentimentos com os seguintes títulos encadeados entre as quatro partes da obra:

Primeira Parte – “Minha Mãe”, “A minha vida”, “Você é um poema”, “Quando você passa”, “Elevação”, “O amor é grande”, “Cativo”, “Cromo”, “De todos os poemas”, “Inspiração”, “A Rosa que você me deu”, “Originalidade”, “Eu e você”, “Canção de Amor”, “Comparação”, “Incredulidade”, “Mentira bonita”.

Segunda Parte – “Saudade?...de quem?...de que?...” , “Felicidade”, “Velha história”, “Beleza inútil”, “Interrogação”, “Destinos”.

Terceira Parte – “O Homem e a felicidade”, “Meu coração”, “Infantilidade”, “Espontaneidade”, “Pedras e Ilusões”, “Iludindo”.

Quarta Parte – “Poema a Campo Grande”, “O bêbado desconhecido”, “Fumaças”, “Desconforto”, “Filosofando”, “Crianças pobres do meu bairro humilde”, “Ritmo novo”, “História triste”, “Versos aos cuidados de minha avó”, “Incerteza”, “Tenho pena...”, “Se eu fosse alegre”, “Oração de minha descrença”, “Glória”, “Último verso”.

A escolha de pequenas epígrafes que apresentam cada parte do livro é também um dado curioso, pois percebo que, nesta oportunidade, o lirismo do poeta assume o amor como grande tema norteador do livro. Chama a atenção ainda a faceta lúdica de um Lobivar que brinca com a própria identidade ao se apresentar por alguns pseudônimos que se misturam a nomes consagrados como os de Alberto de Oliveira e Olavo Bilac. Na abertura da primeira parte, Alberto de Oliveira e o desconhecido Luiz Carlos aparecem como autores dos versos que dizem:

“És somente uma sombra e és uma dor somente” (Alberto de Oliveira)

Amor

“Somos dois. Dás-me extremos, dou-te extremos.

Que mais há? Julguem-se outros mais felizes.

Para vencer o mar bastam dois remos” (Luiz Carlos).

O mesmo se repete na apresentação das partes sequenciais como evidência da capacidade de síntese do poeta, pois cada epígrafe apresentada representa uma amostra dos poemas

elencados. Na terceira e na quarta parte, as epígrafes servem também como dedicatórias e homenagens a alguns nomes caros às relações de amizade do poeta, conforme se lê:

Segunda Parte

“Poeta! besouro humano! Essa linguagem d’ ouro.
Que é o teu verso, há de ser, para muitos, na vida,
Um zumzum – o zumzum de um trêfego besouro! (Castelo Branco de Almeida).

Terceira Parte

A SEVERINO DE QUEIROZ
e ISAC PÔVOAS

Fantasia

“- Que a dor do artista é como dor de parto:
- Assim terrível, mas assim fecunda!...(Raul Machado).

Quarta Parte

A RAUL MACHADO
e PERÍ ALVES CAMPOS

Desalento

.....
.....
.....

Quem purificou a torpeza da terra
Quem deixou sobre a terra uma lágrima e um verso (Olavo Bilac).

Daqui em diante, apresento alguns períodos líricos nos quais o artista, sem máscaras, se revela. Na condição de quem conta apenas consigo mesmo, percebo em Lobivar Matos o perfil do poeta que se rende aos preceitos da lírica moderna por estar *só com sua linguagem* (FRIEDRICH, 1991, p. 139). Com *Renda de Interrogações*, Lobivar duvida da própria vida e já nos versos que introduzem a obra, dirigidos à sua mãe, a homenagem conduz o poeta da modernidade *a uma dinâmica de tensão sem solução e a um mistério até para si mesmo* (FRIEDRICH, 1991, p.49).

Mãe! Minha pobre mãe! Do céu abre a janela!
Vê teu filho, que vai tão só neste caminho,
Fugindo à ingratidão dos homens e do mundo! (MATOS, inédito, 1933).

Eis a primeira parte da renda poética lobivariana, bordada pela subjetividade das paixões e das indagações, traçada a partir das *mãos nervosas do Destino*, (MATOS, inédito, 1933) e tecida pelo poeta que ao sintetizar a sua própria vida diz:

a minha vida é bem
uma renda de interrogações
interrogações de todos os tamanhos...

E que renda esquisita é a minha vida!

Por que, ó mãos nervosas do Destino,
Trançastes em minha vida
uma renda de interrogações?

A minha vida é bem
uma renda de interrogações,
interrogações de todos os tamanhos,
interrogações....interrogações..... (MATOS, A minha vida, inédito, 1933).

Mesmo com tantas interrogações, já nas primeiras páginas do livro não restam dúvidas, o poeta está apaixonado, e é a mulher que o inspira a este sentimento, apesar das múltiplas faces que os poemas do livro oferecem. A musa de *Renda* é também o próprio poema:

Você é um poema esquisito
que Deus imaginou
e que um dia, o Diabo escreveu
no livro de minha vida....

Você é um poema tão bonito,
que até me faz chorar....
Você é um poema suave, delicado,

cheio de expressão, cheio de carícias
que leio de manhã, releio à tarde,
torno a ler à noite,
acho bonito a vida inteira,
sem compreendê-lo nunca.../ (MATOS, Você é um poema, inédito, 1933).

Na sequência, a segunda parte do livro evoca a saudade, para que esta sensação assuma a personificação da musa que canta à janela de um enfermo coração apaixonado que interroga:

A manha como está bonita!
Parece até que se vestiu de branco
e pôs um laço de fita nos cabelos:

Anda por tudo uma alegria boa,
um suave perfume de rosa
e um silêncio estranho envolvendo a natureza.

O vento corre, de mansinho...

Alço a vista: - e os meus olhos melancólicos
passeiam embriagados no cenário majestoso
daquele céu muito azul...

Agora êles mudaram de lugar..
Estão andando sobre a relva veludosa
daquela campina toda vestida de verde,
de um verde-claro,
de um verde cor de esperança.

Mas, por que meus olhos estão rasos d'água?
Que tristeza é essa que me invade a alma?

Olho em torno de mim:
tudo vazio, tudo deserto..
Árvores velhas carcomidas pelo tempo,
folhas amarelas tapetando o chão....

- De quem será essa voz tão triste
que está cantando, baixinho...
Será a voz da saudade?...talvez...
Mas saudade de quem?...de que?...
Ah! Sim, é a voz da saudade...
Saudade daquela que esperei por longos anos
Saudade daquela que não vem e não virá jamais.
(MATOS, Saudade?...de quem? De que?..., inédito, 1933).

Sobre a felicidade, esta se confunde com o corpo da mulher que passa:

Um dia,
numa esquina da Vida
a Felicidade passou por mim
toda vestida de branco,
com seu corpo que era uma tentação,
e me olhou com olhos de desejo
e me sorriu com o seu riso de pecado...

Você passou por mim, meu amor
assim como a Felicidade...
(MATOS, Felicidade, inédito, 1933).

Com esta mesma motivação, um amor etéreo e quase impossível faz com que Lobivar retome o mito da criação da humanidade para contar em versos a saga do homem, sinônimo de infortúnio, e da mulher, razão do bíblico pecado original. Esta é, então, a terceira parte de *Renda de Interrogações* e, neste episódio, o homem, criado como uma flor no jardim do céu é recolhido pelas mãos de uma mulher divina, chamada Felicidade. Na sequência, o assalto do homem pela mulher é a cena observada pelo velho de cabelo branco, também conhecido como Destino. A mulher, por sua vez, desconcertada por sentir-se vigiada, permite que o macho flor caia no chão, resultando na celeste peripécia assim resumida pelo poeta:

O Homem era uma flor no jardim do céu...

Numa tarde bonita de um sol bonito,
uma mulher divina, chamada Felicidade,
passeando no sossego e na calma do jardim celeste,
encontrou-a, a sorrir,
feliz entre as outras flores da roseira.
E, encantada
brincando disfarçada,
levou as suas mãos macias, veludosas,
para a furtar.

Mas, ó desgraça: o jardineiro,
um velho de cabelos brancos, o Destino,
assistiu a cena do furto.
E a felicidade, coitada, toda nervosa
e sem graça, com um sorriso frouxo nos lábios,
deixou que a flor caísse no chão.

É por isso que a felicidade vive presa lá no céu
e que o homem anda rolando aqui na terra. (MATOS, inédito, 1933).

Ainda pertencente ao terceiro grupo de poemas do livro, destaco Pedras e Ilusões, instante em que o poeta alcança o tom memorialista para retomar o tempo da infância, como lembrança das pedras que, recolhidas das ruas, eram empilhadas no terreiro de sua casa para mais tarde serem transformadas em ilusões amontoadas pela vida. No poema, o monte de pedras frias desmanchado pelo pai do menino dá lugar ao bloco mudo de ilusões desfeito pelo Mundo, pai do homem adulto. Nos versos finais, as pedras são frias e as ilusões são mudas, conforme se lê:

Quando criança, tinha por costume,
ir pelas ruas apanhando pedras.
Depois, no terreiro de minha casa,
amontoava aquelas pedras...

Um dia, meu velho pai, nervoso,
obrigou-me a desmanchar
aquele montão de pedras frias...

Quando jovem, tinha por costume,
ir pela terra a procura de ilusões.
Depois, no terreiro do meu coração,
amontoava aquelas ilusões...

Um dia meu velho pai, o Mundo,
obrigou-me a desmanchar
aquele bloco de ilusões...

.....

Pedras – ilusões que ajuntei na minha infância!
Ilusões – pedras que atirei na minha juventude!. (MATOS, inédito, 1933).

A quarta e última parte de Renda de Interrogações inicia-se com o poema dedicado à cidade de Campo Grande, aqui já mencionado como um poema avulso publicado pela Folha da Serra. É a modernidade da jovem cidade que se abre aos olhos do errante poeta. Na sequência, o poeta desconhecido de *Areôtorare*, observa o Bêbado Desconhecido que vagueia pelas ruas sem saber ao menos se caminha na noite ou de dia. Um bêbado que no zigzaguear segue ao léu, acompanhado pelo olhar piedoso do poeta que, tomando a direção oposta, se vê nas temeridades do destino:

Noite...bairro chic...
Num café entre o barulho infernal
das vozes de homens e mulheres,
sentado a falar uma porção de cousas,
lá estava um bêbedo desconhecido,
um desses boêmios
que não sabem quando é noite ou quando é dia...

Fitei-o demoradamente
entre a turba agitada e indiferente...

.....

Fazendo zigue-zagues nas calçadas desertas
das ruas asfaltadas, silenciosas,
foi o bêbedo desconhecido ao léo,
falando....falando uma porção de cousas...
Os meus olhos piedosos
seguiram aquele tipo interessante,
aquele boêmio que não ama nem odeia
aquela figura dolorosa
que zigue-zagueava pelas calçadas desertas
das ruas frias, silenciosas...
Quando ele apareceu numa esquina da rua,
comecei a andar, olhando o céu e fui andando,
andando... bêbedo de dor, pensando
na irresistível força do destino.

Oh! eu tenho muito medo do Destino!
(MATOS, O bêbedo desconhecido, inédito, 1933).

No arremate da Renda o Último Verso dá nome ao último poema da série. Nesta oportunidade, a poesia exala sofrimento e certo sentimento niilista toma conta da dor de quem diz:

Disseram-me um dia, inda me lembro,
que era preciso sofrer para viver.
Então, eu resolvi deixar de lado
a minha indiferença...a minha indiferença...
E comecei a ver todas as cousas
diferentemente do que elas na verdade o são.
E comecei a sentir dores tamanhas,
dores tamanhas que nem sei contar...
comecei a sofrer...comecei a sofrer...
inutilmente...inutilmente...

Hoje vejo a inutilidade do meu sofrimento,
a inutilidade das horas que passei escrevendo

versos que não são meus, versos que não saíram
da serenidade de minh'alma
versos que não falam de minha vida de boêmio,
versos que não falam da alegria estuante,
que espalhei pelas salas iluminadas...

Hoje vejo a inutilidade dos minutos
que sofri por toda a humanidade;
a inutilidade dos versos que escrevi
pensando nos aleijados,
envolvido nas trevas dos cegos,
metido nos farrapos das crianças pobres,
que enriquecem o meu bairro humilde...

Hoje vejo a inutilidade de tudo...
porque hoje que sou assim são triste,
e que tão triste na verdade é minha vida
eu ando insensível pisando sobre as pedras aduncas,
que já me não podem dar a impressão suave
de um caminho tapetado de flores:
hoje que os homens invejosos
começaram a lançar pedradas sobre minha cabeça:
hoje que tenho caudais de lágrimas nos olhos:
hoje insensível a tudo...indiferente a tudo,
já não sinto nada...já não sinto nada...

Vou queimar os versos tristes que escrevi sorrindo,
quando a vida era um sonho e o mundo um paraíso. (MATOS, inédito, 1933).

Chego então às pontas finais da Renda tecida pelas Interrogações de Lobivar Matos e uma estranha sensação de alívio me consola, pois, embora pretendesse, o poeta não cumpriu a promessa de queimar os 44 poemas que compõem a obra que hoje deixa de ser inédita para receber novos leitores. Permeado pelas experiências biográficas do poeta descritas em poesia, este livro que, por ora se junta ao todo da produção lobivariana, permite que o exercício da crítica biográfica, nos dizeres de Eneida Maria de Souza, atenda à *necessidade de diálogo entre a*

teoria literária, a crítica cultural e a literatura comparada, ressaltando o poder ficcional da teoria e a força teórica inserida em toda ficção (SOUZA, 2007, p. 113).

Os manuscritos e as anotações do poeta

A busca pela exatidão faz dos rascunhos e das anotações uma prática recorrente a muitos escritores. Ao escrever sobre tal especificidade, Ítalo Calvino em uma de suas *Seis propostas para o próximo milênio*, narra o exemplo de Leonardo Da Vinci que, muito antes da apresentação da obra em sua forma de texto definitivo, recorria a uma série de aproximações, revelando o instrumento cognitivo do processo de pesquisa. (CALVINO, 2003, p. 91).

Na pretensão de ser exato, Lobivar Matos, um modernista plural, na operação com a linguagem, vê na própria linguagem o verdadeiro momento existencial da poesia (CALVINO, 2003, p. 99). Diante da possibilidade de manusear os manuscritos deixados por Lobivar, devo registrar a preocupação do escritor em preservar a memória cultural de sua época. Ainda que de maneira inconsciente, Lobivar deixava à posteridade um rico material para os estudiosos da crítica genética em sua definição:

(...) um novo olhar sobre a literatura. Seu objeto: os manuscritos literários, na medida em que portam o traço de uma dinâmica, a do texto em criação. Seu método: o desnudamento do corpo e do processo de escrita, acompanhado da construção de uma série de hipóteses sobre as operações escriturais. Sua intenção: a literatura como um *fazer*, como atividade, como movimento (GRÉSILLON, 1997, p. 19)

Nesse sentido, interessa-me particularmente a seleção de escritos de próprio punho retirados do acervo de Lobivar Matos ou ainda de alguns datiloscritos nos quais posso localizar a intervenção do autor, possivelmente em busca do aprimoramento do texto. A maior parte deste material, como objeto de pesquisa, tornou-se uma espécie de “material bruto” para meus estudos e na “lapidação” dos escritos, algumas hipóteses levantadas levaram-me a considerar o arquivo labirinto do autor, uma traçado de pistas que aguçam o desejo de uma comunicação íntima, na qual a aura da obra de arte se revela:

É nessa existência única, e somente nela que se desdobra a história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou (BENJAMIN, 1994. p. 167).

Na consideração da crítica genética como literatura em *statu nascendi*, (GRÉSILLON, p. 21), o tratamento do manuscrito faz com que a tarefa do crítico ou do geneticista esteja direcionada ao trabalho de disponibilizar documentos, que além de peças de arquivos passam à condição de matéria de uma atividade criadora: os chamados “prototextos” (GRÉSILLON, p. 29). Evidentemente, a primeira impressão deixada pelo manuscrito é a que faz com que este documento não seja tratado como um documento diretamente direcionado ao olhar do leitor, porém, conforme destaquei, em referência à gênese daquilo que será publicado, a relação entre texto e prototexto se realiza como a complementação de um para o outro.

A escolha entre os termos coloca em jogo dois vocábulos essenciais para o tratamento dos papéis a que me disponho a observar. Rascunhos ou manuscritos? Para uma escolha eficaz, devo considerar que os rascunhos podem ser lembrados como produções ainda mais descartáveis do que os manuscritos que geralmente são conservados pelos próprios autores ou por colecionadores. Desta forma, daqui a diante passo a designá-los apenas sob a segunda denominação. Assim, os manuscritos de Lobivar Matos, quando tratados como objetos materiais podem ser reconhecidos como registros deixados no suporte da folha em branco, pautada ou não, revelando o despojamento do escritor para esta escolha. Alguns escritores optam por deixar a gênese do texto em suportes mais elaborados como cadernos ou cadernetas, isto sem levar em consideração o uso recorrente do computador nos dias atuais.

Para Lobivar, a folha em branco parecia ser suficiente na elaboração do manuscrito e na transferência do texto para a versão em datiloscrito, na qual as alterações são encontradas com maior frequência. Talvez esta informação revele certa ansiedade do autor em entregar uma versão mais próxima do texto definitivo a seus editores ou ainda para levá-lo rapidamente às páginas dos jornais.

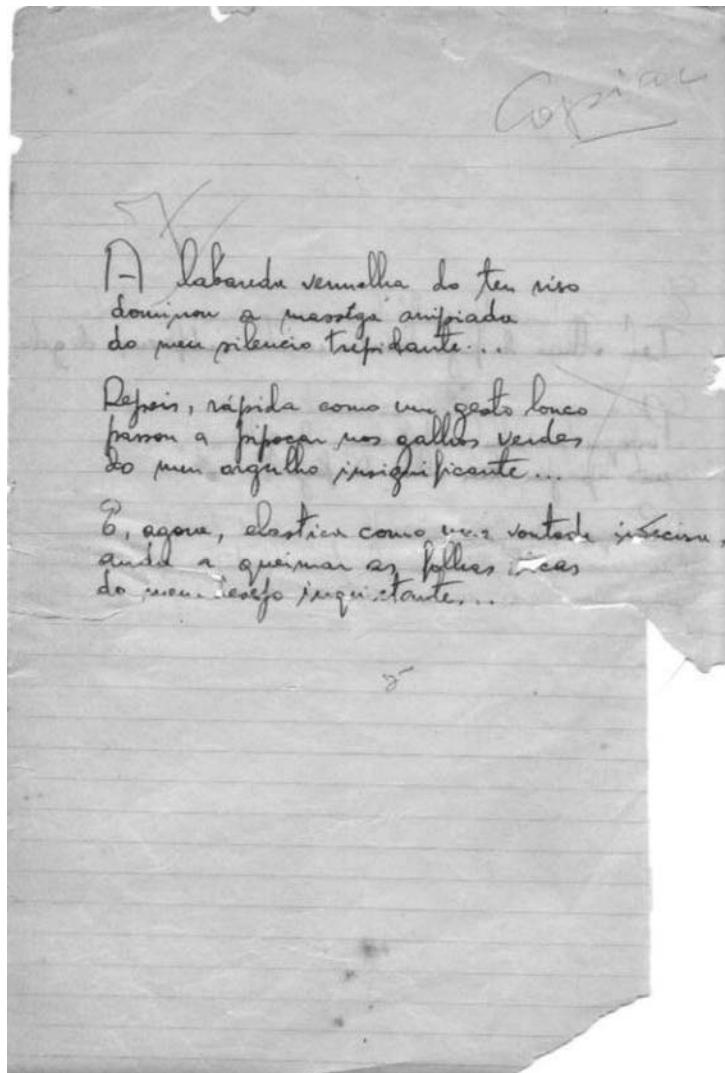


FIGURA 02 - Esboço para *Renda de Interrogações*.

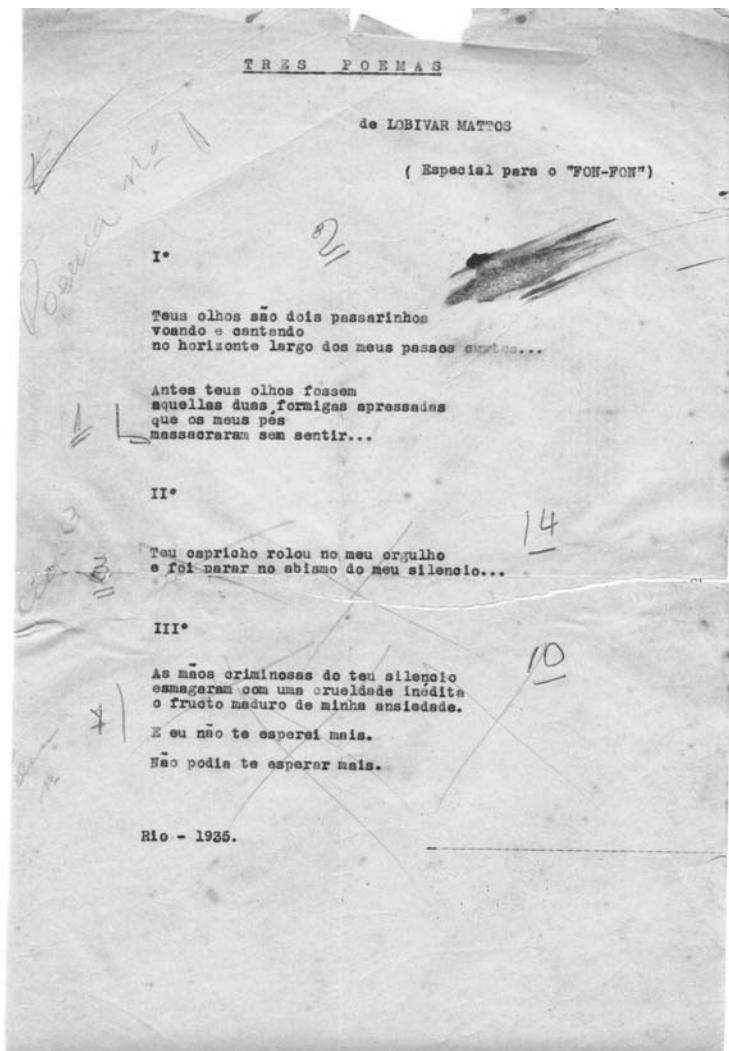


FIGURA 03 – Esboço para *Fon Fon* , versão em datiloscrito.

Como objeto cultural, os manuscritos de Lobivar Matos ainda não receberam o tratamento adequado. Esparsos e lacunares, estes papéis, assim como uma gama de objetos culturais de muitos artistas de Mato Grosso do Sul, ainda são marginalizados à espera de um olhar crítico e não receberam o tratamento adequado à conservação da obra de arte como um valor cultural, parte do patrimônio nacional. Embora alguns avanços relacionados ao tratamento da cultura do país possam ser considerados, ainda não há garantia suficiente para que os registros da memória escrita sejam resguardados. Assim, tomar o manuscrito como objeto cultural, e colocá-lo no conjunto dos documentos que podem ser lidos como objeto de pesquisa para os estudos literários, seguindo os impulsos da crítica genética, é iniciativa que forma um novo objeto do conhecimento e que permite, dentro desta modalidade de interpretação, uma chave para desvendar os mecanismos do processo criativo. A respeito dos materiais que compõem a tipologia dos documentos genéticos, destaco a observação de Almuth Grésillon:

Em princípio, tudo é possível: listas de palavras, blocos de notas, notas documentárias, planos, roteiros, esboços, resumos, ensaios redacionais mais ou menos textualizados, versões textuais sucessivas, últimos ajustes, cópias autógrafas, cópias feitas por um copista, provas corrigidas e, até mesmo, edições revistas e corrigidas pela mão do autor (GRÉSILLON, 1997, p. 134).

Assim, com a reunião do material constitui-se o dossiê genético a ser manipulado e como um novelo de lã se desenrola. Na imagem sugerida pelo próprio Lobivar Matos, uma teia composta por palavras e interrogações vai se desfiando aos olhos do pesquisador. No que diz respeito à tipologia ou maneira de escrever, entre pulsões e programações, o pensamento estruturante do escritor pode se dar de forma organizada ou processual. No primeiro caso, o autor faz da redação um trabalho ordenado e preestabelecido, o que não ocorre na opção processual, quando a invenção acontece como num lance à aventura. Lobivar Matos, pelo que posso constatar, é um exemplo típico da segunda opção, pois apesar da empreitada em catalogar notas críticas sobre sua produção, o mesmo cuidado não era tomado com os manuscritos registrados em folhas avulsas, não datadas e muito pouco organizadas, conforme se vê:

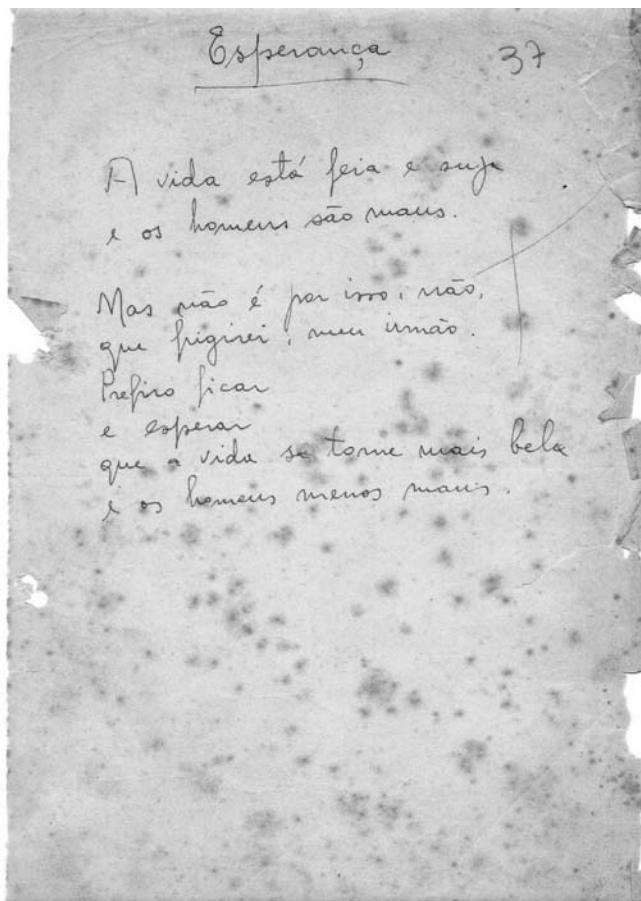


FIGURA 04 - Esboço para *Renda de Interrogações*, versão em manuscrito.

Ainda sobre a gênese dos manuscritos certa ambiguidade pode ser constatada na observação das rasuras. Entre perdas e ganhos, exercendo diferentes funções e apresentando-se em formas variadas, a rasura pode ser observada como um elemento de anulação do que foi escrito, e simultaneamente como revelação de vestígios pré-intencionais do escritor. Com a rasura em

mãos, o crítico se vê diante do que poderia ter-se tornado texto. Para Lobivar Matos, de acordo com uma observação geral do conjunto de seus manuscritos, a rasura não é uma constante, pois a maioria demonstra a escrita de quem possivelmente já tinha tudo escrito “na cabeça” para depois debruçar-se sobre o papel. Portanto, entre rasurar e criar em avanço contínuo, Lobivar oscila entre os dois lados de uma mesma moeda, cunhada pelo inconsciente.

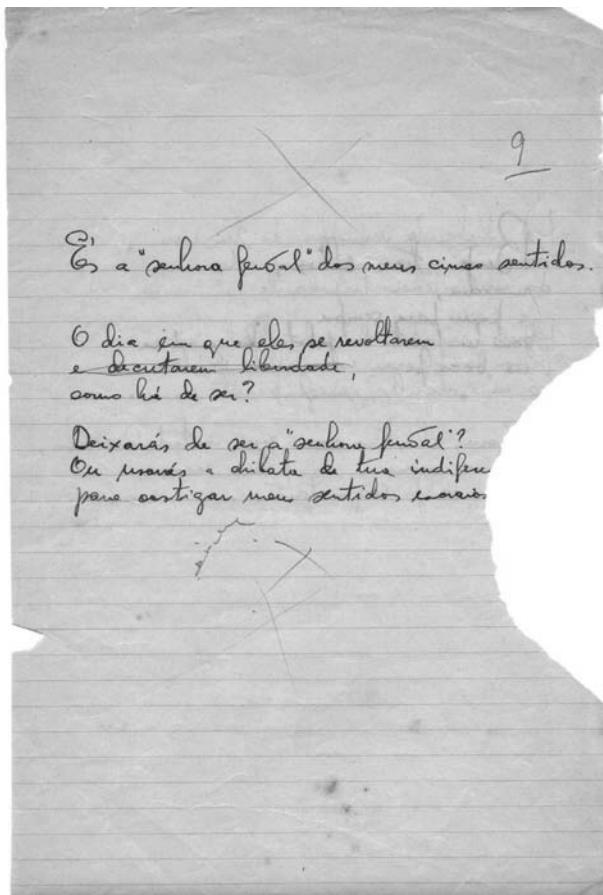


FIGURA 05 - Esboço para *Renda de Interrogações*, versão em manuscrito (Acervo José Pereira Lins).

Poema n° 5

A labareda vermelha do teu riso
dominou a massoga arrepiada
do meu silêncio.

Depois, rápida como um gesto louco,
passou a pipocar nos galhos verdes
do meu orgulho insignificante.

E, agora, elástica como uma vontade *inda*
~~insatisfeita~~
anda a queimar as folhas secas
do meu desejo inquietante.

FIGURA 06 - Esboço para *Renda de Interrogações*, versão em datiloscrito.

Ainda sobre a questão das rasuras, o conjunto dos 13 contos lobivarianos constitui-se como um excelente objeto à apreciação do estudo crítico genético. Porém, este material e tudo o que pode ser considerado como parte do acervo de Lobivar carece de organização. Os manuscritos e datiloscritos, especificamente, aguardam iniciativas de constituição de um dossiê genético e nesta direção surgem alguns questionamentos sobre o acesso, a reunião, a classificação, a decifração, a leitura, a transcrição e a interpretação do material, pois ainda que os manuscritos e datiloscritos não sejam diretamente destinados à publicação, a reunião do “prototexto lobivariano” requer a definição de um estudo de gênese, capaz de considerar o dossiê como “um conjunto constituído pelos documentos escritos que podem ser atribuídos *a posteriori* a um projeto de escritura determinado, cujo fato de resultar ou não num texto publicado importa pouco” (p. 150). Infelizmente, alguns colecionadores que ignoram a diferença entre o bem cultural e o bem material não consideram a preservação de um arquivo literário como patrimônio escrito e memória de uma nação.

A expectativa de desvelar, desconstruir e reconstruir as teias da criação de Lobivar Matos se misturam à tentativa de aproximação da gênese do próprio escritor. Assim, fazer de seus manuscritos e datiloscritos objetos culturais implica em respeitar a vontade do próprio autor, pois ele, antes de todos, foi o primeiro a conservar o conjunto de seus papéis.

No arremate dessas linhas, recorro à função derridaiana do *arconte* (DERRIDA, 2001) e entre paixão e comprometimento considero este pequeno estudo sobre a obra lobivariana como iniciação de um trabalho maior que está por vir. Mesmo que eu me movimente em terras movediças, meus passos continuam firmes pois acredito que (...) *o crítico genético (...) ajuda o crítico do texto publicado na sua apreciação* (WILLEMART, 1999, p 155).

Referências

- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- BENJAMIN, Walther. Magia e técnica, arte e política. *Obras escolhidas*, Volume 1. 7. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CALVINO. Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. Companhia das Letras, 1990.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução de M.M. Curioni e D.F da Silva. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1997.
- GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos*. Tradução de Cristina de Campos Velho Birck et. al. Supervisão da tradução de Patrícia Chittoni Ramos Reuillard. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha & Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- MATOS, Lobivar. *Areôtorare: poemas boróros*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1935.73 p.
- _____. *Sarobá*. Rio de Janeiro: Minha Livraria Editora, 1936. 98 p.
- _____. *Cacos de vida*: contos. s/d, inédito.
- _____. *Rendas de Interrogação*. 1933, inédito.
- MONTAGNE, Michel de. *Ensaio – V. II*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2006.
- WILLEMART, Philippe. *A pequena letra em teoria literária: a literatura subvertendo as teorias de Freud, Lacan e Saussure*. São Paulo: Annablume, 1997.
- _____. *Bastidores da criação literária*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

HERNÂNI DONATO: UM AUTOR MULTIFACETADO E INCLASSIFICÁVEL

Jérry Roberto Marin

[...] as ideias me vêm e se apoderam de mim com uma força total que não consigo me livrar delas. Elas não me deixam dormir, elas alteram o meu sistema respiratório. [...] Quando ela se realiza tenho a sensação de livrar-se, de trabalho completado. (Hernâni Donato)

Este capítulo apresenta a trajetória de Hernâni Donato, um intelectual multifacetado que excursiona pelo Jornalismo, pela Publicidade, pela Literatura, pela História, pela Sociologia e pela crítica literária, entre outros campos. Donato possui uma vasta produção e escreve para diferentes públicos. Diante da impossibilidade de abranger todas as publicações, privilegio, num segundo momento, apenas os romances *Chão Bruto* e *Selva Trágica*. Essas obras são analisadas como narrativas que preservam a dimensão estética da Literatura, além de constituírem um testemunho de uma época, a partir das representações realizadas por Donato. Proponho-me a refletir sobre os percursos da construção desses romances, sobre aspectos comuns e, no confronto, reconhecer singularidades. Trata-se, sobretudo, da minha tentativa de ir ao encontro de Donato, por meio de sua obra. Para Todorov, a “interpretação de um elemento da obra é diferente segundo a personalidade do crítico. A apreciação, interpretação e explicação ultrapassam os limites das obras e incluem as práticas de leitura e a sensibilidade e habilidade do crítico/leitor” (TZVETAN *apud* BARTHES, 1976, p. 210).

Hernâni Donato nasceu em Botucatu, SP, em 12 de outubro de 1922. Ali, cursou as séries iniciais no Grupo Escolar Modelo e o ginásio na Escola Normal. Donato, desde cedo interessou-se pela leitura. Ele lembra que a Escola Normal tinha uma excelente biblioteca e a bibliotecária “não só apanhava o livro na estante mas encaminhava a leitura, [...] falava do livro,

[...] falava da situação em que o livro foi escrito. Afinal, havia um prazer tão grande em ouvi-la falar” (DONATO *apud*. FERREIRA, 1997, p. 168)²².

Durante sua infância acompanhou inúmeras transformações da sociedade paulista e brasileira, como a crise de 1929, o colapso da cafeicultura paulista, o fortalecimento do movimento operário. Ele testemunhou

[...] antigos fazendeiros, nos anos 10 e 20 que fechavam cabarés parisienses, tomando a sopa da caridade dos frades franciscanos. [...] Nos arredores [da cidade de Botucatu tinha], 7 ou 8 sítios de café, de parentes. Em 29/30 todos na miséria, virando rápido para o algodão, o fumo, o milho ou entregando a propriedade aos credores. Só 3 sobreviveram como proprietários²³.

A cidade de Botucatu era um importante centro político e cultural. As livrarias tinham um excelente acervo e aceitavam encomendas dos consumidores. Segundo Donato, havia

[...] 16 mil habitantes, 3 clubes de teatro, 4 bandas, 3 lojas maçônicas, 4 vice-consulados. Era um mundo de velhos coronéis lutando contra a influência do primeiro sindicato ferroviário, um grupo anarquista – a associação dos artífices – e uma consciência socialista muito aguda. Um terço dos homens eram ferroviários (Ibid., p. 1).

Seu avô materno, Vitório, fundou e presidia as reuniões do clube *I trenta tre contenti*, que tinha como fim discutir sobre poesia, literatura e política, “em meio a degustações de vinhaças e queijos importados”. Por ser o “neto predileto”, tornou-se secretário das reuniões, varando madrugadas “ouvindo arengas carbonárias e discussões violentas sobre os méritos de Pascoli, Leopardi” (Ibid., p. 1.). Seu pai o levava às reuniões da *Società Italiana di Beneficenza* (Sociedade Italiana de Beneficência), na qual havia uma biblioteca e uma musicoteca, onde aprendeu italiano apenas lendo e ouvindo. Na escola, aprendeu a falar e a escrever fluentemente francês.

22 Entrevista concedida pelo escritor Hernâni Donato a Dair Méris da Silva Ferreira, em São Paulo, a 28 de abril de 1995.

23 Anotações biográficas de Hernâni Donato, p. 1. (Mimeografado)

Entre 11 e 13 anos, já tinha lido toda a coleção *Terramarear*, que reunia obras de autores russos, franceses e italianos, tais como Dostoievski, Vitor Hugo, Ignazo Silone, a quem atribui seu estilo, e de Erskine Caldwell, entre outros. Donato costumava ler à noite, à luz de vela: “Uma vela de estearina custava um tostão. Levava estoque delas para ler à noite, nariz preto de fumaça, olhos ardendo a pressagiar óculos. Que vieram cedo só para ler” (Ibid., p. 2.). Além de um leitor voraz, era um perspicaz observador e intérprete da realidade de Botucatu e do Brasil. Refere-se Donato:

Eu vivia a manhã na cidade e as tardes na roça. Por isso, quando, anos mais tarde topei “FONTAMARA”, de Silone, “A ESTRADA DO RABABO”, do Caldwell, “O DOM SILENCIOSO” – as linhas de tais livros fizeram-se de nervos em mim: entendi, senti letra por letra, o que queriam dizer. Li umas dez vezes “Fontamara” e “Pão e Vinho”. Todas elas perdendo o fôlego. Li desesperado os clássicos russos, entre os 10 e 13 anos. Havia lá uma espécie de clube de tolstoianos. Quase deu um cisma no catolicismo local (Ibid., p. 1-2). (grifos do autor)

O primeiro livro que adquiriu foi *A Mãe*, de Máximo Gorki, obtido com recursos da venda de garrafas vazias para farmacêuticos e curandeiros, que eram recolhidas nas ruas, e carregando tijolos e ladrilhos para seu pai, que era pedreiro (Ibid., p. 2).

Donato era conhecido em Botucatu como “historiador” e foi convidado para escrever sobre a diocese de Botucatu. Seu primeiro livro, *O Tesouro*, foi escrito em parceria com Francisco Marins, quando tinha 12 anos e cursava a primeira série ginásial. Essa obra foi publicada em capítulos no suplemento *O Guri*, do jornal *Diário de São Paulo*, em 1934. No Clube de tolstoianos, juntamente com os escritores Francisco Marins e Ibiapava Martins, fundou a Academia Juvenilística, com o fim de analisar os livros que liam. A Academia tinha uma biblioteca e publicava um jornal com oito páginas datilografadas. A mensalidade era a doação de um livro²⁴. Nas férias escolares Donato empregava-se na colheita do algodão a “400 réis a arroba”, que permitia adquirir mais obras para o acervo da biblioteca. A Academia Juvenilística alugava livros para os operários e com o dinheiro arrecadado comprava mais livros. Seus amigos costumavam

24 Donato cita as obras de Simões Lopes Neto, Paulo Setúbal, Jorge Amado, Zé Américo, Lins do Rego.

também reunir-se embaixo de um poste de iluminação pública para contar história. Cada noite um deles deveria criar uma história. Donato, pela facilidade de criar e contar histórias ficou sendo conhecido como *O contador de histórias*.

Sua biblioteca particular cresceu com a doação, pelo professor de geografia, de 70 volumes de obras clássicas. Donato relembra esse fato e as reformas realizadas na residência para abrigar o novo acervo:

Em casa do pedreiro, meu pai, foi o pânico: onde acomodar tanta coisa? De caixões de querosene e de cebolas fiz as estantes. E babei de gozo vendo-me dono de Omckem, Ferrero, Delgado de Carvalho, Darwin, Marx e aí afora. “Seo Amaro” – que me deu 10 em geografia (naquele tempo era o máximo) durante todo o curso, deu-me com o livro o máximo. Até hoje tenho os livros e rezo pela alma do professor (Ibid., p. 2).

Para adquirir novos livros, Donato empregou-se em jornais de Botucatu, onde redigia necrológicos, colunas sociais, além de temas políticos, econômicos e policiais, entre outros (Ibid., p. 2-3). Metade dos ganhos era investida em livros. O crescente aumento da biblioteca obrigava seu pai a realizar reformas na residência, ampliando-a com novos cômodos, para abrigar o acervo (Ibid., p. 3).

Donato desde a infância teve contato com parentes do lado materno, que eram sitiantes e cultivavam café. Com eles, manteve contato com inúmeros trabalhadores, sendo a maioria constituída por imigrantes. Nas conversas, anotava expressões, nomes, lendas e histórias de vida. Donato testemunha que foi “recolhendo folclore e vivendo histórias. Era o mesmo povo que contara estórias para o Cornélio Pires e fornecera assuntos para Madame Leandro Dupré” (Ibid., p. 2). Essas anotações deram origem aos seus primeiros escritos: *O Livro das Tradições*, de 1945, e *Contos Muito Humanos*, de 1947, que também foi publicado na Argentina, com tradução de Alberto Giordano (Ibid., p. 3). Em 1947, mudou-se para São Paulo a fim de estudar na Escola de Sociologia e Política de São Paulo, visando ao Itamaraty.

Durante o curso, foi instigado por um trabalho acadêmico sobre o Tratado de Tordesilhas e da exigência do professor de que o texto envolvesse pesquisas. Como decorrência das pesquisas sobre o caminho de *Peabiru*, organizou um grupo de estudantes que se propôs a

realizar uma “expedição” ao Mato Grosso a fim de encontrá-lo. A “expedição” foi interrompida por um policial sob a acusação de estarem à procura de um caminho para chegar ao Paraguai, que estava em guerra civil. Segundo Donato, ao final da “expedição”, não foi revelado “nenhum dos tesouros jesuíticos esperados, [mas] um vazio, uma crise espiritual, uma visita longa a um mosteiro cisterciense, uma aventura de terras e colonização em Mato Grosso” (Ibid., p. 3). Segundo Donato, nessa viagem, estava tanto no “mato abaixo [...] [como no] mato acima: o Eça completo, Erskine Caldwell, Glaeser, Jorge Amado, Ignazio Silone, Cholokov, e gente assim” (Ibid., p. 3). Donato abandonou o curso superior e retornou a Botucatu, onde trabalhou em jornais, secretariou um advogado e continuava a ler e a escrever.

No final de 1946, Francisco Marins, editor da Melhoramentos, convidou-o para assumir a chefia de propaganda da editora, o que ocorreu em 2 de janeiro de 1947. Donato, em 1948, publicou o livro *Filhos do Destino* e, nesse mesmo ano, ingressou no Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo. Seus primeiros salários na editora Melhoramentos financiaram inúmeras viagens nos estados de São Paulo, Paraná e Mato Grosso, onde se tornou coproprietário de um erval, e no Peru e na Bolívia. Donato assumiu como ideal de vida a função de estudar, retrair e divulgar o caminho de *Peabiru*. Segundo Donato: “Andei, pesquisei, etc. Engraçado que quando me apaixonei para casar aos 37 anos, depois de muitas andanças e experiências [...] Me casei com uma moça do Paraná, cuja família estava muito envolvida com o negócio do mate” (DONATO *apud*. CABRITA, 2000, p. 124)²⁵. Das vivências e anotações (sobre cultura, expressões populares, histórias de vidas) realizadas nas constantes viagens, tomou conhecimento das questões associadas a grilagens de terras em São Paulo e dos ervais mato-grossenses. *Chão Bruto*, publicado em 1956, foi escrito em apenas duas semanas e *Selva Trágica*, publicada em 1959.

Donato, a partir de 1955 até a atualidade, recebeu inúmeros prêmios, medalhas e condecorações. Em 1959, recebeu o prêmio *Saci*, do jornal *O Estado de São Paulo*, pelo roteiro

25 Entrevista concedida pelo escritor Hernâni Donato a Nilsa Lemos de Almeida Cabrita, em São Paulo, a 06 de dezembro de 1999.

de *Chão Bruto* para o cinema. Nesse mesmo ano, casou-se com Nelly Martha Donato. Posteriormente, fez o curso de dramaturgia, na Escola de Arte Dramática de São Paulo; lecionou Merceologia e Português; participou, em 1954, da Comissão Comemorativa do VI Centenário da Cidade de São Paulo; trabalhou como redator em vários jornais, entre eles o *Correio Paulistano*, *A Gazeta* e o *Diário Latino* e na revista *Veja*. Juntamente com outros escritores, fundou e codirigiu a *Editora Autores Reunidos*, uma cooperativa de autores de ficção; atuou na TV Tupi, na Record e Nacional (Rede Globo); foi produtor de programas culturais; trabalhou como publicitário e foi funcionário público. Atualmente, trabalha na editora Melhoramentos, na qual, aos 88 anos, cumpre expediente e dedica-se a inúmeros projetos.

Donato é jornalista, relações públicas, produtor cultural, contista, romancista, crítico literário, sociólogo e historiador. É membro dos Institutos Históricos e Geográficos de São Paulo²⁶, do Distrito Federal, de Minas Gerais, de Alagoas, de Sorocaba; integra também as academias de Letras de São Paulo, de Santos, de Mato Grosso do Sul e de Brasília, além da paulista de História, da brasileira de Literatura Infantil e Juvenil, da Sociedade Geográfica Brasileira, da União Brasileira de Escritores, do Penn Center do Brasil e do Clube Machado de Assis, de Lisboa. Sua vasta produção intelectual inclui mais de 73 publicações, compostas por contos, romances, livros infanto-juvenis, biografias e obras de história. Muitas das suas obras foram premiadas e sucessivamente reeditadas²⁷. Como decorrência, Donato recebeu inúmeras

26 Donato foi presidente, em duas gestões sucessivas, do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo.

27 Pela obra *Babel* recebeu prêmio, na categoria contos, da Academia Brasileira de Letras. Recebeu o prêmio “Afonso Arinos 1977”; Prêmio Joaquim Nabuco 1988; Prêmio Saci, do jornal *O Estado de São Paulo* para o co-roteiro para o filme *Chão Bruto*; Prêmio Governador do Estado pela mesma justificativa; Prêmio Câmara Municipal de São Paulo 1955, pelos diálogos do filme *Se a Cidade Contasse*; Prêmio Prefeitura Municipal de São Paulo para o co-roteiro do filme documentário *A Batalha do Alumínio*; Prêmio Clio 1983, da Academia Paulistana da História para a obra *Dicionário das Batalhas Brasileiras*, que também foi premiada pela Academia Brasileira de Letras, pelo Penn Center do Brasil, pela Academia Paulistana de História e pela Associação Paulista de Críticos de; Prêmio “Fernando Chinaglia” - UBE 1979; Personalidade do Ano Internacional da Criança; Prêmio Clio, 1983, Categoria História Política para o livro *A Revolução de 1932*; Láurea Personalidade do Ano em Literatura 1996, do Ateneu Rotário de São Paulo, entre outros prêmios.

veneras²⁸. Suas obras foram traduzidas para as línguas espanhola, guarani, italiana, japonesa, polonesa, tcheca e romena.

Enfim, Donato é um autor que conquistou o sucesso de público, de vendas e de crítica. Quando publicou *Selva Trágica: a gesta ervateira no sulestematogrossense*, em 1959, suas obras *Filhos do Destino* e *Chão Bruto* estavam na segunda e quinta edição, respectivamente. *Chão Bruto*, por exemplo, despertou o interesse de três países para adaptá-lo ao cinema e suas primeiras cinco edições foram realizadas em apenas dois anos. Em 1976, a obra *Selva Trágica* foi especialmente reeditada, com uma tiragem de 50.000 exemplares, para a campanha “Ler é Viver” (MENEZES, Carlos. Rodapé. *O Globo*, 29 de dez. de 1976). *Chão Bruto* foi adaptado para o cinema, em 1958, com roteiro e direção de Dionísio Azevedo e Hernâni Donato, direção de Dionísio Azevedo²⁹, e foi filmado novamente por Azevedo em 1976. *Selva Trágica* foi adaptada ao cinema em 1963, sob direção de Roberto Farias.

Os romances de Donato são *Filhos do Destino* (1948), *Chão Bruto* (1956), *Selva Trágica* (1959), *Núpcias com a Morte* (1959), *O Rio do Tempo – romance do Aleijadinho* (1968), *O Caçador de Esmeraldas* (1980). Entre seus contos estão *Os livros das tradições* (1945), *Contos muito Humanos* (1947), *Grandes Amores da História e da Lenda* (1953); *Babel* (1976), *São Pedro Sapeando Jogo* e *Vamos ler Hernâni Donato: seleção de contos* (1982). Donato escreveu três dicionários: *Dicionário das mitologias americanas* (1957), *Dicionário de mitologia* (1983) e *Dicionários das Batalhas Brasileiras* (1987).

28 Entre as Veneras que recebeu destaque as seguintes: Medalha Sílvio Romero (1948), Medalha Brigadeiro José Vieira Couto Magalhães (1948), Medalha Pedro Álvares Cabral – O Descobridor (1948), Medalha Martin Afonso de Sousa (1962), Medalha 2º Centenário do Nascimento de José Bonifácio de Andrada e Silva (1963), Medalha Marechal Cândido Rondon (1967), Medalha da Primavera Agenor Couto de Magalhães (1968), Medalha do IV Centenário da Morte do Padre Nóbrega (1970), Colar Pedro I (1972), Medalha Diogo Antônio Feijó (1972), Colar Legião do Mérito Presidente Antônio Carlos (1972), Medalha Comemorativa do Centenário do Nascimento de José Plácido de Castro (1973), Ordem do Ipiranga – Grau Grã Cruz (1992), Medalha dos Andradas (1994) e Colar comemorativo do Sesquicentenário da Revolução Liberal Sorocabana (1994), entre outras.

29 O filme recebeu os seguintes prêmios: Governador do Estado para o roteiro, Saci, pelo roteiro, melhor música, melhor atriz coadjuvante, menção honrosa ao diretor.

Entre as inúmeras obras infanto-juvenis podem-se citar *O Tesouro* (1934), *Histórias da Floresta* (1948), *Novas Aventuras de Pedro Malasartes* (1949), *Contos dos Meninos Índios* (1951), *Apuros do Macaco Pium* (1951) *As Façanhas do João Sabido* (1952), *A Palavra Escrita e sua História* (1953), *A Maravilhosa História dos Presentes de Natal* (1956), *A História do Calendário* (1958), *Como o Homem Domou o Tempo* (1958), *A Longa História dos Transportes* (1966), *Proezas e Vitórias do Menino Caná* (1984); *A palavra Escrita e sua História; História do Calendário; A longa História dos Transportes* e o Vol. II da coleção *Conquistas Humanas*. Em 2003, lançou uma coleção de lendas indígenas, onde aborta a mitologia de várias etnias. Compõe a coleção as obras *Os Curumins que Viraram Estrelas; A Descoberta das Frutas, As Noivas da Estrela, O Caçador e o Curupira; Porque o Sol Anda Devagar; A Onça e o Filhote do Vento; Quando os Bichos eram Gente; A Barca da Tartaruga*.

Donato é autor de biografias, muitas delas paradidáticas, como as de José de Alencar (1954), *Vicente de Carvalho: o poeta do mar* (1955), Casimiro de Abreu (1956), *Os guerreiros* (1960), *Os cientistas* (1961), *Cervantes* (1961), *Raposo Tavares, Conquistador dos Andes* (1963), *Vital Brasil, o domador de Serpentes* (1971), *Plácido de Castro* (1963), *Schliemann, o desenterrador de Cidades* (1963), *Galileu, o devassador do infinito* (1971), *Dante Maccari, guerrilheiro popular* (1983), entre outros. Entre seus livros de História destacam-se *A História do Calendário* (1952), *Achegas para a História de Botucatu* (1954), *A Maravilhosa História da Palavra Escrita* (1954), *A Revolução de 32* (1976), *Dicionário das Batalhas Brasileiras* (1986), *100 anos da Editora Melhoramentos 1890-1990* (1990), *Colégio Porto Seguro – ponte entre duas culturas* (1994), *Breve História do Brasil (1500-1995)* (1996), *História do Brasil, de Hélio Vianna, atualização até o Governo de Collor de Mello* (1995), *Os Índios do Brasil* (1996) e quatro volumes de uma obra paradidática sobre o cotidiano brasileiro nos séculos XVI a XIX (os dois primeiros em 1997 e os dois últimos em 1998); *Breve História da Revolução de 32* (1997), *Sumé e Peabirú: dois mistérios maiores do século do Descobrimento* (1997), *O ADCE e o Brasil: a história de um ideal* (1997), *Brasil: 5 séculos* (2001), *História dos usos e costumes do Brasil* (2005), *Os 80 anos da Câmara de Comércio Portuguesa*. Também escreveu inúmeros ensaios e artigos para revistas e jornais com

temáticas variadas³⁰, ontologias³¹, separatas³², prefácios³³ e obras de divulgação³⁴. Donato participou de importantes comissões³⁵ e escreveu os roteiros cinematográficos dos filmes *O Caçador de Esmeraldas*, *Chão Bruto*, *Os Irmãos Leme* e *José do Patrocínio* e dos documentários *A Batalha do Alumínio* e *Se a Cidade Contasse*. Três obras de Donato foram adaptadas ao cinema: *Chão Bruto* (por duas vezes), *Selva Trágica* e *o Caçador de Esmeraldas*.

30 Cito os seguintes: *Revolução dentro da revolução: quem dominou a cidade de São Paulo em fins de setembro de 1932?*; *O episódio da guerra das missões influenciando a literatura brasileira*; *Vem aí a abolição: adiemos a abolição*; *Peabiru – caminho pré-descobrimento, de São Vicente a Cusco*; *1932 – combates entre constitucionalistas fora do estado de São Paulo*; *Cabral: agente secreto do rei*; *As mulheres e a coluna Prestes*; *A missão desbravadora do Tietê*; *Onde e como o Brasil esteve com São Paulo em 1932*; *Como escreviam e o que liam na São Paulo bandeirante*; *A cidade de São Paulo em 1894*; entre outros.

31 Cito: *Paulistas nas guerras do sul*; *Peabiru, estrada inca no Brasil*; *Uma tradução, uma vida: a Divina Comédia*; *Cem ditados rurais paulistas*, entre outros.

32 *Antologia do conto paulista* (1976); *Hledâni budonciho câsu* (A procura do tempo futuro) (1985); *Racconti Italiani* (1984); *Nowe opowiadania Brazyliskie* (1982).

33 Escreveu os prefácios das seguintes obras: *Deuses animais*, de Elisabeth Loibl, *Os astrônomos pré-históricos de Ingá*, de Francisco Faria, *Itacoatiraras- uma pré-história da arte no Brasil*, de Luis Galdino; *Breve notícia sobre São Paulo – Estado e cidade*, para o Guia de Turismo e Esporte, publicação da Secretaria de Esportes e Turismo, entre outros.

34 Entre eles: *Grandes discursos da história (19 oradores e suas peças principais, historiadas e comentadas)* (1968), obra em que foi também organizador; *Os Guerreiros (as vidas e as batalhas de 12 grandes soldados)* (1960), *Os Cientistas (as vidas e os trabalhos de 12 grandes cientistas)* (1961); *Darwin e sua “A origem das espécies”*, capítulo do livro “*Os livros que abalaram o mundo*” (1963); *Einstein e sua “Teoria da relatividade*” capítulo do livro “*Os livros que abalaram o mundo*” (1963); *Manzoni e o seu livro “Os noivos”*, capítulo do livro “*Os Romancistas*”; *Dicionário das mitologias americanas* (1964); *Frutas Brasil, frutas: as frutas do Brasil no populário* (1994); *O folclore base de literatura infantil* no Curso de Literatura infantil (1976), entre outros.

35 Participou da comissão organizadora dos festejos do IV Centenário da cidade de São Paulo (1954), do Conselho de Honrarias e Mérito do Estado de São Paulo, da Comissão Municipal do Centenário da Abolição da Escravatura, da Comissão de História e da Comissão de Literatura da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo e da Comissão Nacional de Ética na Propaganda (da qual foi presidente), entre outras.

Donato também exerceu inúmeras atividades no exterior³⁶ e é constantemente requisitado para proferir conferências. Ocupa-se ainda com traduções, para a língua portuguesa, de obras italianas e francesas. Entre as traduções estão *No Reino da Fantasia* (1948), de Armando Meoni; *A Árvore de Natal e outras Histórias* (1948), *Maravilhas da novela italiana*, de vários autores (1963); *A Divina Comédia* (1965), e *Monarquia* (1983), ambas de autoria de Dante Alighieri, que foi integralmente anotada em prosa moderna; *Delito no Campo de Tênis*, de Alberto Moravia; *O Cavaleiro da Casa Vermelha* (1963), de Alexandre Dumas; e *O Capitão Fracasso* (1971), de Théophile Gautier.

O conjunto da produção ficcional de Donato se destaca pelo seu valor literário e histórico. Os críticos, escritores e intelectuais da época elogiavam a qualidade estética das obras, tais como Arthur Neves, Sérgio Milliet, Ricardo Ramos, Fernando Góes, Brito Brocca, Guimarães Rosa, Fábio Lucas, Carlos Burlamaqui Kopke, Nelly Novaes Coelho, Adair José, Menotti del Picchia, entre outros. As sucessivas edições e os comentários apresentados nas contracapas comprovam a excelente recepção de suas obras. Na contemporaneidade, os trabalhos acadêmicos destacam a riqueza da sua composição estética³⁷.

Apesar da excelência estética de todas as suas obras, Donato não é um autor muito conhecido pelo público brasileiro contemporâneo. Isso se deve, em parte, ao próprio Autor e não ao mercado editorial, que reitera os convites para reeditar as obras. *Chão Bruto*, por exemplo, desde a nona edição não é reeditado pelo fato de Donato não autorizá-la. Ele defende que seus textos estariam “fora de moda” e as personagens que criou distantes da “conceituação moderna

36 Foi delegado do setor editorial, em Bruxelas, da *Brasilexport*; delegado do setor de publicações da ALALC, em Montevidéu; delegado da convenção mundial da *World Association Public Opinion Research*, em Punta del Este; do XXIV Congresso Mundial da União Internacional de Executivos Cristãos, em Buenos Aires; do XVI Congresso Interamericano da UNIAPAC, em Assunción.

37 Cito apenas algumas pesquisas: CABRITA, Nilza Lemos de Almeida. op. cit.; FERREIRA, Dair Méris da Silva. op. cit., MARIN, Jérri Roberto. Limiares entre história e literatura em Selva Trágica, de Hernâni Donato. In: SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos (org.). *Literatura comparada: interfaces e transições*. Campo Grande: UCDB/UFMS, 2001; As representações femininas em Selva Trágica, de Hernâni Donato. In: PERARO, Maria Adenir; BORGES, Fernando Tadeu de Miranda (orgs.). *Mulheres e famílias no Brasil*. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2005.

de literatura”, pois seriam “de caráter, de princípios, de ideais”³⁸. Donato se refere ao processo em curso na contemporaneidade de *destradicionalização*, entendido como superação ou ultrapassagem dos valores que tradicionalmente orientavam os comportamentos pessoais e sociais. As instituições que disciplinavam a sociedade, como o Estado, as religiões, a tradicional família conjugal patriarcal, perderam espaços e forças para normatizar a sociedade, os vínculos afetivos e os comportamentos sexuais³⁹. Os vínculos afetivos apresentam-se cada vez mais frágeis, flutuantes, flexíveis, inconstantes e marcados por conflitos. Donato teme, sobretudo, que suas obras não tenham boa aceitação tanto da crítica como do público. Por outro lado, sabe-se que o público leitor no Brasil é pequeno e no *ranking* mundial ocupa uma posição pouco lisonjeira: 1,8 livro por habitante no período de um ano. Segundo Donato, o “despertar do gosto pela leitura, definitivamente, passa pelas mãos dos professores, e há uma quase unanimidade quanto a isso. ‘Se as escolas, diariamente, afincadamente, sabiamente, ensinassem a ler para além das lições básicas e a estimar a língua materna, a criatividade e a riqueza do saber pelo saber, haveria mais leitores’”⁴⁰.

Chão Bruto e Selva Trágica: percursos e aproximações

A construção de *Selva Trágica* e *Chão Bruto* foi resultado de inúmeras viagens realizadas por Donato ao sul do antigo Mato Grosso com o fim de pesquisar o Caminho de *Peabiru*, estrada que teria sido encontrada pelos portugueses à época da conquista e que interligava o Oceano Atlântico ao Pacífico. Seguindo esses percursos a ficção realista de Donato privilegia a expansão

38 ENTREVISTA concedida pelo escritor Hernâni Donato a Nilsa Lemos de Almeida Cabrita, em São Paulo, a 06 de dezembro de 1999. In: CABRITA, Nilza Lemos de Almeida. op. cit., p. 120.

39 Como decorrência dessas transformações, podem ser observadas uma multiplicidade de alternativas e formatos, cada vez mais visíveis, de conjugalidades, de identidades, das culturas de gêneros e modelos de famílias, que se afastam e questionam os modelos referenciais, como a família nuclear patriarcal, heterossexualidade compulsória, o monismo fálico, identidades estáveis e bipolarizadas.

40 NÍTOLO, Miguel. *Por que leem tão pouco os brasileiros? Analfabetismo, herança cultural e falhas na educação colaboram para o baixo número de leitores*. Disponível em: <<http://tudosobreleitura.blogspot.com/2010/06/por-que-leem-tao-pouco-os-brasileiros.html>>.

da fronteira agrícola em São Paulo e em Mato Grosso. O mito do bandeirante é revivido nas temáticas épicas das obras, que envolvem a integração e adaptação a condições muito adversas nas áreas de fronteira. *Filhos do Destino* aborda a história do café e da imigração italiana em São Paulo após a abolição da escravidão. *Chão Bruto* registra a conquista do sudoeste paulista, mais especificamente no Pontal do Parapanema, por meio das lutas entre grileiros e posseiros e *Selva Trágica*, por sua vez, apresenta simbolicamente a história de homens que trabalhavam para a empresa Mate Laranjeira no sul do antigo Mato Grosso.

Chão Bruto e *Selva Trágica* abordam, com linguagem poética, temáticas sociais em espaços geográficos e temporais bem delimitados. A trajetória intelectual de Donato permite aproximá-lo de autores que também privilegiavam temáticas sociais, como Ignazio Silone, Erskine Caldwell, Ciro Alegria e Vitor Hugo. Segundo Donato, sua geração “agonizava-se, indecisa entre o socialismo, o nihilismo, os clubes operários, os oradores integralistas das praças públicas, o estadonovismo. Achei Monteiro Lobato o máximo. Menos como autor do que como agitador de problemas nacionalistas: ferro, o petróleo, o livro”⁴¹. Assim, Donato preocupava-se em analisar a realidade brasileira e em denunciar suas mazelas, contradições e problemas sociais e políticos.

Em suas viagens, o sudoeste de São Paulo e o sul do antigo Mato Grosso transformaram-se em objeto de observação, conhecimento e reflexão. Donato se preocupa em integrar-se com o ambiente, em “sentir-se da casa na casa onde entrar, o sentir-se irmão da pessoa que se aproxima”⁴². Ele escreve seus textos em São Paulo e atribuiu sentidos e significados à vida social, com muitas interlocuções com as diferentes vozes que confiaram a ele, em suas viagens e vivências, voluntária ou involuntariamente, seus problemas, angústias, medos e seus modos de pensar, sentir e viver. Nesse sentido, o texto é o meio de elaboração e transmissão do conhecimento, quando o pesquisador interpreta e sintetiza os dados coletados, colocando-o

⁴¹ Anotações biográficas de Hernâni Donato, p. 3. (Mimeogr.)

⁴² Entrevista concedida pelo escritor Hernâni Donato a Nilza Lemos de Almeida Cabrita, em São Paulo, a 06 de dezembro de 1999. In: CABRITA, Nilza Lemos de Almeida. op. cit., p. 129.

como produtor de conhecimento. Para Schmidt, “o texto escrito consagra interpretações, representações e imagens da alteridade ao mesmo tempo em que, sempre, denuncia a presença do pesquisador como autor” (SCHMIDT, 2005, p. 198).

O encontro entre o pesquisador e o pesquisado é marcado por diálogo, negociação e interlocução cultural entre ambos. Donato propõe-se a atribuir sentidos e significados à vida social e, ao mesmo tempo, conceber esse encontro etnográfico como processo de conhecimento e de reflexão, tornando os pesquisados como parceiros na interpretação da cultura. Esse encontro e, simultaneamente, diálogo, é construído por meio de permanentes tensões de subjetividades (Op. cit., p. 185). O objeto a que dirigimos o nosso olhar foi alterado pelo modo como o visualizamos, ou seja, pelo esquema conceitual da disciplina formadora de nossa maneira de ver a realidade (CARDOSO, 2000, p. 19). Os textos, como interpretações parciais desse encontro etnográfico, são sempre parciais, construídos, efêmeros, circunstanciais, sendo resultado da articulação de diferentes pontos de vista, de motivações, recortes e escolhas.

Donato, por exemplo, representa o Oeste brasileiro como “sertões desconhecidos”, um local ermo, esquecido, onde o Estado não exercia sua soberania. Revela, dessa forma, a existência de vários Brasis, heterogêneos, não integrados à nacionalidade e realidades ainda desconhecidas pelas elites e pelo “povo brasileiro”. Os estigmas de “sertão” e de “atraso” criam um distanciamento geográfico, histórico e cultural em relação às demais regiões brasileiras. Por outro lado, formula várias denúncias, sobressaindo-se as vinculações entre as esferas públicas e privadas, entre governo e a empresa Mate Laranjeira e os grandes latifundiários e grileiros, as lutas pelas posses das terras, a exploração dos trabalhadores, a fluidez da presença do Estado e das instituições a ele articulados, e por fim, a ascendência dos grandes potentados e de companhias estrangeiras ocupando esse vácuo. Como decorrência, as obras estimulam a reflexão sobre o passado nacional e buscam formar opiniões. Deve-se considerar também que tais representações negativas eram importantes no sentido de reforçar o olhar sobre a região, sendo um outro *locus*, em que o significado de mundo ermo recriava-se às avessas e portanto não se incorporava às interpretações lógicas da nacionalidade. Esse olhar veio reforçar a existência de um Brasil multiétnico, multinacional e de convergências multiculturais (Ibid., p. 166). Nesse

sentido, os romances de Donato apresentam as preocupações de denúncia social e de mapear o Brasil, pois as tramas se passam em diferentes regiões e temporalidades (São Paulo, Mato Grosso, Minas Gerais).

Chão Bruto e *Selva Trágica* são de difícil classificação, pois estariam, ao mesmo tempo, próximas e distantes das escolas estilísticas brasileiras. Para Cabrita, *Chão Bruto* caracteriza-se pela sua singularidade e se enquadra na estética modernista (CABRITA, Nilza Lemos de Almeida. Op. Cit., p. 72, 99). Essas obras podem ser situadas como romances de caráter social e realista ao enfocarem temas e dramas coletivos, onde diferentes atores sociais se defrontam, e ao formularem denúncias sobre a realidade brasileira. Ao abordar o regional, dialoga com o universal. Donato identifica-se com Dostoievski, que assevera que “descrever bem a sua aldeia é excelente modo de ser universal” (DONATO *apud.* FERREIRA, Op. Cit., p. 178). As personagens ou grupos de personagens têm seus destinos vinculados às sociedades das quais fazem parte e estão inseridas nas contradições, encontros, desencontros e diferenças de classes ou posições sociais, étnicas, de gêneros, religiosas, ideológicas, de pertencimentos sócio culturais, de especialidades e de saberes. Esses encontros e desencontros envolvem lutas contra as pressões da natureza e do meio social, relações de poderes variadas, subordinações, resistências, diálogos, interlocuções, negociações culturais e interpessoais, entre outras relações.

A multidiscursividade e os multilinguismos das obras orientam-se em torno dos signos-temas extração da erva mate e lutas pelas posses das terras. Nas narrativas, são apresentadas múltiplas vozes sociais e do narrador que simbolizam as relações de poderes, imaginários e as lutas existentes na sociedade para impor como legítimas suas visões de mundo. Os discursos “produzem estratégias e práticas sociais, que [...] tendem a impor uma autoridade à custa de outras, por ela menosprezadas, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos as suas escolhas ou condutas” (CHARTIER, 1990. p. 17). Esses discursos, por representarem lugares e pontos de vista diferentes, geram tensões e lutas entre os atores sociais. Por outro lado, como estratégia narrativa, a multidiscursividade e o plurilinguismo permitem a Donato organizar suas verdades sobre os signos-temas das obras. Recupera também a diversidade linguística das regiões onde se passam as tramas. Em *Selva Trágica*, recupera a diversidade linguística dos anônimos que viviam nos ervais, em particular do castelhano, do portunhol, do português coloquial e, sobretudo, do guarani, cujos termos, no final da obra, foram incluídos

num glossário, no qual Donato revela sua real significação. A língua do povo, mesmo quando afastada do vernáculo, é vista como um reduto original da identidade nacional, que deveria ser registrada e valorizada (DONATO, 1959, p. 7.). A preocupação de recuperar a oralidade revelou a multiplicidade linguística do Brasil, aspecto que denunciava a inexistência de uma unidade cultural⁴³.

Os romances de Donato são ambientados nas primeiras décadas do século XX, embora não se fixe neles pois enfoca conjunturas anteriores e posteriores a esses em recortes cronológicos. *Chão Bruto* foi construído no início do século XX, mais precisamente entre 1906 e 1907, quando a estrada de ferro Sorocabana cruzou o Pontal do Paranapanema, valorizando as terras da região e tornando-a objeto de disputa. *Selva Trágica* retrata a história de homens e mulheres que trabalhavam para a empresa estrangeira Mate Laranjeira, no sul do antigo Estado de Mato Grosso, mais precisamente no rancho Bonança. O conteúdo do romance é datado: passa-se desde o início do século XX até a década de 1930, quando Getúlio Vargas teria extirpado o monopólio da empresa. Mas a empresa encontrou mecanismos para permanecer na atividade ervateira, embora aparecessem novas empresas. A fluidez do Estado permitiria a continuidade da exploração da mão de obra nos ervais. *Chão Bruto*, por sua vez, acaba com o surgimento de um novo grileiro, Rui. As regularidades sobrepunham-se às mudanças. A história trágica do Oeste brasileiro não teria fim.

Donato cria recortes e, ao focar as temáticas sociais, privilegia os subalternos. A partir de representações regionais explora uma temática universal: a exploração do homem pelo homem e as lutas pela sobrevivência numa sociedade classista. As relações de classe estabelecidas

43 Donato, ao retratar o multilinguismo do Brasil e ao evidenciar a presença do *outro* na cultura brasileira, foi alvo de críticas daqueles que procuravam negar o caráter heterogêneo. As elites ainda sonhavam com um país uno linguística e culturalmente e se envergonhavam da existência de vários brasis, alguns bem distantes de serem um reduto original da brasilidade e da nacionalidade que tanto sonhavam. O retrato que Donato fazia do país lembrava as elites da heterogeneidade cultural e do fracasso dos projetos homogeneizadores. No Brasil, era embrionária a coesão social em torno de uma “comunidade imaginada”, aspecto que inviabilizava a constituição do Estado como nação. Assim, *Selva Trágica* não reforçava a existência do “nós” em oposição ao “outro estrangeiro”, nem criava um “nós” leitores brasileiros, corpo coletivo de leitores, íntimos e que partilham os mesmos valores e tradições. Ao contrário, revelava fraturas, a falta de solidez e o fato de que a consciência nacional ainda estava em construção.

nas narrativas são desiguais, injustas para os mais pobres, pois os subjagam, impõem um ritmo de trabalho que os bestializa e essas relações de exploração extremas implicavam em conflitos e mortes. Em *Selva Trágica*, a ambição pelo lucro e poder da empresa Mate Laranjeira gerava infortúnios para os trabalhadores dos ervais. As relações de trabalho pré-capitalistas, a exploração e a luta contra a natureza teriam consumido milhares de sonhos e vidas. O substantivo *selva* e o qualificativo *trágico* significam, respectivamente, lugar onde se luta duramente pela sobrevivência e acontecimento funesto, sinistro, que desperta lástima ou horror. Seria um *outro locus*, ermo, onde o ser humano é colocado à prova. Em *Chão Bruto*, *chão* significa lugar, solo, e *bruto* remete ao tosco, violento e rude onde forças antagônicas disputam as terras e o poder. Segundo Cabrita, “indica o espaço onde ações violentas acarretarão infortúnios e desgraças fatais” (CABRITA, Op. Cit., p. 41, 44). Na obra, ocorrem lutas sangrentas pelas posses das terras entre o grileiro Capitão Paulo e vários posseiros empobrecidos. As ambições e a busca pelo poder, riqueza e prestígio do grileiro motivam inúmeros conflitos com os posseiros, que resistem às forças que os oprimem. No final da trama, dois grileiros disputam violentamente as posses das terras, resultando na morte de Paulo e no fortalecimento de um novo grileiro, Rui.

As personagens subalternas (posseiros, rapineiros, mulheres, ervateiros, imigrantes) são sempre degradadas e têm consciência dos seus limites e, apesar de resistirem, são incapazes de romper com as forças que as oprimem. Elas seriam impedidas de mudar a realidade em que vivem, impor suas vontades, de fazer escolhas, para refletir e concretizar seus sonhos. Ou seja, as relações econômicas, políticas e sociais limitam a ação dos atores sociais. A realidade não poderia ser o que os homens e mulheres desejavam que ela fosse e, por outro lado, não poderia ser mudada pelas vontades individuais e coletivas. As relações de poderes que permeiam a sociedade inviabilizam até as relações afetivas, que são marcadas pelos desencontros, pelas violências e pela destruição do *outro*. A liberdade, embora fosse um sonho coletivo, era quase impossível de ser alcançada (FERREIRA, Op. Cit., p. 11). A morte, por ser frequente e sempre iminente, não era apavorante nem obsessiva. Era familiar, um destino de todos os homens, ou seja, a vida vale quase nada.

Os “mundos” narrados por Donato são masculinos, marcados pela exploração, pela morte, pela insensibilidade frente aos sofrimentos humanos e pelo futuro incerto. Porém, no jogo das relações de poderes, ocorrem as transgressões, as resistências, os espaços de liberdade

e as negociações. As personagens, diante de um sistema que as coisificava e oprimia, são fortes, capazes de resistir e de adaptarem-se às adversidades e aos espaços, de transgredir normas que possibilitavam micro resistências e micro liberdades. As personagens têm consciência da situação em que vivem e, mesmo conformadas, não aceitam seus destinos trágicos e procuram resistir às situações impostas por forças poderosas, pois havia possibilidades de resistência às disciplinas e às normas impostas. Ou seja, não se encontravam na obscuridade e no silêncio. Pela resistência, eles afirmavam-se como homens e adquiriam a consciência de sua liberdade.

Outro princípio construtivo das narrativas de Donato é sempre representar as mulheres como sendo íntegras e conscientes de seu papel e lugar social. Elas são dotadas de qualidades morais e não há dramas sexuais motivados por instintos mórbidos e aviltantes. Mesmo quando são abusadas sexualmente, violentadas, prostituídas, espancadas ou vendidas são capazes de amar, de sofrer por amor, de manterem-se dignas e belas (DONATO, 1959, p. 70-72). Donato, parafraseando Honoré de Balzac, assevera que “registra aquilo que vê sem reforçar as cores negativas, sem esmaltar as cores simpáticas” e que preocupa-se em “fazer algo, se não construtivo, pelo menos registrar algo sempre contemplando as paixões humanas” (CABRITA, Op. Cit., p. 120). Refere-se Donato:

Eu me considero um homem rural, muito afeito às personagens rurais e tenho a tendência de olhar com benevolência, com simpatia os personagens rurais [...] e acho que tendo ainda a imprimir um aspecto simpático, reconhecer valores, [...] não sou um adepto do dualismo [...]. Todo personagem é um misto de virtudes e de defeito, de malefícios e benefícios (Ibid., p. 120, 127).

As narrativas de Donato caracterizam-se também por mesclar elementos factuais e ficcionais e temas regionais e universais. Entre suas características pessoais, sobressaem-se as de pesquisador, ficcionista, sociólogo e historiador, e esses ofícios têm limiares tênues em sua trajetória intelectual. A obra *Sumé e Peabiru: mistérios maiores do século da descoberta* é o resultado de uma insistente pesquisa de mais de sessenta anos (DONATO, 1997). Nos romances históricos *Chão Bruto* e *Selva Trágica* Donato aproxima a escrita literária da histórica, ao escrever inspirado em fatos reais e dramatizar em cima deles. Na construção literária, ele se preocupa em criar um olhar coerente sobre os contextos históricos e sobre as sociedades descritas. Personalidades

conhecidas são personagens das obras, como por exemplo Getúlio Vargas em *Selva Trágica*. A ambiguidade de *Chão Bruto* foi resumida por Donato ao sintetizá-la como “uma ficção, a partir de fatos concretos mas diluídos, porque muito repetidos” (CABRITA, Op. Cit., p. 126). Donato tem a preocupação de reapresentar o acontecido com objetividade. Nesse sentido, os gêneros duplos e ambíguos das suas obras tornam fluidos e elásticos os limiares entre História e Literatura.

No prefácio da obra *Selva Trágica*, Donato afirma que não pretendia polemizar, nem “condenar nem desculpar” a Mate Laranjeira, pois seu compromisso era unicamente com a tarefa literária. Por outro lado, afirma que a “história” que vai relatar foi escrita com “tranquilidade”, e, parafraseando São Bernardo, acredita que “mais vale escandalizar do que sonegar a verdade” (DONATO, 1959, p. 7). Ao conferir um estatuto de verdade às suas obras, nega-lhes o caráter ficcional, afastando-as do irreal e da imaginação. Assim, como romancista, procura convencer o leitor de que é um historiador. O acontecido seria reapresentado como um “espelho”, ou seja, uma versão objetiva da história e, ainda, um retrato isento de erros, devido a uma “pesquisa exagerada” (RAMOS, 1957, s/p). Em *Selva Trágica*, por exemplo, seria a verdadeira e definitiva história dos ervais mato-grossenses. Nesse sentido, os limiares entre os gêneros estão tão diluídos que ameaçam os critérios que diferenciam fato e ficção, objetividade e subjetividade, memória e imaginação e os critérios que estabelecem a verdade. Tanto *Selva Trágica* como *Chão Bruto* podem ser lidos como História ou como um romance.

Donato tem a preocupação de abordar temas originais. Em suas viagens pelo Mato Grosso, soube a extração da raiz de ipeca ou ipecacuanha (*Cephaelis ipecacuanha*), utilizada para fabricar remédios, na Chapada dos Parecis. Interessou-se pelo tema, foi até a Chapada onde conheceu os trabalhadores que dormiam nos matos enquanto aguardavam as chuvas que umedeciam o solo permitindo a colheita das raízes. Ao retornar a Cuiabá, estava com o romance rascunhado quando soube que “alguém teria” escrito sobre o mesmo tema. Donato rasgou o texto, jogando-o nas águas do rio Paraguai, “para não ter a tentação de publicá-lo” (CABRITA, Op. Cit., p. 133)⁴⁴.

⁴⁴ Outro romance inacabado chama-se *Ilusão Branca*, sobre o algodão na região de Botucatu.

Donato é um arguto intérprete da história das regiões onde ambientou suas tramas. A partir de fatos reais, reinventa a realidade, ficcionalizando-a. Pessoas reais, que ele conheceu, tornam-se personagens ficcionais. Donato recria e reinventa a história no fazer poético a partir do que viu, ouviu e registrou, ou seja, de relatos de fatos que não presenciou, das vivências de homens e mulheres que conheceu e de quem se tornou amigo, de leituras e pesquisas que realizou, da bagagem cultural que adquiriu nas viagens pelas terras mato-grossenses e de sua experiência como proprietário de um erval. Preocupa-se com a pesquisa em arquivos e com a investigação historiográfica e utiliza uma multiplicidade de fontes (orais, sonoras, visuais e escritas) como recurso para a construção da narrativa literária. Segundo Donato, “Este é o meu processo, o de me enfronhar, respirar o ar, beber a água. Eu acho que há um eflúvio permanente da Terra, que condiciona as criaturas, amolda, inspira” (FERREIRA. Op. Cit., p. 16).

Na construção do literário, a estética realista soma-se a uma série de mecanismos discursivos com o fim de conferir verossimilhança ao enredo e à obra. Os referenciais históricos e sociais, extraliterários, regionais e nacionais condicionam as tramas das diferentes obras, conferindo historicidade às ações e tensões entre personagens, grupos e classes. Outras estratégias discursivas são utilizadas para conferir plausibilidade ao enredo. Primeira: ao aproximar a construção ficcional do espaço, abrangendo relevo, hidrografia, clima, natureza, arquitetura, cultura, economia e as transformações históricas ocorridas, entre outros aspectos, recompondo-os de forma realista. Segunda: por retratar as multietnicidades, os multilinguismos, as multinacionalidades e as diferenças culturais das regiões onde se ambientam as narrativas. Ao citar os intertextos que utilizou no processo criativo, recorre a um reforço de autoridade que confere consistência e legitimidade à narrativa, ao fazer crer que seu registro ficcional da realidade era verossímil, plausível, objetivo e apreendia o objeto em sua essência e concretude.

O leitor é cativado a crer, por meio de “garantias do real” e de estratégias que comprovam a veracidade da narrativa ficcional, que o romance se baseia em fatos verídicos e personagens reais e identificáveis. Ao pretender excluir a dimensão subjetiva, garante à narrativa um estatuto de verdade e uma dimensão ética, ao narrar o acontecido. A acurácia da narrativa fundamenta-se nas múltiplas fontes coletadas, no testemunho pessoal do Autor e em uma série de citações, remissões, notas, datas e depoimentos. Porém, ao indistinguir fato, ficção e verdade, o escritor cria, intencionalmente, incertezas entre o que é real e invenção na narrativa. Enfim, Donato

reconhece a importância do receptor/leitor e atribui a ele um papel relevante, convencendo-o a aceitar sua narrativa ficcional como histórica.

Para Donato, as fontes são vistas como um objeto acabado, objetivo e neutro. Sabe-se que a realidade é uma construção, que é feita, não sobre o real, mas sobre as representações deste real com as quais o Autor entrou em contato enquanto leitor (CARVALHAL *apud* COSSON, 2000, p.16). Cria-se, portanto, uma imagem do Autor refletida no espelho, a partir de como este percebe o outro e como reconstitui o real. Para compor a narrativa ficcional, o Autor selecionou, recortou, colou e fez escolhas. Os documentos são construídos pelo olhar do pesquisador, tornando-os monumentos. O olhar de Donato, por exemplo, dirige-se para a recuperação da história dos excluídos e anônimos, tirando-os do silêncio e dando-lhes uma importância política. A denúncia e a luta contra a exploração e os exploradores são os eixos centrais dos seus romances.

Donato concebe a história a partir de uma concepção linear, cumulativa, neutra que reconstrói a realidade de forma objetiva e despreza os componentes imaginários e ficcionais na construção da escrita. A verdade seria apreendida por meio da neutralidade do olhar do observador e pelas provas documentais que lhe parecem mais autênticas. Por outro lado, inova ao afastar-se de uma concepção tradicional de história ao cercar-se de uma multiplicidade de fontes e de temporalidades. Em suas obras, episódios diferentes são recortados em blocos, embora estejam interligados e ocorram simultaneamente. Os acontecimentos são simultâneos, rompendo com a linearidade, e têm a finalidade de criar um fio condutor progressivo e retratar as histórias, dramas e sonhos de diferentes personagens. Histórias coletivas e individuais são apresentadas nesses tempos simultâneos, alternados e recortados, porém unidos por um fio condutor que confere unidade às ações das tramas. A ruptura de um episódio é seguida por outros em ritmo acelerado, “de galopada” (CABRITA, Op. Cit., p. 134), retomando e dando continuidade, a seguir, aos episódios anteriores.

As múltiplas temporalidades e as intercalações de *idas e voltas*, entre o presente (senso de presente), o passado (analepse) e o futuro (prolepse), subvertem a ordem dos acontecimentos e abrem rupturas na narrativa. A leitura é realizada por essa sequência dos episódios, que são retomados após a inserção de outras cenas. Os enredos apresentam sequências das ações dramáticas e conflituosas, aspectos que criam permanentes tensões, impulsionam as ações e, ao

mesmo tempo, conferem densidades às tramas e às personagens. Segundo Cabrita, *Chão Bruto* é um romance dramático, pois foi construído numa “sequência alternada desses momentos graves [...] assim denominados: *retrospecções, ambiente, espoliações, expectativa* e ‘*grande luta*’” (CABRITA, Op. Cit., p. 17). Essas considerações podem ser estendidas a *Selva Trágica*. Nessas obras, paira um estado latente de tensão e de que algo de ruim está iminente. Os ritmos variam entre momentos acelerados, mais tensos e de ação, seguidos por outros lentos, de pausa, a fim de dar sentido aos conflitos e resistências.

O processo de criação narrativa de Donato o aproxima da linguagem publicitária e cinematográfica. Seus textos são dinâmicos, com acontecimentos simultâneos, ágeis, precisos, sonoros, coloridos, com perspectiva de continuidade, repletos de suspenses e com uma técnica narrativa que alterna diálogos com espaços textuais descritivos do mundo externo construídos por um narrador heterodiegético⁴⁵. Para Cabrita, o texto de Donato tem “qualidades estéticas singulares” e a linguagem cinematográfica constitui “uma marca estilística donatiana”. Segundo Donato, “Tudo tem que ser sintético e forte. A sonoridade das palavras é uma constante” (CABRITA, Op. Cit., p. 128).

As personagens dos romances, sem exceção, são bem construídas. Os mundos interiores, seus dramas individuais e, ao mesmo tempo, coletivos são sempre sólidos. Donato confere às personagens e às tramas um intenso magnetismo, que as carrega com vida e energia. Por despertarem a admiração e a complacência do leitor, cria-se uma ligação afetiva com as personagens, comovendo-o. Esse encontro mágico é intencional, reflexo do talento criativo e da sensibilidade de Donato, um autor que lapida e depura o texto. Ele agrada a nossos olhos, nossa mente e ao coração, enredando o leitor numa teia onde não há saída a não ser envolver-se com a trama. A acuidade da criação poética sempre propicia uma grande lição. O leitor estaria fadado a condoer-se dos sofrimentos, do desamor das personagens e das frequentes mortes. Esses vínculos afetivos que se criam cativam os leitores à causa das lutas e anseios das personagens. Os

45 Refere-se Cabrita: “Enquanto as próprias personagens, colocadas em cena, expõem seus sentimentos mais íntimos, o narrador mantém uma postura neutra referente aos fatos testemunhados”. CABRITA, Nilza Lemos de Almeida. op. cit., p. 62.

leitores sempre abandonam com pesar a companhia de tantas personagens às quais se afeiçoou, das quais se tornou cúmplice ou se enamorou.

Selva Trágica e *Chão Bruto* retratam histórias de amor e sacrifícios por um lado, por outro, denunciam uma tragédia desumana no Oeste brasileiro. No conjunto, são obras tristes, que espalham nos enredos suas poesias melancólicas. Elas conduzem rapidamente o leitor a um território ficcional seguro ao convocar o medo, emoções fortes e surpresas. Os suspenses e os mistérios das tramas envolvem o leitor e absorvem sua atenção, o que exige senso de observação e inteligência. Isso ocorre devido à imaginação exuberante de Donato, de seu excepcional domínio da linguagem e sua capacidade ímpar de estimular o inconsciente e o olhar do leitor.

Interessante é novamente frisar sobre a importância das leituras feitas nas obras literárias, quando narram não só valores estéticos, mas registram alusões que se aproximam do acontecido, das formas de absorções de culturas e conhecimentos, difundindo a possibilidade de reflexões sobre uma história não oficial ou ficcionada, na qual se move a fluidez de um imaginário edificado pela linguagem literária. Nesse sentido, é bom se ressaltar que a expressividade circunscrita aos cenários e ao desempenho das personagens de *Selva Trágica* e *Chão Bruto*, que não podem ser confundidos com os reais, é uma tentativa de realização de cunho ficcional, que o escritor Hernâni Donato recriou e simbolizou, a partir de um *locus*, de um tema de valor histórico. Nas obras literárias, valor estético e forma de conhecimento reúnem-se, tornando os limiares entre história e literatura móveis e fluidos. A história também integra elementos ficcionais e documentais, num enredo costurado pelo narrador. Os textos literários, por sua vez, cercam-se de estratégias documentais de veracidade (PESAVENTO, 1999, p. 820). Enfim, com a pós-modernidade, o limiar entre a realidade e a ficção foi esgarçado e nega-se a possibilidade de se conhecer o real. Todas essas narrativas são intertextuais, não apreendem a realidade, e as narrativas factuais e ficcionais são interpretações; portanto, possuem o mesmo valor ao representar a realidade. Ou seja, fato e ficção são construídos e nenhum discurso pode sustentar a verdade.

Referências

BARTHES, Roland. et. al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1976, p. 210.

CABRITA, Nilza Lemos de Almeida. *Chão Bruto: tensão, ritmo e imagem*. 2000. 135p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Centro Universitário de Três Lagoas, p. 124.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. *O trabalho do antropólogo*. São Paulo: Editora da UNESP, 2000, p. 19.

CARVALHAL, Tania Franco. O futuro das letras na literatura comparada: as zonas limiáres. In: COSSON, Rildo (org.). *O presente e o futuro das letras*. Pelotas: Programa de Pós-Graduação em Letras/UFPel, 2000. p. 15-25.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990, p. 17.

DONATO, Hernâni. *Sumé e peabiru: mistérios maiores do século da descoberta*. São Paulo: Edições GRD, 1997.

_____. *Selva trágica: a gesta ervateira no suestematogrossense*. São Paulo: Autores Reunidos, 1959.

FERREIRA, Dair Méris da Silva. *Selva trágica o espaço da degradação: um romance sob tensão*. 1997. 186p. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista, campus de Assis, p. 168.

MARIN, Jéri Roberto. Limiáres entre história e literatura em Selva Trágica, de Hernâni Donato. In: SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos (org.). *Literatura comparada: interfaces e transições*. Campo Grande: UCDB/UFMS, 2001.

_____. As representações femininas em Selva Trágica, de Hernâni Donato. In: PERARO, Maria Adenir; BORGES, Fernando Tadeu de Miranda (orgs.). *Mulheres e famílias no Brasil*. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2005.

MENEZES, Carlos. Rodapé. *O Globo*, 29 de dez. de 1976.

NÍTOLO, Miguel. *Por que lêem tão pouco os brasileiros?* Analfabetismo, herança cultural e falhas na educação colaboram para o baixo número de leitores. Disponível em: <<http://tudosobreleitura.blogspot.com/2010/06/por-que-leem-tao-pouco-os-brasileiros.html>>.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Fronteiras da ficção: diálogos da história com a literatura. SIMPÓSIO NACIONAL DA ANPUH, 20, 1999, Florianópolis. *Anais...* São Paulo: Humanitas/ FFCH/USP: ANPUH, 1999, p. 819-31; p. 820.

RAMOS, Ricardo. *Revista Para Todos*. Rio de Janeiro, n. 21, mar./abr., 1957.

SCHMIDT, Maria Luisa Sandoval. *Ensaios interdisciplinares: aconselhamento psicológico e pesquisa participativa*. São Paulo, 2005. 231p. Tese (Livre-Docência) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, p. 198.

VOZES FEMININAS NA ESCRITA DE MARIA DA GLÓRIA SÁ ROSA

Alexandra Santos Pinheiro

Escrevam em sua pesquisa que os entulhos da vida não me contaminaram (Maria da Glória Sá Rosa, 2002, p. 62).

Escrever sobre as narrativas de Maria da Glória Sá Rosa implica em caminhar duas vezes pela escrita feminina. Primeiro porque a sua escritura, seu trabalho em prol da divulgação da cultura sul-mato-grossense e a sua história de vida contribuem para que seu nome integre o rol de escritores/as significativos/as do Mato Grosso do Sul, rompendo com um cânone comumente marcado pela presença masculina⁴⁶. O segundo motivo relaciona-se ao fato de se trazer, para o debate, narrativas fortes, permeadas por imagens metaforicamente construídas e com personagens femininas marcantes.

Leitora de seu livro *Contos de hoje e sempre: tecendo palavras*, trago para esse ensaio as personagens femininas descortinadas na obra ficcional. “O jogo de imagens” que a autora procura “domesticar”, como enfatiza na introdução dessa coletânea de contos, é fruto de seus “pedaços de vida”:

Que me perseguem, relatos teimosos de coisas que vi e senti ao longo dos anos e que ousei transformar em linguagem de conto para resgatar o sabor dos mitos e da poesia, arrastados

46 Como afirma Navarro, “A Literatura produzida por mulheres foi sempre considerada ‘feminina’, isto é, inferior, preocupada somente com problemas domésticos ou íntimos e, por isso, não merecendo ser colocada na mesma posição da Literatura produzida por homens (Mais política)” (NAVARRO, 1995, p. 13).

pelas águas salobras do tempo. São relatos de emoções recuperadas pelo fio da memória, essa caixa de lembranças, que nunca sossegam e costumam atormentar em noites de pesadelo. Fruto da realidade, processada pela imaginação, resultaram do trabalho de ver acontecimentos do passado com olhos do presente (ROSA, 2002, p. 9).

Como resultado, o leitor depara-se com narrativas inventadas/recordadas. A afirmação feita pela escritora em sua introdução tem consonância com a escolha do título. Além disso, esclarece aos(as) leitores(as) sobre a indagação de se tratar de uma coletânea de memórias ou de ficção. Pela indicação de Sá Rosa, trata-se de uma memória “domesticada”. Conceito discutido em diferentes áreas do saber, é em Eclea Bosi que encontro uma definição que se aproxima das afirmações da escritora Maria da Glória Sá Rosa:

Qual a função da memória? Não constrói o tempo, não o anula tampouco. Ao fazer cair a barreira que separa o presente do passado lança uma ponte entre o mundo dos vivos e o do além, ao qual retorna tudo o que deixou à luz do sol. Realiza uma evocação (BOSI, 1994, p. 59).

Ao realizar a evocação de cenas passadas nas narrativas ficcionais de *Contos de hoje e sempre*, a escritora retoma vidas e acontecimentos e, ao evocar esse passado, traz para o presente personagens e fatos redimensionados pelas reflexões. Ao reencontrar o passado, o sujeito que lembra não é o mesmo, trata-se de alguém amadurecido pelo tempo, por escolhas positivas e negativas. Alguém que, distante do ocorrido, seleciona o que deseja ser recordado e a forma como irá re/contar suas lembranças. Paul Ricoeur, em *O perdão pode curar?*, contribui para pensar a memória concretizada no ato de narrar:

É preciso realçar aqui que é na narrativa que a memória é levada à linguagem. Entendo aqui por “narrativa” toda a arte de contar, narrar, que encontra, nas permutas da vida quotidiana, na História das histórias e nas ficções narrativas, as estruturas apropriadas do linguajar. É, pois, ao nível da narrativa que se exerce primeiro o trabalho de lembrança. E a crítica ainda agora evocada parece-me consistir no cuidado em contar a outrem as histórias do passado, em contá-las também do ponto de vista do outro - outro, meu amigo ou meu adversário. Este rearranjo do passado, consistindo em contá-lo a outro e do ponto de vista do outro, assume uma importância decisiva, quando se trata dos acontecimentos fundadores da História e da memória comuns. É a este nível que a compulsão de repeti-

ção oferece a maior resistência; é a este nível também que existe o mais difícil trabalho de lembrança (RICOEUR, *In*. HENRIQUES, 2005, p. 36).

Em suas obras, Maria da Glória Sá Rosa traz à cena a história de personalidades que contribuíram para a divulgação e o enriquecimento da cultura sul-mato-grossense. Parte da memória cultural de Mato Grosso do Sul está registrada em seus trabalhos, fruto de pesquisas, leituras e curiosidades acerca da terra onde decidiu ficar desde 1939. Os contos reunidos em *Contos de hoje e sempre: tecendo palavras*, por sua vez, vão tratar, ao que parece, de invenções da autora. É o momento em que se permite dar voz à sua subjetividade para “domesticar” lembranças ou para inventar enredos.

Tendo por objetivo chamar a atenção dos(as) leitores(as) para as narrativas ficcionais de Maria da Glória Sá Rosa, não enveredarei para a análise do conjunto de sua obra. Aqui, o(a) leitor(a) será convidado/a a acompanhar a trajetória de três personagens: Ana Maria, de “Sol na retina”, Dalila, de “Instantes grossos de sangue”, e Joana, de “Tudo por um filho”. Entre lembranças e invenções⁴⁷, vejamos, antes da obra, um pouco mais sobre a leitora e a escritora Sá Rosa.

Vida, obra e leitura: descortinando a escritora

Ainda vou reconquistar a fortuna dos velhos tempos. O sonho dá corda em meu destino (Maria da Glória Sá Rosa, 2002, p. 62)

A cearense de nascimento Maria da Glória Sá Rosa vive desde 1939 no estado do Mato Grosso do Sul, acompanhando o desmembramento do estado em 1977 e seu desenvolvimento até os dias atuais. Dedicou-se à pesquisa sobre a Educação, Cultura e Literatura do estado. De seus trabalhos científicos, resultaram as obras: *Estudo sobre Guimarães Rosa* (1967); *Análise*

⁴⁷ Embora a autora aponte na introdução da obra que a coletânea consiste na reunião de lembranças, não entrarei nesse debate. O ato de narrar corresponde à seleção e a análise dos fatos. O que importa, nesse momento, é instigar leitores/as à leitura de suas narrativas. Uma discussão pertinente sobre o assunto é encontrada no segundo capítulo (seção B) do livro: LIMA, Luiz Costa. *História, ficção, literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

estrutural do romance (1971); *O romance brasileiro atual - realismo mágico e realismo mimético* (1976); *Análise interpretativa do conto “Casa de bronze”, de João Guimarães Rosa* (1974); *Memória da cultura e da educação em Mato Grosso do Sul* (1990); *Deus quer, o homem sonha, a cidade nasce - “Campo Grande cem anos de história”* (1999); *Crônicas de fim de século* (2001); *Contos de hoje e sempre - tecendo palavras* (2002); *Artes plásticas em Mato Grosso do Sul* (em parceria com Idara Duncan e Yara Penteadó, 2005); *A música de Mato Grosso do Sul* (em parceria com Idara Duncan, 2009); *Memória da arte em Mato Grosso do Sul* (em parceria com Idara Duncan e Maria Adélia Menegazzo, 1992); e *A literatura sul-mato-grossense na ótica de seus construtores* (em parceria com Albana Xavier Nogueira, 2011).

Além de pesquisadora e escritora, Sá Rosa foi professora universitária, coordenadora de festivais culturais, produtora de programas de rádio e de televisão. Pelas atividades tão intensas e diversificadas, a autora foi considerada, nas palavras de Idara Duncan: “ícone da Educação e da Cultura no Mato Grosso do Sul” (apresentação que escreve em *Contos de Hoje e Sempre - Tecendo Palavras*). Pesquisadora, professora, escritora, esposa, mãe, avó... As facas de Sá Rosa são múltiplas, e por isso é preciso delimitar o olhar quando se pretende escrever sobre ela. Para o presente trabalho, chamo a atenção para seu livro *Contos de hoje e sempre*, publicado em 2002. Nele se encontra uma artista cuidadosa no exercício do fazer ficcional.

A escritora aponta, nas obras ficcionais ou não ficcionais, as leituras que marcam sua trajetória. Dificilmente um capítulo, uma crônica ou uma narrativa são iniciadas sem a presença de uma epígrafe. Os nomes citados sugerem uma leitora de autores diversos, nacionais e estrangeiros, dentre os quais estão: Alfredo Bosi, José Saramago, Clarice Lispector, Henriqueta Lisboa, Vinícius de Moraes, Machado de Assis, Jorge Luis Borges, Federico Garcia Lorca, Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade, William Shakespeare e Cecília Meireles.

O livro *Crônicas de fim de século* faz perceber uma leitora eclética, que procura encontrar nas leituras realizadas durante sua vida, a síntese do que pretende escrever. Para escrever sobre a artista Lydia Bais, por exemplo, Sá Rosa recorre a Clarice Lispector: “Eu quero ser presa. Não sei o que fazer da aterradora liberdade que pode me destruir”. Para sua época, a artista alçou voos, morando em Paris, estudando no Rio de Janeiro, pisando em espaços negados ao gênero feminino. A mesma sensibilidade marca a escolha de todas as epígrafes que anunciam as crônicas sobre Manoel de Barros, Elis Regina, Clarice Lispector, Fernando Sabino, Guimarães Rosa,

Tetê Espindola e Demosthenes Martins. Suas leituras precedem sua escrita, como se a autora desejasse sempre apresentar os lugares de seus enunciados.

Ainda em *Crônicas de fim de século*, personalidades regionais dividem espaço com artistas de outras regiões brasileiras. Isto pode parecer uma forma de dar ao regional um tratamento que o insere em espaços mais amplos, como a própria autora afirmou em artigo publicado em 1994: “Falta uma ação integradora de Mato Grosso do Sul com o contexto brasileiro e universal” (*apud* ROSA, 2001, p. 117). No mesmo artigo, Sá Rosa indaga:

Vamos contar com os estímulos necessários para imprimir através dos gestos, dos signos, dos projetos, a trajetória de gerações que teceram a vida social de um Estado, rico em belezas naturais, em tradições, em lendas, mas muito pouco preocupado com o registro de sua identidade? (*apud* ROSA, 2001, 113).

Maria da Glória Sá Rosa aceitou a tarefa de registrar a cultura do estado que escolheu para viver. Seja escrevendo sobre a vida de artistas brasileiros e sul-mato-grossenses ou rememorando seu passado, a autora emite sua voz, a visão sensível de quem sabe da importância de narrar:

(...) o livro, a ficção atinge uma importância enorme, pois, através dele, a oralidade transformada em escritura sólida, bem alicerçada em conceitos diversos e técnicas narrativas inovadoras, assume proporções gigantescas, a palavra pode chegar a inexplorados recantos e promover mudanças significativas (NAVARRO, 1995, p. 12).

Em sua trajetória, a autora registra a história de representantes da cultura regional e nacional, narra as angústias e as alegrias daqueles que contribuíram para que o Mato Grosso do Sul se destacasse nacionalmente pela música, literatura e política. Em contrapartida, em *Contos de hoje e sempre*, Sá Rosa afirma realizar o exercício de, ao domesticar o seu passado, explorar sua memória para (re) construir o passado dos parentes e amigos que marcaram a sua subjetividade e a forma com que vê a vida. Para a forma com que trata essa obra, não interessa questionar a veracidade ou não de suas “lembranças”. Direcione o olhar para desvendar o ato criativo dessa autora que se debruçou sobre tantos nomes das literaturas regional, nacional e universal. A obra *Contos de hoje e sempre*, formada por dezenove narrativas, possibilita o encontro com uma escri-

tora sensível, intensa na composição de suas personagens, perspicaz na elaboração dos tempos psicológicos que marcam a alternância entre presente e passado.

Personagens femininas: o olhar perspicaz de quem se permite narrar/rememorar

Neste mundo há tantas histórias como as areias do mar, algumas alegres, outras tristes, a maioria nascida do prazer de acariciar palavras, pequenos embriões, gerados em secretos espaços da mente, querendo ganhar cor e forma (Maria da Glória Sá Rosa, 2002, p. 62).

Marcadas por um narrador que se anuncia como aquele que lembra e que também recolhe lembranças para compor os acontecimentos, as narrativas trazem, em sua grande maioria, personagens femininas, mulheres que comovem, provocam e surpreendem. A primeira das três narrativas a serem apresentadas nesse ensaio reconstrói, a partir de relatos, frases jogadas no ar e de cartas escondidas, o passado da personagem Ana Maria. “Sol de retina” é precedido pela epígrafe de José Saramago:

A memória é como aquele toque instantâneo de sol na retina, que deixa uma queimadura à superfície, coisa leve, sem importância mas que molesta enquanto dura; daqui a pouco a queimadura desaparece, a visão normaliza-se e é como se nada tivesse acontecido⁴⁸.

Inspirada nas palavras do escritor português, de onde parece retirar também o título de sua narrativa, a autora narra a partir de uma personagem/narradora que poderia ser ela mesma, dadas as referências explícitas à vida de Sá Rosa, como a volta ao Ceará, que reacende as cenas experimentadas no passado: “Quem me mandou voltar ao Ceará? Eu não precisava ter feito aquela viagem. Agora as lembranças deslizam, golpes de punhal me atravessam a carne” (p. 13). Era, assim, tempo de “domesticar” as lembranças para sanar a dor de acontecimentos não esclarecidos.

⁴⁸ A autora não indica a fonte da citação, todavia, o texto foi retirado do romance *A caverna*, publicado em 2000. Página da citação: 245.

Impressionam as imagens sugeridas: “pintura descascada”, “velho pé de cajá” marcam o tempo passado. Em contraste com as marcas de um tempo que ficou para trás, resta “a queimadura à superfície” da retina, que traz para o presente a imagem de seu pai, ainda jovem, recebendo o telegrama que anunciava a morte da tia Ana Maria: “os dezoitos anos de minha tia Ana Maria tinham sido destruídos num toque de dedos do destino” (p. 14). Depois da notícia, o silêncio, quebrado com o retorno para a cidade natal, quando, já adulta, a narradora sente-se impelida a desvendar o enigma de Ana Maria.

Na época, a notícia da morte abalou a todos. A narradora, naquele momento com cinco anos, levaria tempo para desvendar os fatos: “o assunto Ana Maria era o grande tabu familiar, que aguçava minha curiosidade” (p. 15). A tia era linda, carinhosa, companheira dos sobrinhos, “era a nossa defensora quando ameaçados de castigo” (p. 14). A questão que parece movimentar suas lembranças é a tentativa de esclarecer as circunstâncias da morte que interrompeu a existência de um ser feliz.

Pelas vagas lembranças, recorda-se que a tia foi enviada ao Paraná, obrigada a acompanhar os seus pais, no sonho de reconstruir a vida em um novo estado. De lá veio a notícia de sua morte, e junto com ela, o silêncio instala-se na família:

Quando alguém mencionava o nome Ana Maria, bocas permaneciam mudas, conversas tornavam-se reticentes. Transformara-se em personagem maldita de tragédia grega. Tão bela, tão doce e amaldiçoada, memória desfeita em cinzas (p. 14).

Enquanto rememora, a narradora percorre espaços e recupera pessoas e gestos que ajudem a compreender a tragédia que marcou a vida de sua tia. A mudança da tia para o Paraná, com a justificativa de acompanhar seus pais e o reencontro com a avó, ainda de luto pela morte da filha, quando seus pais também decidem buscar por uma vida melhor naquele estado. Entre um comentário e outro, reconstruía aos poucos a trajetória de Ana Maria. Descobriu, pelo comentário jogado ao ar, que a ida para o Paraná foi a forma encontrada pela família para afastá-la do namorado rejeitado pelos seus pais. No novo estado:

(...) onde iniciou o curso normal, sofria com o inverno rigoroso e com a ausência do jovem por quem estava apaixonada. (...). Em madrugada de intensa cerração, ingeriu um veneno, colocado por engano num vidro vazio de xarope, igual ao que ela costumava

tomar. Morreu poucas horas mais tarde, depois de cravar os desesperados olhos em minha avó. Deixou como herança um enigma a perturbar minhas noites de insônia, em que sua lembrança não me abandonava (p. 15).

Para desvendar o enigma, a narradora, na época adolescente, passa a interrogar a mãe, os tios, a avó. O pouco que consegue obter como resposta dá a ela pistas para prosseguir com a investigação. Enquanto todos dormiam, ela revirava gavetas à procura de fotos ou documentos. Um dia encontrou um papel escondido em uma lata, onde estava escrito:

Artur, estou morrendo de saudades de você. A cidade é pequena, feia, o frio terrível não me deixa dormir. Meus pais me vigiam o tempo inteiro, estou presa numa cadeia. Não tenho uma amiga sequer. Só penso em você, na hora de voltar (p. 15).

As tentativas para desvendar os fatos são em vão. Já adulta, quando retorna ao Ceará, relembra os fatos e encontra no desabafo do tio Paulo a explicação da morte da tia Ana Maria. Depois que o “vendaval do tempo arrastou para o outro lado da vida avós, pais, parentes que partiram, carregando segredos” (p. 16), ouve a versão que tomará como verdadeira. Diante da apreensão dos irmãos em relação aos parentes mortos, o tio desabafa: “Não sei por que tanta revolta diante do desaparecimento de velhos. Pior foi o suicídio...” (p. 17). Por fim completa:

Ana Maria estava namorando no Ceará um rapaz sem futuro, um vagabundo que em hipótese alguma meus pais deixariam que se casasse com ela. Como sempre, foi teimosa, voluntariosa, passou a encontrá-lo às escondidas. Não aceitava conselhos, admoestações. Naquele tempo, a educação era rígida, os pais tinham autoridade sobre os filhos. O jeito de acabar com o namoro foi obrigá-la a acompanhar papai e mamãe na mudança para o Sul, onde esqueceria o rapaz e começaria vida nova (p. 17).

Estava solucionado o enigma. Ana Maria suicidou-se. A mentira do veneno tomado por engano deveu-se à rigidez da igreja católica, que, na década 30 do século XX, condenava o ato, tirando da família o direito à encomendação da alma e à missa de sétimo dia. Tia Maria tirou a própria vida porque não aguentou viver longe de seu namorado e porque não suportou a autoridade dos pais. Como descrita no início do enredo, era uma jovem de bem com a vida, que

perdeu as energias quando se viu obrigada a conviver com a intransigência da família diante de suas escolhas. Ao final, a narradora concilia-se com seu passado:

A voz de tio Paulo ressoava sombria em meu acerto de contas com o passado. A queimadura voltara a doer, mas não perturbava mais. Os fios da dúvida tinham-se dispersado no ar. Ao reviver, na velha casa de meus avós, pedaços do passado, que tanto haviam atormentado minha infância e mocidade, sentia-me em paz, porque reconciliada com a verdade (p. 18).

No artigo *O perdão pode curar?*⁴⁹, Paul Ricoeur observa esse exercício de reconciliação entre o sujeito e o seu passado:

Certamente, os factos passados são inapagáveis: não podemos desfazer o que foi feito, nem fazer com que o que aconteceu não tenha acontecido. Mas ao invés, o sentido do que nos aconteceu, quer tenhamos sido nós a fazê-lo, quer tenhamos sido nós a sofrê-lo, não está estabelecido de uma vez por todas. Não só os acontecimentos do passado permanecem abertos a novas interpretações, como também se dá uma reviravolta nos nossos projectos, em função das nossas lembranças, por um notável efeito de “acerto de contas” (RICOEUR, *In*. HENRIQUES, 2005, p. 36).

O “acerto de contas” com o passado, no caso da narradora de “Sol da retina”, é feito a partir da resposta ao enigma que rondou sua infância e sua juventude: as circunstâncias da morte da tia Ana Maria. Não há julgamento de valores, o fato ocorreu na década de 30, em uma família marcada pelo patriarcado e pela moral religiosa. O/a leitor/a pode questionar o quanto esse enredo exemplifica a história de submissão vivenciada pelas mulheres brasileiras, quando até a escolha do namorado necessitava ser autorizada pela família. Pode-se pensar nas tantas mulheres “de bem com a vida”, como a tia Ana Maria, que tiveram a vida interrompida, não

49 Publicado em *Esprit*, nº 21, p. 77-82, 1995. Texto de uma conferência proferida no Templo da Estrela, na série “Dieu est-il crédible?”. O título foi-lhe atribuído pelos organizadores. Foi pela primeira vez publicado em português na revista *Viragem*, nº 21 (1996), pp. 26-29, e republicado in: HENRIQUES, Fernanda (org.). *Paul Ricoeur e a simbólica do mal*. Porto: Edições Afrontamento, 2005, pp. 35-40.

apenas pelo suicídio, mas também por casamentos arranjados, pela imposição de se anularem em conventos ou na obrigação de ficarem solteiras para cuidarem dos pais.

A narradora, todavia, não emite juízo de valor sobre o ocorrido, seu desejo de reconciliação com o passado é realizado quando descobre a verdade. As dúvidas que marcaram sua infância e juventude são sanadas e ela se sente em paz. Não há a quem perdoar ou a quem acusar, os envolvidos estão mortos. Ao se lembrar deles, a sobrinha, que por tanto tempo desejou desvendar a morte prematura da tia, passa a ter a recordação clareada pela “verdade”.

De lembranças também trata o conto “Instantes grossos de sangue”, título inspirado nas palavras de Clarice Lispector, usadas como epígrafe da narrativa: “Sei o que estou fazendo aqui: conto os instantes que pingam e são grossos de sangue”⁵⁰. Mais uma vez, a narradora traz à cena recordações de outra tia, Dalila, “mulher que fora julgada louca pelos que queriam desembaraçar-se de sua presença incômoda” (p. 19). Como a tia Ana Maria, Dalila era lembrada por sua beleza e inteligência, mas que vai chegar aos sessenta anos “vazia como uma bola cujo ar tivesse sido lentamente retirado”:

A vida deslizou-se por ela como rio repleto de detritos que a tornaram dura, irônica sem outro suporte a ser uma orgia de pensamentos que provocavam o vômito reprimido, a angústia do que poderia ter sido e não foi (p. 19).

Essa foi a interpretação feita em relação à última vez que a narradora viu a tia Dalila, presa em um asilo. Com o tempo, os comentários ganham corpo e, mais uma vez, a narradora desvenda os mistérios em torno da tia. O(a) leitor(a) é transportado pelo tempo à cidadezinha nordestina que viu, numa manhã, Dalila perder-se em comportamentos que não condiziam com a “jovem bonita, cabelos louros e olhos azuis”. Depois desta manhã, era comum ver a personagem, apenas de camisola, passear pela praça segurando nas mãos as imagens de santos do oratório de sua família.

Recorda-se que, durante o dia, tia Dalila trancava-se no quarto para rezar e chorar. À noite, atormentava o sono da família com o barulho da máquina de costurar e, quando conse-

50 Sem indicação de fonte. Trata-se de uma frase retirada da obra: LISPECTOR, Clarice (1925-1977). *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 21.

guia fugir, ia bater à porta dos vizinhos, no desejo de conversar. A pequena cidade, penalizada, procurava explicações para as transformações ocorridas com a jovem. Antes de a loucura ser deflagrada, anunciou o desejo de entrar para o convento, o que foi negado veementemente pelo pai:

Era obcecada com a pureza, que não admitia qualquer gesto ou palavra inconveniente que pudesse ferir a prática de virtude de suma importância aos olhos de Deus. Sua ocupação predileta era ler vidas de santos, principalmente História de uma vida, de Terezinha de Jesus, com quem ansiava parecer-se (p. 21).

Como se desejasse justificar o que ocorreu com Dalila, a narradora lembra que os fatos se passam no início dos anos 30, quando para os loucos restava apenas o tratamento com choques elétricos. Depois de alguns choques, o pai sente-se penalizado e constrói para a filha um quarto com grade no fundo do quintal. Com a morte do pai, Dalila é internada pelo irmão mais velho, um padre conceituado, em um hospício em Fortaleza. Dessa época, a narradora se lembra de quando acompanhou a mãe em uma visita feita à irmã:

Uma das imagens mais terríveis de minha infância aconteceu no dia em que minha mãe levou-me com ela para visitar Dalila no hospício. A mulher de cabelos grisalhos, descalça, camisola de algodão, de listras, como a de um presidiário, não podia ser minha tia de quem a família gabava a beleza e a inteligência. Mãos trêmulas, olhar inquieto, insistia em levantar a roupa para queixar-se das outras loucas que lhe haviam roubado a roupa de baixo e a maltratavam, fazendo-a dormir no chão (p. 23).

Esse foi o último dia em que viu a tia. Na saída, ouviu o pedido desesperado de que a irmã lhe tirasse dali, que intercedesse por ela: “que crime tão grave cometi para me irem matando aos poucos” (p. 15). O “crime” só é descoberto pela narradora muitos anos depois, quando revisita a história da tia Dalila e interroga aqueles que testemunharam seu drama:

Numa noite em que regressava à casa, Dalila foi abordada por um admirador que a agarrou à força e quase a violentou. No dia seguinte, no mesmo local, ele a abraçou e beijou. Dalila sentiu prazer no contacto físico, sua natureza ardente recebeu com ânsia renovada o carinho daquele moço que na terceira noite não apareceu. A descoberta das alegrias do

sexo foi uma revelação crivada de angústias, o começo de um calvário cruel. (...) Desesperada, entregou-se ao prazer solitário, foi descoberta e relegada ao desprezo pela família, que comentava em segredo seus hábitos pecaminosos (p. 23).

Envolta em seu “pecado”, tia Dalila morreu sozinha no hospício. Ao voltar ao passado e rememorar a vida dessa personagem, a narradora questiona-se sobre a loucura da tia. Estaria ela louca? Como dimensionar a doença de Dalila se naquela época qualquer comportamento que destoasse das normas morais era considerado sinal de loucura? As marcas deixadas pelo destino da tia são trazidas para o presente. Trata-se de um acontecimento que ainda perturba a narradora, que sonha com Dalila e que teme, em alguns momentos, acabar como ela. Se em “Sol na retina” não há juízo de valor sobre o passado de tia Ana Maria, em “Instantes grossos de sangue” o desfecho ocorre a partir do questionamento dos atos daqueles que sentenciaram à tia o hospício:

Na noite sem saída da pequena cidade cearense, os gemidos de Dalila são espinhos dilacerando a carne dos que não tiveram piedade, dos que sufocaram os desejos de uma jovem dividida entre o sonho e a realidade, a pureza e o pecado da carne. Não teriam sido mais sem razão os que a aprisionaram nas paredes de um quarto de hospício? (p. 24)

“Não teriam sido mais sem razão os que a aprisionaram nas paredes de um quarto de hospício?” (p. 24). A indagação final representa um julgamento acerca do passado. Tia Dalila foi uma das tantas mulheres aprisionadas em hospícios por terem descumprido as regras socialmente impostas. Magali Engel, em “Psiquiatria e feminilidade”, um dos capítulos que compõe a obra *História das mulheres no Brasil*, narra as experiências de diversas mulheres que, desde o final do século XIX, foram internadas sob a acusação de sofrerem de distúrbios mentais. Engel permite compreender o destino de tia Dalila quando esclarece que:

Lugar de ambiguidade e espaço por excelência da loucura, o corpo e a sexualidade femininos inspirariam grande temor aos médicos e aos alienistas, consntituindo-se em alvo prioritário das intervenções normalizadoras da medicina e da psiquiatria. Muitas crenças pertencentes a antigas tradições e no âmbito dos mais variados saberes – muitas das quais remontam à antiguidade clássica – seriam retomadas e redefinidas pelo alienismo do sé-

culo XIX. Entre os alienados considerados “rebeldes a qualquer tratamento, por razões mais morais do que propriamente médicas”, Pinel incluía as mulheres que se tornavam irrecuperáveis por “um exercício não conforme da sexualidade, devassidão, onamismo ou homossexualidade”. O temperamento nervoso, intimamente relacionado à predisposição às nervosas e nelvragias, era frequentemente considerado como típico das mulheres, “cujas funções especiais ao sexo, em muito contribuem para o seu desenvolvimento”⁵¹ (ENGEL, 2002, p. 333).

Tia Ana Maria e tia Dalila exemplificam um momento da história das mulheres em que o desvio da conduta imposta levava ao suicídio, à morte prematura ou ao hospício. A moral religiosa implicava na vigilância da pureza do corpo. As personagens chamam a atenção para o momento atual, quando a sexualidade feminina ainda é controlada por padrões sociais e religiosos. Ao rememorar as personagens do passado, Sá Rosa provoca o leitor a pensar acerca da situação da mulher. O suicídio e a loucura, abordados nos contos que analisei anteriormente, demonstram a pressão social experimentada pelo gênero feminino de ontem, “de hoje e de sempre”.

“Tudo por um filho”, última narrativa a ser analisada nesse artigo, contempla um tema caro à mulher, a questão da maternidade. A epígrafe desse conto, mais uma vez é retirada da escritora Clarice Lispector: “Agora mãe e filho compreendendo-se dentro do mistério partilhado. Depois ninguém saberia de que negras raízes se alimenta a liberdade de um homem”⁵². A citação introduz a história de Joana, uma mulher bonita, casada com Tomaz, um homem rico, inteligente e de boa aparência. O casal desejou, desde os primeiros dias de casados, o nascimento de um filho, que nunca veio. Tratamentos, promessas, tudo em vão:

ter um filho era muito mais que um desejo. Para Joana era uma obsessão que a acompanhava desde a infância. Trazer uma criança dentro de si, alimentá-la com o próprio

51 As partes entre aspas referem-se, respectivamente, às palavras de: CASTEL, Robert. *A ordem psiquiátrica: a idade e ouro do alienismo*. Rio de Janeiro: Graal, 1978, p. 154; GREENHALGH, A. *O que se deve entender no estado atual da ciência por temperamentos*. Rio de Janeiro: Tip. Acadêmica, 1876, p. 26.

52 Embora a autora não indique, o fragmento foi retirado do conto “Laços de Família”, do livro *Laços de família*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998, p. 94.

sangue, senti-la viva, chutando seu ventre, era imagem que nunca a abandonava (2002, p. 87).

O marido tentava acalmar a esposa e propunha alternativas, todas refutadas por Joana:

Desesperada, Joana ouvia as sugestões do marido, sem aceitar nenhuma delas. Adotar estava fora de cogitação. E os problemas que uma criança com sangue diferente poderia trazer-lhe no futuro? Inseminação artificial não era conhecida naquele tempo. E assim Joana começou a ficar deprimida, a chorar pelos cantos, perdida na noite de um desespero que a imaginação tornava mais forte. Tinha vontade de morrer, falava em suicídio, transformava a vida de Tomaz num inferno (p. 88).

A representação da maternidade comunga com o discurso social que sempre marcou o lugar da mulher. Para Simone de Beauvoir (2001), a biologia da mulher é a sua maior inimiga, pois é por causa da maternidade que o sexo feminino, por um longo tempo, teve seu espaço restringido ao lar. Em *Memórias de uma moça bem comportada*, Beauvoir descreve:

Eu resolvera, há muito, consagrar a vida aos trabalhos intelectuais. Zazá scandalizou-se um dia, declarando, provocante: ‘Pôr nove filhos no mundo, como fez mamãe, é tão importante como escrever livros.’ Eu não via denominador comum entre dois destinos. Ter filhos, que por sua vez teriam filhos, era repetir ao infinito o mesmo refrão tedioso. O sábio, o artista, o pensador criavam um mundo diferente, luminoso e alegre em que tudo tinha sua razão de ser. Nele é que eu queria viver; estava resolvida a conquistar meu lugar (BEAUVOIR, 1959, p.129).

A autora representa uma das vozes mais importantes para o estudo das relações entre gêneros. Ao rememorar sua trajetória de vida em *Memórias de uma moça bem comportada*, assume o lugar daquela que não deseja o que socialmente seria destinado a ela: filhos. De qualquer forma, a maternidade é reconhecida por Beauvoir como um obstáculo para as conquistas femininas e como uma imposição a esse sexo. O “mito da maternidade”, assim denominado pela pesquisadora em *O segundo Sexo* (2001), corresponderia ao destino a que o gênero feminino estaria fadado.

A personagem criada por Sá Rosa, Joana, tinha “um bom marido”, disposto a realizar o desejo da esposa pelo caminho da adoção. “E os problemas que uma criança com sangue diferente poderia trazer-lhe no futuro?”, era esse o argumento da protagonista para recusar a oferta do marido. O argumento de “uma criança com sangue diferente” foi superado quando a irmã mais velha, grávida da sexta criança, pediu-lhe dinheiro emprestado para abortar:

- Você não vai tirar essa criança. De hoje em diante ela é minha. Sou eu quem vai gerá-la, criá-la, como parte de minha vida. Esqueça os problemas financeiros. A partir de agora, seu marido e seus filhos não vão mais passar dificuldades com dinheiro. Só lhe peço uma coisa: não comentar com ninguém este nosso pacto. Sou eu quem está esperando esse filho. Você e seu marido geraram cinco crianças lindas e saudáveis, o que me dá a certeza de que meu filho vai reproduzir as qualidades dos irmãos e corresponder ao que eu espero de uma criança (p. 88-89).

Percebe-se que para a protagonista não basta apenas realizar o sonho da maternidade, há nela o desejo de que o filho seja perfeito, saudável. Os cinco filhos da irmã são tomados como garantia da realização de seu desejo de ser mãe de uma criança perfeita. O acordo firmado é cumprido até o fim. Joana partilha de sua alegria com amigas e familiares. Organiza o enxoval, sente enjos, etc. Depois de nove meses, viaja com a irmã para o Rio de Janeiro, de onde volta com seu filho, Tomaz Augusto Ribeiro Filho, nos braços. A todos foi informada a morte do filho da irmã.

Com o passar do tempo, a conquista de Joana transformou-se em frustração. Durante a infância, Tomaz Filho pouco se aproximou da mãe. Preferia ao pai, “preocupado com os negócios, que o deixavam cada vez mais rico e solitário” (p. 89). Na adolescência, o garoto parou de estudar, passou a maltratar animais, pessoas e os próprios pais: “O proibido era sua meta de prazer. Fugir de casa, maltratar animais, desprezar os mais fracos, zombar dos pobres era seu divertimento predileto” (p. 90). Depois que descobriu que não era filho legítimo do casal, Tomaz Filho desapareceu de casa. Joana procurou desesperadamente pelo filho, sempre sem sucesso:

Um dia, ao entrar num cinema, Joana sentiu o olhar de um jovem pousado em sua face. Seria ele? Antes que tivesse certeza, a visão desapareceu. Não poderia ser ele. E se fosse,

de que adiantaria? O ódio roxo, ódio velho, só tornaria mais terrível o encontro dos dois (p. 90).

O narrador conclui em tom moralista: “Joana desistiu de procurar o menino, que poderia não ter nascido e só veio ao mundo para cumprir os caprichos de uma mulher que ousou desafiar o destino” (p. 90). Um olhar mais atento deixa transparecer que a questão não recai apenas para os aspectos egoístas de Joana, também se trata de uma marca feminina, ou seja, “o mito da maternidade”.

É possível concluir?

A paisagem era árida, seca, paisagem de mulher que fora julgada louca pelos que queriam desembaraçar-se de sua presença incômoda (ROSA, 2002, p. 19).

O(a) leitor(a) que se aventurar pelas narrativas de *Contos de hoje e sempre* será surpreendido(a) por outras personagens tão intensas quanto as apresentadas anteriormente: Ana Maria, Dalila e Joana. Os questionamentos sobre a felicidade em “A felicidade existe?”; a dor de se perder uma filha em “Minha filha”; Os mistérios sobre o noivado da prima Rosana em “O noivado de Rosana”; as revelações da finada tia Carminha em “Revelações de uma redimida”, e outras, para não dizer todas, narrativas da obra, envolvem o(a) leitor(a) pela construção da narrativa e pela intensidade dos sentimentos vivenciados pelas personagens. Na maioria dos contos, o(a) leitor(a) é levado ao papel de detetive que, junto com a narradora, monta fragmentos de lembranças e vozes para desvendar mistérios.

Maria da Glória Sá Miranda está no auge de sua produção, divulgando a música, a pintura e as letras do Mato Grosso do Sul. Como leitora de seus contos, desejo que venham outros, mesclados entre lembranças e invenções. O volume e a intensidade com que a escritora trabalha indicam que Maria da Glória Sá Rosa continuará nos brindando com os resultados de suas pesquisas sobre a cultura e a história sul-mato-grossense. Como admiradora de sua forma de narrar, fico na expectativa de que a autora nos delicie com outras invenções/lembranças das vidas que se relacionaram com ela no Mombça, no Mato Grosso do Sul e por outros tantos lugares por onde a escritora passou.

Da leitora eclética apreende-se a sensibilidade para se perceber e perceber o outro. Que as três narrativas escolhidas para esse ensaio tenham contribuído para cumprir seu objetivo: aguçar o interesse daqueles que conhecem e daqueles que não conhecem Maria da Glória Sá Rosa, a lerem seu livro de contos. A pesquisadora que tanto divulga o Mato Grosso do Sul é destacada aqui pela força de sua narrativa ficcional.

Referências

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Trad. Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2001.

_____. *Memórias de uma moça bem comportada*. Trad. de Sérgio Millet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1959.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRANDÃO, Cristiane; GONÇALVES, Franciane & BAMBIL, Thobias. *Tempos de glória: resgate da cultura em MS sob a ótica de Maria da Glória Sá Rosa*. Campo Grande: ASL, 2007.

ENGEL, Magali. “Psiquiatria e feminilidade”. In: PRIORE, Mary Del. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2002, pp. 322-361.

HENRIQUES, Fernanda (org.). *Paul Ricoeur e a simbólica do mal*. Porto: Edições Afrontamento, 2005, pp. 35-40.

NAVARRO, Márcia Hoppe. Por uma voz autônoma: o papel da mulher na história e na ficção latino-americana contemporânea. *Rompendo o silêncio*. Rio Grande do Sul: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1995, pp. 11-55.

ROSA, Maria da Glória Sá. *Contos de hoje e sempre: tecendo palavras*. Campo Grande: Edição da autora, 2002.

_____.; DUNCAN, Idara & PENTEADO, Yara. *Artes plásticas em Mato Grosso do Sul*. Campo Grande: Edição das autoras, 2002.

_____.; NOGUEIRA, Albana Xavier. *A literatura A Literatura Sul-Mato-Grossense na ótica de seus construtores*. Campo Grande:Life Editora, 2011.

PAISAGENS: *ONDE CANTAM AS SERIEMAS*

Edgar César Nolasco

Paisagens melancólicas

Ali não havia uma paisagem cinzenta e azul. Havia um vermelho que exalava das faces valentes dos Guaicuru. As águas do pântano moviam-se em todas as direções, movidas pela superfície do platô. Depois, quando a estrela maior ficava como que suspensa por cima da fronteira, entre lá e cá, o crepúsculo punha-se a oscilar infinitas cores locais, até descambar para um tom que quase beirava a melancolia.

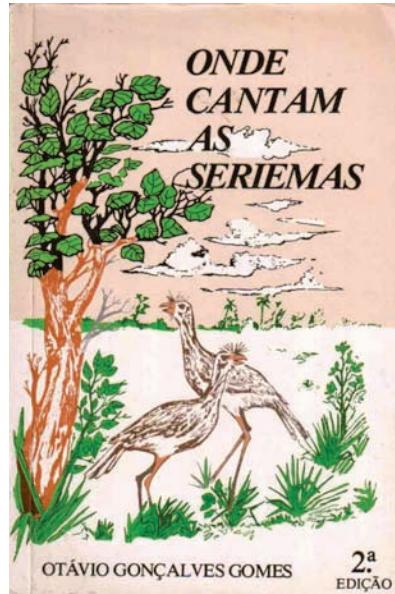
Paisagens transculturais

No ensaio “Luto e melancolia no canto da seriema do cerrado: por uma identidade da crítica da cultura local” (NOLASCO, 2010, p.29-49), discutimos a forma como o afeto da melancolia aparece incrustado na fundação da identidade da cultura local sul-mato-grossense. Ali também detivemo-nos nas questões do espaço e das circunstâncias, tão importantes para uma discussão teórica em torno de uma crítica de fundo cultural. Além do afeto da melancolia, exploramos também os afetos da nostalgia e da tristeza, como específicos de um sentimento da saudade encontrado nas manifestações culturais locais, talvez devido ao vasto espaço territorial que caracteriza a região sulina do estado de Mato Grosso do Sul.

Agora, neste ensaio, voltaremos nosso olhar para as paisagens nas quais se estruturam grande parte das passagens memorialísticas do livro *Onde cantam as seriemas*, de Otávio Gonçalves Gomes, visando mostrar que as paisagens, antes de serem compreendidas como unicamente presas ao natural, ou mero exótico, têm uma função política e social na cultura local. Mas antes de nos determos em tal questão, procuraremos mostrar como se estrutura a identidade do sujeito melancólico e nostálgico, tendo em pano de fundo a narrativa do livro.

A situação na qual se encontra o sujeito artista nostálgico diante de uma “saudade” incurável, posto que sem objeto, é metaforizada na imagem descritiva que Otávio Gonçalves Gomes faz das aves: “as seriemas vivem cantando, andam bradando seu clangoroso chamamento, sibilante e penetrante às vezes, tal qual um clarim. Seu canto é plangente e evocativo, ecoa triste pelas campinas” (GOMES, 1988, p. 22). Diríamos que também é o que enlaça letra e música da canção sobre as seriemas. “Ouve-se o seu grito-canto a qualquer hora, desde alta madrugada até a noite. É justamente o som altissonante que chama a atenção dos viajores” (GOMES, 1988, p. 22). Seduzidos pelo canto da sereia do cerrado, os cantores viajores enfrentam sua travessia pelo sertão, replicando o canto plangente que encontra ressonância em sua condição de estarem sempre fora do lugar, voltando para casa, ou atravessados pelo desejo de retorno. Além do livro, que, a seu modo, trabalha a imagem melancólica e abandonada do cerrado, letras de músicas como “Seriema de Mato Grosso” e “Chalana”, entre outras, permitem que as paisagens fundadoras do espaço e da cultura locais sejam apresentadas em alto-relevo para o outro.

O livro *Onde cantam as seriemas* permite uma discussão em torno de uma possível constituição identitária da cultura local sul-mato-grossense. Teve duas edições, sendo a primeira de 1975 e a segunda de 1988. Esta edição, com a qual trabalhamos, traz reproduzido o prefácio da primeira edição, de autoria do folclorista Luís da Câmara Cascudo, e a do escritor José Couto Pontes. O subtítulo do livro, “Memórias e regionalismos”, representa bem a temática tratada por Gomes em todo o texto. Além de poder ser lido como uma obra de memórias, um livro regionalista e um livro de reminiscências do autor, como se lê em “Acróstico” (“reminiscências dos tempos de ginásio”, p.18), *Onde cantam as seriemas* também pode ser lido como uma biografia histórico-familiar do autor. O título do livro se abre por um advérbio de lugar, sinalizando tratar-se de um local geográfico histórico específico, e o conteúdo também traz outros signos paratextuais, a exemplo da capa estampando seriemas e um possível pé de guavira, que corroboram o retrato de uma cultura, uma memória, uma história passada que hoje ajuda-nos na discussão da formação identitária da cultura local, bem como numa possível conceituação do que se entende por local:



Entre as dedicatórias, uma se refere à memória do escritor sul-mato-grossense Ulysses Serra, por “nossa imorredoura saudade”. Há, por todo o livro, uma *saudade que aperta o coração*, como se lê em “vida de carreiro”, mas uma saudade que, se não infantil, com certeza de um tempo de infância que passou. O jogo que a memória do livro desenha em sua leitura do passado, mais o conteúdo tratado e a cor do “tempo humano”, certificam a saudade ali encontrada, mostram a distinção entre nostalgia e melancolia, e a diferença entre ela e essas duas. De acordo com Eduardo Loureiro, em *Mitologia da saudade*, a nostalgia, a melancolia e a saudade são sentimentos ou vivências universais que inventam o passado como ficção: “a melancolia visa o passado como definitivamente passado e, a esse título, é a primeira e mais aguda expressão da temporalidade [...]. A nostalgia fixa-se num passado determinado, num lugar, num momento, objetos de desejo fora de nossa alcance, mas ainda real ou imaginariamente recuperável. A saudade participa de uma e de outra, mas de uma maneira tão paradoxal, tão estranha [...] que, com razão, se tornou num labirinto e num enigma para aqueles que a experimentam como o mais misterioso e o mais precioso dos sentimentos” (LOURENÇO, 1999, p. 13).

Sem ser nostálgica ou melancólica, a saudade da qual o escritor se vale como instrumento para escrever *Onde cantam as seriemas* é apenas *saudosa*, permitindo, por sua vez, que o passado histórico seja reinventado no presente da ficção. Comparativamente, podemos dizer que a saudade descrita nesta obra dá-se de forma completamente diferente das saudades tanto de “Seriema de Mato Grosso” quanto de “Chalana”. Entre as homenagens especiais prestadas pelo autor do livro, a primeira é à Estrada de Ferro Noroeste do Brasil S.A. que, nas palavras de Gomes, “construiu o primeiro barraco, ao lado do qual surgiram: a estação e as primeiras casas do povoado”. A estrada, como se sabe, abriu o trânsito para o centro-sul do país, trazendo o progresso, e emigrantes de várias partes do mundo, como os japoneses de Okinawa.

Em “A vila do rio Pardo”, Otávio Gomes, ao tratar do vilarejo familiar, descreve com precisão as mudanças que a Noroeste propôs para o lugar e, por extensão, para o Estado como um todo: “na rua principal da vila, ampla e em linha reta instalavam-se o comércio, a escola, o cartório e tudo mais que havia de importante no lugarejo. Uma rua comprida, cortada pelos trilhos da E.F. Noroeste, cujo comércio se fazia de um único lado, porque o ‘corte’ da via férrea impedia o livre trânsito para o outro lado” (GOMES, 1988, p. 25). Lembramos que é exatamente a Bandeira com o Brasão de Ribas do Rio Pardo que abre o livro *Onde cantam as seriemas* (GOMES, 1988, p. 7), seguida do Acróstico, antes mencionado, com o nome da cidade Rio Pardo, e do “Hino a Ribas do Rio Pardo”, com letra de Otavio Gonçalves Gomes. Na letra do Hino, o autor menciona a Estrada de Ferro Noroeste:

Os bois pastando, mugindo,
Trazendo riqueza pra terra
Correndo a Noroeste
Em lindos campos
Apitando vem (GOMES, 1988, p. 19).

Entre as muitas Opiniões que se encontram ao se abrir o livro, destacamos dois comentários que melhor traduzem a aproximação da obra de Gomes como representante da história memorialística sul-mato-grossense e como retrato da cultura local: na opinião de Hernani Donato, Gomes escreve “monologando com o espelho de memória”, enquanto na de Zora Seljan, os temas tratados pelo autor “deram um retrato do extremo-oeste do Brasil” (GOMES,

1988, p.11). Como espelho de memória e retrato de um local específico, ao dizer em que lugar cantam as seriemas, o livro de Gomes desarquiviza traços específicos da cultura fronteiriça do extremo-oeste do Brasil. José Couto Pontes comenta sobre as reminiscências vividas pelo autor e traduzidas depois pela memória escrita: “os moradores da sossegada vila de Rio Pardo, quase perdida nos cerrados sul-mato-grossenses, às margens do Botas (afluente do Pardo, que é afluente do Paraná), não poderiam nem de leve imaginar, naqueles distantes anos 20 e 30, que um garoto esperto e muito observador (que ateara fogo ao parque abandonado dos escoteiros, mas que jamais anuíra à molecagem de virar a chave na hora do trem da Noroeste passar) estava colhendo e gravando as cenas e episódios do cotidiano de então, destinados, não fosse a sua memória, a se perder na voragem do tempo” (PONTES. Aba do livro).

Também na letra do Hino de Mato Grosso do Sul, Gomes capta e traduz a paisagem encontrada em *Onde cantam as seriemas*: “Sob um céu de puro azul”, encontra-se uma gente audaz, cheia de farturas, pujança e grandeza, orgulho e certeza, cujo lugar é descrito de forma exageradamente romântica: “Tuas matas e teus campos/O esplendor do Pantanal/E teus rios são tão ricos/que não há igual”. Parodiando a “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, podemos dizer que essa terra não tem palmeiras, mas tem guavirais onde cantam o sabiá e a seriema do cerrado. No texto “As seriemas”, o autor diz que são nas paisagens dos guavirais “onde vivem e onde cantam as seriemas”. Luis da Câmara Cascudo, no Prefácio ao livro, corretamente advertia: “a seriema aparece competindo com a jandaia de José de Alencar e com o sabiá de Gonçalves Dias” (CASCUDO, Prefácio). Romantismos, nacionalismos e regionalismos à parte, é oportuno destacar a forma como o folclorista via o livro: “é um documentário que a História valoriza porque fixou pormenores na limitação geográfica dos acontecimentos, permanentemente esquecidos pelo historiador mecânico dos sucessos convencionais. (...) O canto das seriemas sobrevive à cronologia das lutas políticas e das sucessões administrativas, moldura imóvel das exposições oficiais, ressuscitando ‘casos’ que foram emoções coletivas. São ‘instantâneos’ reais e não retratos da galeria protocolar e semelhante às galerias de todos os recantos da amada terra do Brasil” (CASCUDO, Prefácio). O canto da seriema, entre a história passada e a presente, entre as perdas e os ganhos, o cerrado e o pântano, o sertão e o mar, o centro-oeste e a fronteira, a saudade, entre o luto e a melancolia, *defende e guarda o passado humilde e sedutor da região inesquecida e linda* (CASCUDO), além de estar condenado a desarquivar a dor de

um luto por um objeto para sempre extraviado na vasta imensidão do espaço do cerrado. Entendemos ser impossível retrazar a biografia identitária da cultura local sul-mato-grossense sem levar em conta esses “pormenores na limitação geográfica dos acontecimentos”, a não ser que se continue a tomar a História a contrapelo de seus ínfimos acontecimentos.

É curioso observar que depois dos textos patrióticos que abrem o livro, a crônica seguinte é sobre “as seriemas”, justificando, inclusive, o título do livro. No texto, depois de descrever toda uma aula bio-ornitóloga sobre o *modus-vivendis* da ave símbolo do cerrado, o autor de *Onde cantam as seriemas* fecha seu texto lembrando que há, nas palavras dele, “uma modinha caipira que diz”:

Seriema de Mato Grosso
Seu canto triste me faz lembrar
Daqueles tempos que eu viajava
Tenho saudades do seu cantar.

Deixando um certo tom pejorativo que fica subentendido no “modinha caipira”, que mais beira um preconceito por parte do autor, posto que “Seriema de Mato Grosso” é da década de quarenta e de autoria musical de Mário Zan, artista reconhecido no país inteiro, Otávio Gomes, ao transcrever parte da letra, alude diretamente à sua própria história vivida na infância e que será relembrada por todo o livro, suas memórias e saudades de um tempo que passara. Se, por um lado, o autor de “As seriemas”, bem como o livro como um todo, não pactua de uma saudade nostálgica ou melancólica como já dissemos, por outro, sua transcrição de parte da letra da música evidencia um certo afeto da saudade com relação à História passada que não será mais reencontrada. Nesse sentido, podemos dizer que o livro de Gomes, desde o título, propõe abrir aquela parte do arquivo da História local que só pode ser aberto por meio dos sentimentos da saudade, da tristeza, da melancolia ou até mesmo do luto, uma vez que tal escaninho arquivado consigna outras histórias locais que foram guardadas para que uma História maior (mais oficial) se sobressaísse na cultura. No caso específico de Gomes, a memória, as reminiscências pessoais, são a chave para a compreensão desse lado da história local que precisa ser exumado e reinserido na cultura como forma de se compreender melhor a própria identidade da cultura local.

A crônica “O sabiá” segue na mesma linha de “As seriemas”, isto é, reforçando um tom descritivista que se dá em torno da paisagem encontrada na região. Também reforça a presença da recuperação da infância do autor-menino, aliás, nesse sentido, marca o pano de fundo recorrente por todo o livro, inclusive contribuindo sobremaneira para o registro memorialístico que faz a narrativa. Depois de dizer que o sabiá existe por toda parte de Mato Grosso (do Sul), o autor reitera que “sua cantiga é um gorjeio melodioso, compassado e repousante, que fere diretamente a sensibilidade de quem o escuta” (GOMES, 1988, p. 31). Reforça o tom romântico da escrita da memória quando, na sequência, o autor reproduz os versos iniciais de “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias: “Minha terra tem palmeiras/Onde cantam os sabiás”, para reiterar “mas tem arvoredo e mata onde, na primavera, o sabiá canta, também” (GOMES, 1988, p. 32).

Como se vê, Gomes faz questão de dizer que, além das palmeiras, o lugar por ele visado tem também arvoredo, mata, aludindo, por sua vez, ao próprio estado de Mato Grosso. “Foi sob o influxo do canto do sabiá [...], onde vivi minha meninice”, constata o autor, que deu seu desejo para descrever o que é belo, ou seja, a criação artística, concluindo que “era o encantamento da natureza que me havia de acompanhar por toda a vida: Eterno enamorado da natureza – belezas naturais da minha terra” (GOMES, 1988, p. 32). A crônica “O sabiá” reforça o eterno enamorado da natureza de *Onde cantam as seriemas*. Também reitera, por sua vez, aquele apelo do e pelo natural que subsiste entalhado em toda a produção cultural que caracteriza a cultura sul-mato-grossense, fazendo mesmo parte de seu *corpus*. Não vemos que haja aí um problema aparente nesse exotismo; antes, vemos que há uma inevitabilidade de tal presença. Por outro lado, o que não se deve fazer (assim como o Estado tem reforçado até a exaustão) é tomar tal “naturalismo” de forma acrítica, como também o fez parte de trabalhos analíticos que já se debruçaram sobre a questão. Nessa direção, Gomes conclui sua crônica lembrando que “o criador de todas as coisas fala aos seus eleitos pela voz do sabiá e outras aves canoras” (GOMES, 1988, p. 32).

Em vista do exposto, entendemos que ao artista pode até ser facultado falar pela voz do sabiá, bem como por meio do canto de outras aves, a exemplo da seriema, fauna e flora em conjunto, mas à crítica tal gesto não seria jamais lícito. Porque a ela está facultado saber ler o “mimetismo” que as manifestações culturais se encarregam de produzir por conta de um traço localista que se impõe em todas as produções culturais humanas. Seriemas, sabiás e guaviras

exumam uma memória identitária da cultura sul-mato-grossense que propõe um desarquivamento de uma crítica que, por estar fortemente embasada num olhar de fora, preferiu atacar ao invés de buscar entender a paisagem exótica que também faz a diversidade da cultura local.

Considerações finais

Por falar em lugar, lembramos aqui do que discute Hugo Achugar, em *Planetas sem bocas*, quando afirma que “a paisagem, que traça essas múltiplas memórias, supõe um posicionamento e um lugar específico a partir de onde se fala e a partir de onde se lê” (ACHUGAR, 2006, p.60). Na esteira do que diz o crítico uruguaio, postulamos a ideia de que, por meio das paisagens arroladas de um determinado lugar, podemos exumar histórias memorialísticas do lugar em estudo. Nesse sentido, afirmamos ainda que escrituras localistas, que trazem em pano de fundo um risco de memória, podem ilustrar aquelas paisagens que foram emolduradas ou vencidas pelo tempo histórico. O livro *Onde cantam as seriemas*, de Otávio Gonçalves Gomes, ilustra essa discussão. A imagem paisagística que se desenha no livro está sempre envolta a uma atmosfera abandonada, *inóspita, com espigões dos cerrados, pontas de cabeceiras, campos com árvores rasteiras*, lugar preparado para o canto da seriema. Percebe-se que há, por parte do narrador memorialista do livro, um encantamento pela natureza selvagem que, por toda a narrativa, decora com “belezas naturais” o tom descritivista e saudosista do escritor. Parodiando Luís da Câmara Cascudo, podemos dizer que o livro de Gomes retrata a paisagem natural das seriemas, afugentando histórias esquecidas e pondo em movimento outras paisagens que retornam na história do presente por meio da escritura.

Iguais ao canto da ave pernalta e andarilha do cerrado, as paisagens desconstruídas na narrativa põem em evocação uma tradição da paisagem local. Nessa direção, podemos dizer que as paisagens escriturais acompanham as mudanças históricas, políticas e culturais do lugar, sobrevivendo às intempéries das lutas e dos lutos, mesmo quando pagam com o preço de terem seu próprio *corpus* mutilado pelas mudanças do progresso industrial e tecnológico. A paisagem que sobrevive em *Onde cantam as seriemas*, ou melhor, que luta para driblar o esquecimento entre as folhas amareladas e pardas do livro, apresenta uma memória que, ao invés de *guardar um passado humilde e sedutor da região inesquecida e lida* (como queria Cascudo), quer *refundar*

o passado no presente da história, como forma de mantê-lo em ação. O lugar a partir de onde se lê, a “região sulista matogrossense” (SEREJO), está nutrido por múltiplas paisagens da memória, do esquecimento, da guerra, da fronteira, da zona de contato, do pôr-do-sol/sul, paisagens crioulas, por meio das quais podemos reconstruir uma outra história local, dependendo, apenas, do lugar de onde se mira a paisagem privilegiada na perspectiva.

Paisagens transculturais talvez seja a imagem que melhor sintetiza a paisagem localista que se desenha na escritura histórico-cultural de *Onde cantam as seriemas*. Entendemos por paisagem transcultural aquela situação de transversalidades entre países e culturas que constituem um *locus* cultural específico, como o encontrado na zona de fronteira que constitui o estado de Mato Grosso do Sul. Tal situação não ignora as diferenças; antes, e pelo contrário, ao frisar as diferenças existentes, acentua as relações de poder que marcam as especificidades entre os povos, as línguas e as próprias culturas envolvidas. O livro de Gomes exemplifica muito bem a metáfora conceitual das paisagens transculturais sobretudo porque não sai em defesa de um *locus* cultural nacional. Ao invés disso, e antes de deter-se nas proximidades e relações tradicionais entre os países e culturas vizinhos, propõe um sentimento de transnacionalidade. É nesse sentido, sobretudo, que devemos entender a condição nômade do *andariego* na narrativa aqui em questão, a condição de andarilhas das seriemas do cerrado, os viajores descritos por Gomes, as paisagens que se movimentam por sobre os pântanos e as fronteiras, reforçando, ambos, um movimento de deslocamento perpétuo que constitui a cultura localista sul-mato-grossense. As paisagens *onde cantam as seriemas* desenham esse mapa transcultural que, ao mesmo em que nos afasta (fronteira), nos aproxima do outro (transfronteira/cultura)⁵³.

Referências

GOMES, Otávio Gonçalves. *Onde cantam as seriemas*. 2 ed. Campo Grande: Ed. do autor, 1988.

LOPES, Denílson. Notas sobre crítica e paisagens transculturais. *Cadernos de Estudos Culturais*: crítica contemporânea. Campo Grande, v.2, n.3, p.1-155, jan.jun.2010 p.21-28.

53 Sobre a ideia de “paisagens transculturais” sugiro que se leia: LOPES. Notas sobre crítica e paisagens transculturais. *Cadernos de Estudos Culturais*: crítica contemporânea. 2010, p. 21-28.

LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

NOLASCO, Edgar César. Por uma poética crítica da cultura local. BOLETIM PROPP/ Pró-reitoria de pesquisa e pós-graduação (UFMS), n1, p.4-5, set. 2009.

_____. Luto e melancolia no canto da seriema do cerrado: por uma identidade da crítica cultural local. *Cadernos de Estudos Culturais*: crítica contemporânea. Campo Grande, v.2 n.3 p.1-155, jan./jun. 2010, p.29-49

ELOS DE INTERMEDIÇÃO NA LITERATURA E NA CULTURA SUL-MATO-GROSSENSE: O CASO MANOEL DE BARROS

Gicelma da Fonseca Chacarosqui Torchi

Craquelados introdutórios

“Numa obra literária os traços da cor local e as circunstâncias históricas, geográficas e sociais são inevitáveis, pois o escritor está sempre rondando suas origens; às vezes, sem se dar conta, são sempre essas origens que o seguem de perto, como uma sombra, ou mesmo de longe, como um sonho ou um pesadelo” (Milton Hatoum. *Literatura & Memória: notas sobre Relato de um Certo Oriente*)

As ponderações acerca da identidade local de uma determinada comunidade passam pelas reflexões que as autoidentificam, ou seja, em essência, por ajuizamentos em torno de suas referências geográficas, ambientais e culturais. Logo, refletir sobre identidade sul-mato-grossense é refletir sobre cultura e requer, num primeiro momento, dizer que a mudança estrutural que fragmenta e desloca as identidades culturais em nossa contemporaneidade é o que Hall (2001) aponta como “híbridos culturais”, para então ponderarmos sobre nossa cultura e assim conjecturar sobre os bens simbólicos que constituem nossa identidade cultural híbrida, fragmentada, plural e mestiça.

Mato Grosso do Sul é um estado exuberante, abundante não só em recursos naturais, mas de uma rica e estratificada cultura que se traduz em significativas produções artísticas (música, dança, literatura, teatro, pintura, escultura, cinema, enfim, produções culturais de um modo geral), talvez resultante da nossa herança ibérica e das inter-relações culturais com países vizinhos da América Latina. Em nossa cultura as artes constituem um campo semântico que

não necessita de indicativo espacial, devido ao seu ampliadíssimo raio de influxos culturais, pois apesar de a identidade se formar na relação do espaço com a cultura, a região pode ser mapeada tematicamente. Assim, a noção de região não está ligada apenas ao espaço habitado, mas também a pontes de interlocução e temáticas associativas. Paulo Nolasco dos Santos (2008), ao refletir sobre o assunto, afirma que quanto mais conhecemos o local, mais conhecemos as tradições que o amparam. Nosso estado faz divisa com cinco outros estados da federação: São Paulo, Minas Gerais, Goiás, Paraná e Mato Grosso, além de fazer divisa com o Paraguai e a Bolívia – e, é claro, apresenta traços em sua cultura que denunciam a presença de imigrantes de várias partes do país, da América Latina e do mundo.

Somos parte de um Brasil que já foi Paraguai, herdeiros de costumes e tradições de povos indígenas e de desbravadores que escolheram viver nesta região. Como observa a crítica cultural Lea Masina, ao abordar esta região em particular: “[...] trata-se de uma região muito semelhante a nossa [Sul do Brasil] por sua condição de fronteira viva, lindeira com um país de cultura tradicional espanhola como é o Paraguai. Uma cultura que se forma, portanto, à sombra da história local” (MASINA, 2008, p. 10). Edgar Nolasco, por sua vez, afirma algo semelhante ao abordar a questão da construção de nosso Estado:

Nela há uma reunião de povos diferentes, culturas diferentes, dialetos diferentes, há pessoas em constante diáspora, de passagens, de saída (tome a saída tal), migrantes e imigrantes, colonizadores e colonizados, mato-grossenses e sul-mato-grossenses, há margens para todos os lados, fronteiras reais e imaginadas, países lindeiros que metaforizam as próprias diferenças locais de estado (NOLASCO, 2009, p. 104).

Desta perspectiva compreende-se porque exploramos, para representar nossa cultura mestiça, a imagem do *mosaico*, pois este representa a técnica e emblemática que ungi partes, fragmentos, retalhos, matérias em forma de cacos, restos e inclusive entulhos, campo semântico que pode ser ilustrado através da “poética” de nosso poeta maior, o sul-mato-grossense e pantaneiro Manoel de Barros. Trata-se, afinal, de representar aquilo que Nolasco dos Santos indicou como

Proposta de caracterização de uma região cultural que justifica-se de modo especial quando se consideram os cruzamentos entre mais de um território nacional – como é o caso da questão aqui apontada e formulado como problema, a região cultural do extremo oeste do Brasil, no centro sul do estado de Mato Grosso do Sul (SANTOS, 2009, p. 79).

É na demarcação de um espaço geográfico que se exprimem, segundo o senso comum, as culturas regionais. No entanto, também são considerados os limites espaciais como informações que orientam a disposição geral de desvalorização do que está dentro do centro, sem desprezar o que se abriga sob o pitoresco e o exótico. Mas, afinal, o que é cultura?

A palavra cultura, ao longo dos séculos, sofre alterações conceituais, que acompanham as transformações sociais ao longo da história: “Cultura engloba, além das artes e das letras, os modos de vida, os direitos fundamentais do ser humano, os sistemas de valores, as tradições e as crenças” (UNESCO, 1982, p. 39). Segundo esta definição, o conceito de cultura contém, nele mesmo, o universal e o particular: a ideia universal dos direitos fundamentais do homem e os traços particulares, as crenças e os modos de vida que permitem aos membros de um grupo sentir uma ligação especial e única com os outros membros. Cultura é dinâmica, recicla-se incessantemente incorporando novos elementos, abandonando antigos, mesclando os dois e transformando-se num terceiro com novo sentido.

Uma cultura mestiça

Acreditamos que é a mestiçagem que unge os elos de intermediação da cultura sul-mato-grossense, pois privilegia um conjunto de procedimentos formais caracterizados pelo cruzamento de elementos estéticos de múltiplas origens, o que inclui a forte presença da contradição, do paradoxo, do desequilíbrio, gerando no receptor um certo estranhamento no que diz respeito aos valores, modelos e referências que se encontram integrados nas práticas culturais. Canclini afirma que a mestiçagem passa por uma família de conceitos, e prefere o termo hibridação para nomear as diversas mesclas interculturais, ou seja, “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2003, p. 19). Contudo o conceito de hibridismo não é suficiente, pois acreditamos na premissa advogada por Pinheiro (2009) de que à

mestiçagem não interessam apenas as proximidades e aglomerações quantitativas de fronteira, mas principalmente as inclusões e aglomerações sintáticas através de todos os procedimentos e de toda e qualquer linguagem que transforma o separado.

A naturalização de uma tensão harmoniosa entre elementos díspares, apontando para conflitos aparentemente insolúveis, é que parece ser a característica peculiar de uma obra mestiça. Gruzinski (2001, p. 320), ao discutir mestiçagem, afirma que “Em vez de se limitar a representar ‘situações de impasse’ ou a rejeitá-las, cada uma dessas obras, aciona deslocamentos ou mutações que cultivam de todas as maneiras os recursos da mestiçagem e da hibridação”. Logo a mestiçagem não é um estado excepcional das relações interculturais que gerariam um caos temporário, mas sim uma condição permanente de tais relações: “As mestiçagens nunca são uma panaceia; elas expressam combates jamais ganhos e sempre recomeçados” (GRUZINSKI, 2001, p. 320).

Por sua vez, para Laplantine e Nouss (1997), o termo “mestiçagem” é originário do latim *mixtus* (mistura), constitui-se no seio da biologia e vai aos poucos migrando para outros campos. Aparece pela primeira vez em espanhol e em português para designar, no contexto da colonização, o mulato, o “criollo”. Aceito pela linguística, pela semiótica e pelo estudo das religiões, embrenha-se de modo tímido no campo antropológico, hesita no da arte (designando, por exemplo, o barroco) e torna-se problemático, e para alguns até inaceitável, no domínio da ciência e da epistemologia. Para os autores (1997), a grande e única regra da mestiçagem é a falta de regras, pois cada mestiçagem é única, particular e traça seu próprio futuro.

Mestiçagem é, assim, uma invenção nascida da viagem e do encontro que transforma a submissão em diálogo e recriação. A dúvida está intrinsecamente ligada à mestiçagem, simultaneamente como causa e efeito; ela age como profilaxia da suspeita que se levanta sobre qualquer totalidade homogênea, incluindo a personalidade individual. Diante disso, constata-se que a cultura sul-mato-grossense assume essa condição mestiça não só pelo conteúdo de suas práticas culturais, mas também por suas imagens, pela forma lânguida dos corpos que andam, na dança e nas cores das palavras de nossos poetas e por esses elementos terem uma tessitura móvel, mosaica, em contínua metamorfose, esperando sempre outras misturas. Assim, ao empregarmos o

termo mestiço, ou mestiçagem, como procedimento operatório, neste trabalho, não nos referimos à cor, mas “a modos de estruturação mestiços que acarretam, pela confluência de materiais em mosaico, bordado e labirinto, outros modos de organização do pensamento” (PINHEIRO, 2006, p. 10).

O mosaico de uma cultura: Manoel de Barros e a captura de uma das peças

Porque a maneira de reduzir o isolamento que somos dentro de nós mesmos, rodeados de distância e lembranças. É botando apelidos, contando lorotas. É enfim, através de vadias palavras, ir alongando nossos limites. (Manoel de Barros)

Tratamos, portanto, do mundo das representações incorporadas simbolicamente na complexidade das manifestações culturais sul-mato-grossenses. A cultura, ao traduzir outros códigos, gera textos que são a base da cultura humana, não como acessório de nossa condição, mas sim como seu substrato. O ser humano é humano porque produz cultura. A cultura se apresenta, assim, como um mecanismo dinâmico que traduz mensagens em novos textos ou sistemas de signos. Por isso, “cultura é memória, relaciona-se necessariamente com a experiência histórica passada [...] A própria existência da cultura pressupõe a construção de um sistema de regras para a tradução da experiência imediata em textos” (LOTMAN; USPENSKI, 1981, p. 41). Desta forma, memória é cultura, é matriz da vida social. Daí nossas reflexões se voltarem para as manifestações de cultura sul-mato-grossense, que de forma intercultural traduzem as experiências imediatas em textos, e texto enquanto “unidade mínima de cultura” (LOTMAN, 1996, p. 89).

Afinal são culturas resultantes daquilo que Paulo Nolasco dos Santos sublinhou como “trânsitos, travessias que aí se fizeram e que resultam no dilema da representação cultural que constitui a um só tempo e num só compasso, o que aqueles que vivem do lado de cá, no Brasil e os do lado de lá no Paraguai” (SANTOS, 2009, p.80) e que eu expandiria para qualquer outro lugar. Daí que Manoel de Barros se edifica como um ícone representativo de nossa cultura sul-mato-grossense.

Desenhando o poeta e sua obra

Poeta é o ente que lambe as palavras e depois se alucina. (Manoel de Barros)

Manoel de Barros, poeta mato-grossense, desde a década de 30, do século XX, vem publicando seus livros e neles imprimindo um grande e incansável trabalho com os códigos linguísticos. Apesar de ter nascido em Cuiabá-MT, Barros considera-se sul-mato-grossense e assim é estudado, ao lado de Lobivar Matos e Hélio Serejo, como um dos expoentes mais representativos da literatura deste estado, assim como da literatura brasileira. Seu primeiro livro foi publicado no Rio de Janeiro, há mais de sessenta anos, e se chamou *Poemas concebidos sem pecado*. Foi impresso de maneira artesanal, feito por vinte amigos, numa tiragem de vinte exemplares e mais um, que ficou com ele. A poesia de Manoel de Barros começou a ser exposta ao público nos anos 80, por Millôr Fernandes, em suas colunas nas revistas *Veja* e *Isto é* e no *Jornal do Brasil*. Da mesma forma procederam: Fausto Wolff, Antônio Houaiss, entre outros. Graças a esta repercussão, seus poemas foram publicados pela Editora Civilização Brasileira, em obras completas, sob o título de *Gramática expositiva do chão*- poesia quase toda (1990).

Hoje, segundo alguns críticos, o poeta é reconhecido nacional e internacionalmente como um dos mais originais do século e um dos mais importantes do Brasil. Guimarães Rosa comparou os textos de Manoel de Barros⁵⁴ a um “doce de coco”. Barros foi comparado, também, pelo filólogo Antonio Houaiss, a São Francisco de Assis:

54 **Manoel** Wenceslau Leite **de Barros** nasceu em Cuiabá (MT) no Beco da Marinha, beira do Rio Cuiabá, em 19 de dezembro de 1916, filho de João Wenceslau Barros, capataz com influência naquela região. Mudou-se para Corumbá (MS), onde se fixou de tal forma que chegou a ser considerado corumbaense. Atualmente mora em Campo Grande (MS). *Nequinho*, como era chamado carinhosamente pelos familiares, cresceu brincando no terreiro em frente à casa, pé no chão, entre os currais e as coisas “desimportantes” que marcariam sua obra para sempre. “Ali o que eu tinha era ver os movimentos, a atrapalhão das formigas, caramujos, lagartixas. Era o apogeu do chão e do pequeno”. Com oito anos foi para o colégio interno em Campo Grande, e depois para o Rio de Janeiro. Não gostava de estudar até descobrir os livros do padre Antônio Vieira: “A frase para ele era mais importante que a verdade, mais importante que a sua própria fé. O que importava era a estética, o alcance plástico. Foi quando percebi que o poeta não tem compromisso com a verdade, mas com a verossimilhança”. Um bom exemplo disso está num verso de Manoel que afirma que “a quinze metros do

Por sua humildade diante das coisas. (...) Sob a aparência surrealista, a poesia de Manoel de Barros é de uma enorme racionalidade. Suas visões, oníricas num primeiro instante, logo se revelam muito reais, sem fugir a um substrato ético muito profundo. Tenho por sua obra a mais alta admiração e muito amor⁵⁵.

O poeta João Antônio defende que a poesia de Manoel vai além: “Tem a força de um estampido em surdina. Carrega a alegria do choro”. Millôr Fernandes afiança que a obra do

arco-íris o sol é cheiroso”. E quem pode garantir que não é? “Descobri que servia era pra aquilo: Ter orgasmo com as palavras”. Dez anos de internato lhe ensinaram a disciplina; os clássicos, a rebeldia da escrita. Mas o sentido total de liberdade veio com “Une Saison en Enfer” de Arthur Rimbaud (1854-1871), logo que deixou o colégio. Foi quando soube que o poeta podia misturar todos os sentidos. Conheceu pessoas engajadas na política, leu Marx e entrou para a Juventude Comunista. Seu primeiro livro, aos 18 anos, não foi publicado, mas salvou-o da prisão. Havia pichado “Viva o comunismo” numa estátua, e a polícia foi buscá-lo na pensão onde morava. A dona da pensão pediu para não levar o menino, que havia até escrito um livro. O policial pediu para ver, e viu o título: “Nossa Senhora de Minha Escuridão”. Deixou o menino e levou a brochura, único exemplar que o poeta perdeu para ganhar a liberdade. Mas a ideia de lá se fixar e se tornar fazendeiro ainda não havia se consolidado no poeta. Seu pai quis lhe arranjar um cartório, mas ele preferiu passar uns tempos na Bolívia e no Peru, “tomando pinga de milho”. De lá foi direto para Nova York, onde morou um ano. Fez curso sobre cinema e sobre pintura no Museu de Arte Moderna. Pintores como Picasso, Chagall, Miró, Van Gogh, Braque reforçavam seu sentido de liberdade. Entendeu então que a arte moderna veio resgatar a diferença, permitindo que “uma árvore não seja mais apenas um retrato fiel da natureza: pode ser fustigada por vendavais ou exuberante como um sorriso de noiva” e percebeu que “os delírios são reais em Guernica, de Picasso”. Sua poesia já se alimentava de imagens, de quadros e de filmes. Chaplin o encanta por sua despreocupação com a linearidade. Para Manoel, os poetas da imagem são Federico Fellini, Akira Kurosawa, Luis Buñuel (“no qual as evidências não interessam”) e, entre os mais novos, o americano Jim Jarmusch. Até hoje se confessa um “... ‘vedor’ de cinema. Mas numa tela grande, sala escura e gente quieta do meu lado”. Voltando ao Brasil, o advogado Manoel de Barros conheceu a mineira Stella no Rio de Janeiro e se casaram em três meses. Tiveram três filhos, Pedro, João e Marta (que fez a ilustração da capa da 2ª. edição do *Livro das pré-coisas*) e sete netos. Escreveu seu primeiro poema aos 19 anos, mas sua revelação poética ocorreu aos 13 anos de idade quando ainda estudava no Colégio São José dos Irmãos Maristas, no Rio de Janeiro, cidade onde residiu até terminar seu curso de Direito, em 1949. Como já foi dito, mais tarde tornou-se fazendeiro e assumiu de vez o Pantanal. Os dados acima foram obtidos em livros do autor, no livro “Inventário das Sombras”, de José Castello, no site da Fundação Manoel de Barros, na revista “Veja”, edição de 05/01/94, artigo de Geraldo Mayrink, e em outros sites da Internet. Também disponível em: < http://www.releituras.com/manoeldebarros_bio.asp>. Acesso em 23 jul. 2006.

55 CASTELLO, 1999, p. 109-128. Disponível em: <http://www.releituras.com/manoeldebarros_bio.asp>. Acessado em 10/10/2006>. Consta da biografia de Manoel de Barros.

poeta é “única, inaugural, apogeu do chão”. E Geraldo Carneiro assevera: “Viva Manoel *violador d’amores* violador da última flor do Lácio inculca e bela. Desde Guimarães Rosa, a nossa língua não se submete a tamanha instabilidade semântica”. Manoel, o tímido *Nequinho*, se diz encaulado com os elogios que “agradam seu coração”.

O poeta foi contemplado com o “Prêmio Orlando Dantas” em 1960, atribuído pela Academia Brasileira de Letras ao livro *Compêndio para uso dos pássaros*. Em 1969, recebeu o Prêmio da Fundação Cultural do Distrito Federal pela obra *Gramática expositiva do chão* e, em 1997, o *Livro sobre nada* ganhou o Prêmio Nestlé, de âmbito nacional. Em 1998, foi agraciado com o Prêmio Cecília Meireles (literatura/poesia), concedido pelo Ministério da Cultura. Se ganhar prêmios for mesmo identificador para avaliar um bom poeta, Manoel de Barros é o maior poeta em atividade no Brasil, pois já “conquistou todos os prêmios de poesia, incluindo dois Jabutis” (MARTINS, 12/2006).

Apesar da poética de Manoel de Barros não aceitar enquadramentos, segundo alguns críticos, cronologicamente, ele pertence ao grupo de poetas modernistas da geração de 45. Manoel de Barros, numa entrevista concedida a André Luis Barros (24/08/96), sustenta que “nunca na minha vida fui de participar muito de grupo. Acho que em poesia também não pertenço a nenhuma geração, a tal geração de 1945 não é a minha”.

A afirmação do poeta vai ao encontro do que pensa Fernandes: “a obra de Manoel de Barros apresenta uma evolução temática e estrutural que perfaz, grosso modo, todas as fases do modernismo” (FERNANDES, 1987, p. 87). A linguagem inovadora do poeta sul-mato-grossense, sua singular forma de manipular as palavras é tal que o leitor médio não está habituado: o universo da terra chã, do chão pantaneiro que lhe serve de fonte. Ou seja, uma poesia

(...) da plasticidade, poesia dos restos, poesia da substantivação que revela uma carga de comoção nascida de uma fonte objectual e não subjetiva, poesia do chão. Estas são algumas definições que podem ser aplicadas à obra de Manoel de Barros (CARONE, 1974, p. 15).

Assim é que a poesia de Barros arquiteta-se com apoio na elocução popular e nas manifestações idioletais pantaneiras, alicerçando-se na desconstrução da gramática normativa: transposição de classes gramaticais, transgressão a regências e transitividades verbais, inver-

sões abruptas de sintaxe, invenção de neologismos, tudo contribui para a elaboração de uma cosmovisão marcada pelo olhar arguto de um sujeito ciente de construir seu próprio universo (CASTRO, 1991).

Seus poemas, suas obras são concertos, mutações de um mesmo tópico. E qual seria este objeto? Só poderia ser a própria Poesia, a arte de poetar, a dicção poética. Tudo: o universo, o homem, a natureza, as relações, a alegria, a liberdade, os grandes temas da humanidade, as reminiscências passam a ser inventadas sob o filtro da poesia. Pois pela poesia, descobriu Barros, poderia recriar o homem, o universo, a beleza, a linguagem, sob o “signo da liberdade, do prazer, do trabalho, da alegria: da alegria inaugural, pela palavra inaugural. Manoel de Barros pode até ter usado técnicas que outros poetas, ou pintores, e até cineastas usaram. Apropriou-se delas e transformou-as ao pantanalizá-las” (CASTRO, 1991, p. 58).

A linguagem metafórica é para o poeta o recurso mais trivial de se expressar. O similar, o comum não lhe serve. A metáfora constitui o corriqueiro da linguagem de Barros, sendo o suporte natural do projeto estético do autor e suporte natural do verso e do jogo de metamorfoses. Na maior parte de seus poemas, a sugestão predomina como seiva composicional e poética: “As metáforas constituem a base expressional do autor. Toda a linguagem usada é metafórica, aberta, indicando as sucessivas metamorfoses e as figurações do ser pelas palavras que expressam o sentido” (CASTRO, 1991, p. 52). De forma técnica e inédita, o poeta constitui o universo relacional dos indivíduos com as coisas, com a natureza, com a terra, com o homem púbere que dela nasce. Manoel de Barros assume seu logradouro e transforma-o dentro de seu diagrama estético: “o artista somente penetrará no mundo chão universal, cuja matriz é o pantanal, tornando-se coisa para experienciar o rico universo coisal, a aprender (epistemologicamente) o dialeto do chão, o dialeto coisal” (CASTRO, 1991, p. 58). Acontece o estabelecimento de um mundo fantástico, lugar de origem e da constância, do absurdo e das metamorfoses dos seres. No exercício de sua arte, Manoel de Barros descortina o mundo como uma incursão de tudo que se transforma e se reinventa. Tudo está em devir.

Outra essencial marca da poética de Barros é o uso da linguagem ilógica da infância, inédito contato com as coisas da inconsciência, em busca de uma súpula mítica. É preciso buscar a linguagem da infância calcada na linguagem do desejo, onde a convivência dos opostos, de

morte e vida, fervilha no devir das coisas e da própria linguagem. Reinventar constantemente a linguagem é um dos motes basilares do poeta.

Singular em sua obra, não faz jus e não aceita qualquer rótulo de classificação ou agrupamento. Sua poética individualiza-o, identifica-o como portador de um universo e de uma elocução poética inéditos que lhe alicerçam a perenidade. Seus versos são livres e brancos, não há pontuação nem ligação entre eles, realizam-se de forma fragmentada, por meio de cortes e montagens, através de recorte e reorganização sintática de seus elementos; os textos poéticos manoelinóis não apresentam uma nítida separação entre poesia e prosa. Se por um lado seus textos são melódicos, rítmicos, apresentam um impressionante desfile de elementos onomatopáicos e metonímicos, além do emprego de metáforas insólitas e imagens inusitadas, o que é próprio do poema; por outro, em seus textos perambulam personagens (compondo seus *alter egos*), entrelaçando-se em narrativas, o que é próprio da prosa. Modalidades que também se destacam na linguagem de Barros são as *gags* e os *arquissemas*. Segundo o poeta, as *gags* são verdadeiras anedotas, poemas piadas com influência do humor imagético. São exercícios de pura liberdade e intuição fantástica. Para a linguagem lógica nada dizem, significam a partir da imagem ou da combinação sonora e rítmica, humorística ou material das palavras. Por sua vez, os *arquissemas* são as palavras ancestrais que povoam e comandam o ser subterrâneo do poeta. São mais ou menos as seguintes: terra, rã, árvores, pedra, parede, antro, musgo, lesma, caracol, boca e água (CASTRO, 1991).

A partir dos movimentos radicais do século XX, a arte tem apresentado uma tendência a explicar, no próprio texto literário, o significado do fazer poético. Num exercício de auto referência, a linguagem dobra-se sobre si mesma num movimento de espelhamento, para definir a si própria. A forma tornou-se conteúdo, e o conteúdo, a forma; a poesia converte-se em poesia da poesia. Em lugar de dialogar com a realidade aparente das coisas, o poeta passa a dialogar com a realidade da própria língua; é a esse exercício que se presta a poesia de Barros. É possível que esta tendência metalinguística da literatura atual deva-se ao fato de outras formas de discursos estarem superpondo-se ao literário, provocando um desdobramento, à semelhança do que ocorreu na pintura quando do surgimento da fotografia. E hoje, ao fazermos essa leitura de Manoel de Barros, percebemos outra tentativa de desdobramento: das imagens para a palavra e, num movimento reverso, da palavra para a imagem plástica e visual. A poética de Barros brinca

barrocamente com a sedução das cores, dos sons, com as formas da natureza, com o brilho do sol, com os reflexos nas águas dos rios ou do mar, lugar do movimento, do labirinto, da vertigem, da dispersão. Mobilidade sonora e visual, espelho fragmentado à procura do indizível. A obra de Barros, ao utilizar das coisas do chão, da realidade tomada do telúrico, assim como cria uma arte grandiosa, não coloca o poeta como um ser superior que descreve a natureza como um cenário; utiliza um arsenal retórico que coloca o homem em condição mais elevada. O homem aparece, então, descentrado de sua função de dominação sobre os seres da natureza, nivelado à condição de coisa, submetendo-se a uma ordem geral válida para todos os seres, os quais ininterruptamente transformam-se em convergência com o conceito de desumanização, trazido por Friedrich a partir de ensaio de Ortega y Gasset, que se manifesta no abandono de estados sentimentais naturais, na inversão da ordem hierárquica, antes válida entre objeto e homem, deslocando agora o homem para o degrau mais baixo e na representação do homem partindo de um prisma que o faz parecer o menos possível com um homem (ORTEGA y GASSET, *apud* FRIEDRICH, 1991, p. 169).

Ou ainda, “Poeta é o ente que lambe as palavras e depois se alucina” (BARROS, 1990, p. 289). É desta forma, assim alucinada, que Pizzini mergulha antropofagicamente no universo poético de Barros para, a partir dele, construir o roteiro do filme *Caramujo-Flor*⁵⁶.

Um recorte mestiço: Barros e Pizzini

As coisas sem importância são bens da poesia. (Manoel de Barros)

Nosso trabalho caminha como um *work in progress*, que neste momento não pretende abordar toda a vasta cultura sul-mato-grossense, volta-se especificamente para a poesia de Manoel de Barros e à obra de arte fílmica, de Pizzini, *Caramujo-flor* (curta metragem em 35 milí-

⁵⁶ *Caramujo-flor* ganhou os seguintes Prêmios: Melhor Direção - Festival de Brasília 1988; Melhor Fotografia - Festival de Brasília 1988; Prêmio Especial da UNB - Festival de Brasília 1988; Melhor Montagem - Rio Cine 1989; Melhor Filme (Júri Oficial) - Festival de Huelva (Espanha) 1988; Menção Honrosa - Festival de Curitiba 1989; Melhor Filme - Jornada do Maranhão 1989; Melhor Fotografia - Jornada do Maranhão 1989; Melhor Trilha Original - Jornada do Maranhão 1989.

metros, com duração de 21 minutos, produzido em 1989) no sentido de perceber sua construção como ensaio “poético-cinematográfico”, cuja percepção do olhar (do cineasta-autor) flagra os acontecimentos em forma de fragmentos, que se sucedem numa sintagmática estruturada pela colagem desses, compondo uma obra que se constrói, por sua vez, pela força desses cacos, em forma de mosaico.

Na obra de Joel Pizzini, o abandono da lógica vem acompanhado pela subjetividade do ponto de vista filmico e desloca-se com a perspectiva das lentes da câmera. Neste caso, a câmera serve ao registro da própria visão que teria uma criança dos acontecimentos, ou seja, um observador que enxerga o universo como pueril brinquedo. Em Manoel de Barros, essa volta simbólica à infância (e sua inocência), ao passado, é representada, com muita força em suas três primeiras obras poéticas, nas quais ele recupera pela memória fatos, eventos, histórias de personagens curiosos que fizeram parte da fase primeira de sua vida, em que a inocência da criança aparece transferida para a gente pantaneira. Na esteira desse pensamento, podemos considerá-lo como um dos poetas, que por meio de sua vasta produção, dá a coloração de nossa cultura fronteira, falando de nosso povo e de nossa região através de seus contos e recontos. Barros tece com palavras fios de sentido sobre nossa condição identitária e fronteira, construindo este *campo semântico* com elementos de nossa cultura, sem indicá-los espacialmente. Para Manoel de Barros, a natureza é matéria-prima para a poesia, enquanto que para Pizzini, a poesia de Barros é matéria-prima para a construção de cenas. O filme *Caramujo-flor* é povoado por signos, imagéticos e fronteiros: o tereré, as contações de causos, o menino do mato que toma banho de rio e brinca de “o que é o que é?”, o jacaré, a arara, os rios, o ser peregrino que migra do mato para a cidade, a cidade como lugar de tempo volátil, o interior como lugar ligado à natureza e com um tempo mais lento, as coisas sem importância, as água transparentes de Bonito, a fronteira invisível, a harpa (que sabemos ser paraguaia) e que nos lembra a nossa música fronteira: as guarânias, os chamamés, as polcas que hoje se transmutam em polca *rock*, guarânia *rock*, entre outros ritmos mestiços. Claro que a leitura desses símbolos regionais, por esses autores, passa pela retomada de signos ou pelo que se denomina tradução interssemiótica que recria tipos, paisagens, inventando um repertório autônomo, uma visualidade própria, não

estereotipada, que não se reduz ao típico nem ao exótico, tornando-se inconfundível e inquestionável, como ilustram os fotogramas abaixo⁵⁷, do filme *Caramujo Flor*.



Fotograma 46



Fotograma 47



Fotograma 48



Fotograma 49

Ovo de lobisomem não tem gema
(...)

57 Os fotogramas estão numerados em uma sequência sistêmica que segue a ordem de decupagem fílmica.

Bicho acostumado na toca, enega com estrela⁵⁸



A cena edifica o que o poeta afirma em versos do livro *Guardador de águas*: “A lesma influi muito em meu desejo de gosmar sobre as palavras neste coito de letras”. Para o cineasta, é importante destacar que a cena é uma leitura da posição do rural x urbano, com a denominação do urbano como destruidor. O jacaré tem uma carga pré- histórica, atemporal. Há o estranhamento, mas cria-se ali um sentido gráfico, mais do que um contraste moral entre o urbano e o rural...



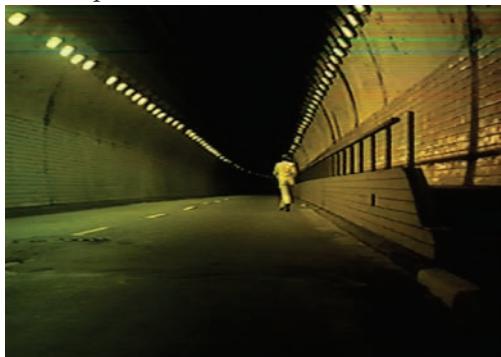
Fotograma 18



Fotograma 19

⁵⁸ 58 Poemas tirados do *Livro de pré-coisas* (BARROS, 1990, p. 256-267).

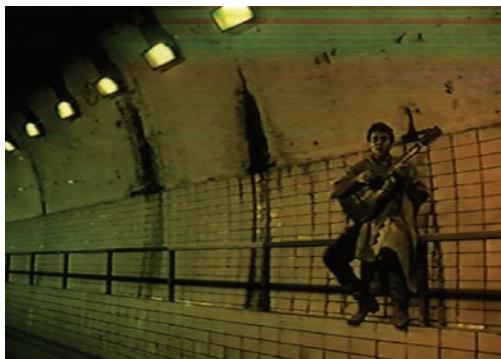
As roupas constituem um tipo de linguagem, fazem parte do sistema não verbal de comunicação e nós seres humanos nos revelamos através delas. A forma de vestir é um idioma como qualquer outro, com vocabulário e gramática capaz de expressar ideias e emoções. Da mesma forma que uma língua toma emprestado palavras de outras línguas, assim também determinadas peças de roupas e formas de vestir transitam de uma cultura para outra, como o caso do *poncho*:



Fotograma 8



Fotograma 9



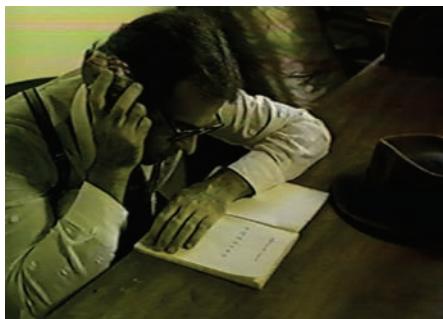
CABELUDINHO

1.

Sob o canto bate-num-quara nasceu Cabeludinho
bem diferente de Iracema
desandando pouquíssima poesia

o que desculpa a insuficiência do canto
mas explica a sua vida
que juro ser o essencial⁵⁹

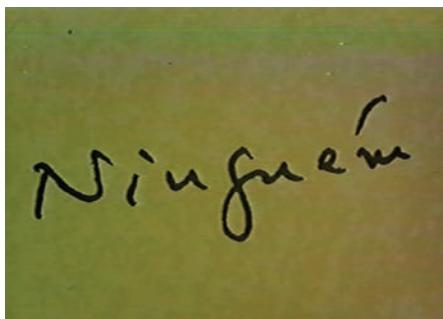
Outra capital marca da poética de Barros é a defesa da obrigação de abandonar a inteligência para o entendimento das coisas através do ser, a fim de torná-las matéria de poesia. Isto fica claro na oitava cena, em que Ney Matogrosso, em uma biblioteca, é enquadrado de forma recortada e a cena é montada num processo retalhado, no qual as imagens parecem como *flashes* fotográficos:



Fotograma 23



Fotograma 24



Fotograma 25



Fotograma 26

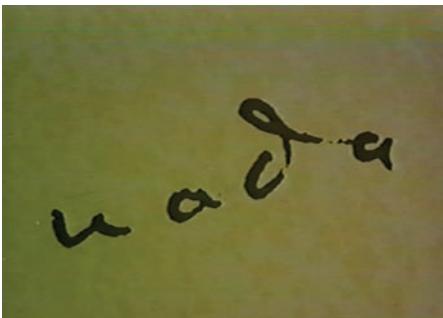
59 Poema do Livro *Poemas concebidos sem pecado* (BARROS, 1990, p.35).



Fotograma 27



Fotograma 28



Fotograma 29



Fotograma 30



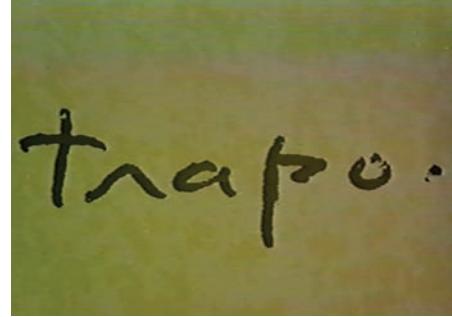
Fotograma 31



Fotograma 32



Fotograma 33



Fotograma 34

xv

_Quem é sua poesia? (O que é que o senhor faz a favor da poesia?)

_Os nervos do entulho como disse o poeta português José Gomes Ferreira

Um menino que obrava atrás de Cuiabá também

Mel de ostras

Palavras caídas no espinheiro parecem ser (para mim é muito importante que algumas palavras saiam tinta de espinheiro.)

Difícil entender, me dizem, é sua poesia;

o senhor concorda?

_Para entender nós temos dois caminhos: o da sensibilidade que é o entendimento do corpo; e

o da inteligência que é o entendimento do espírito

Eu escrevo com o corpo

Poesia não é para compreender, mas para incorporar

Entender é parede; procure ser uma árvore.(...)

Como o senhor escreve?

Como se bronha.

E agora peço desculpas

Estou arrumado para pedra⁶⁰.

60 BARROS, *Gramática expositiva do Chão*, p. 212.

Portanto, para os dois, poeta e cineasta, a construção artística é a busca permanente de alcançar o mais inalcançável. Afinal, como diz o próprio Barros, “a principal função da poesia é a de promover o arejamento das palavras, inventando para elas novos relacionamentos, para que os idiomas não morram a morte por fórmulas, por lugares comuns” (BARROS, 1990, p. 309).

A mobilidade do mosaico

Somos rascunho de pássaros, Não acabaram de fazer (Manoel de Barros)

Caramujo-flor (des)enreda-se, assim, entre dois estados cuja contaminação ergue e sustenta o filme como bloco de sensações. Como bem diz o poeta, somos “rascunho de pássaros”, não é que sejamos pássaros. Devir-pássaro não é algo como uma identificação, um tornar-se o que não se é, um mimetismo, nada que seja da camada da representação. É tão somente que algo passa de um a outro, entre um e outro. E o que passa, o que circula, é a própria sensação. “Rubens” – jacaré no metrô, “Ney” – jacaré no rio..., traços entendidos como tensões formais, mas que podem ser encontradas também nos conteúdos, já que a poesia não quer ser mais construída como reflexo da realidade ambiente e, quando se volta para ela, a realidade se completa com um significado diverso do da poesia de outros tempos. A realidade, na poesia, segundo Hugo Friedrich (1991), libertou-se da ordem espacial, temporal, objetiva e anímica e fez diminuir as diferenças entre a proximidade e a distância, entre o belo e o feio, entre a dor e a alegria, entre terra e céu.

A mobilidade em mosaico do texto cinético de Pizzini, enquanto texto de cultura, pode ser comparada com a linguagem do folhetim que condensa códigos oriundos das diversas mídias como os grafismos, fotografia, a infografia, diagramação, as cores etc. Sobre isto afirma Amálio Pinheiro:

A mobilidade em mosaico do jornalismo impresso aproveitou-se, neste continente, de uma sorte de montagem sintática das ‘culturas em ritmo rápido’, aptas para incorporar os agregados metonímicos provenientes dos mais diversos códigos e linguagens. Trata-se de processos de produção e recepção desdobrados, em interações múltiplas, pelo caráter migrante, mestiço e solar da sociedade (PINHEIRO, 2004, p. 13).

A presença desses códigos se materializa logo no início da obra que insere, em sua abertura, entre a cena inicial e a sequência fílmica, o nome da obra grafado em branco sobre um fundo preto. O modelo de letra utilizado, uma grafia estilo manual, como que trêmula, certifica o apuro e os cuidados do cineasta e matiza o texto enquanto espaço de semiose e de hibridização. O procedimento se repete na cena da biblioteca que aciona um feixe móvel de diferentes signos, fotografia, artes gráficas, imagem movimento, poesia verbal e oral, ativando também os diferentes níveis de leitura, num mesmo nível. Neste sentido o pensamento de Canclini é bastante oportuno:

Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes: o artesanato migra do campo para a cidade; os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros. Assim as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento (CANCLINI, 2006, p. 348).

A hibridização nos leva a crer que “todas as culturas são de fronteira” (idem, p. 348). O texto fílmico, não sendo homogêneo, se estabelece como um sistema sógnico na fronteira limiar da poesia, tornando-se *cinema de poesia*, uma estrutura nova que se fundamenta em outra já existente, que não é nem uma coisa nem outra e as duas ao mesmo tempo. “É uma nova estrutura surgida no curso do desenvolvimento histórico, mas que pode ser entendida em metacategorias das velhas estruturas” (LOTMAN, 1996, p. 28). A este respeito, Lotman afirma que

(...) o texto, sendo semioticamente não homogêneo, entra em jogo com os códigos que o decifram e exerce uma influência deformadora. Como resultado, no processo de avanço do texto do destinador ao destinatário se produz uma mudança e um crescimento de sentido (LOTMAN, 1996, p. 88).

A cultura é geradora de textos. E, por definição, texto cultural, em um sentido amplo é

(...) qualquer comunicação registrada em um determinado sistema sógnico. Deste ponto de vista, podemos falar de um balé, de um espetáculo teatral, de um desfile militar e de todos os demais sistemas de signos de comportamento como texto, na mesma medida em que aplicamos este termo a um texto escrito em uma língua natural, a um poema ou a um quadro (LOTMAN, 1979, p. 41).

Considerações em mosaico

Minhocas arejam a terra; Poetas, a linguagem. (Manoel de Barros)

Manoel de Barros possui um universo poético vivido por personagens que fazem parte do universo cultural sul-mato-grossense, mas também do universo conhecido pelo poeta, centrado na simbiose entre os seres da natureza e as coisas que a civilização tende a não valorizar ou rejeitar, ou seja, que traduz uma cosmovisão em que: “o universo, o homem, a natureza, a liberdade, os grandes temas da humanidade e as reminiscências passam a ser reinventadas sob o filtro da poesia” (CASTRO, 1992, p. 19). É sob esta perspectiva que Barros edifica sua arte poética, enquanto texto semiótico e de cultura, fazendo aproximações que são possíveis devido às afinidades do gesto, do prazer, do corpo, da arte e de sua história, pois como afirma Barthes: “a escritura/leitura se expande ao infinito, compromete o homem, seu corpo e sua história; é um ato pânico, cuja única definição certamente é o que não para em lugar nenhum” (BARTHES, 1970, p. 68).

O filme *Caramujo-flor*, ao propor um novo olhar sobre as estruturas narrativas recorrentes do cinema independente, em contraponto com o cinema industrial, inscreve-se no que Buñuel e Pasolini chamam de “*Cinema de Poesia*”. Tais indagações levam-nos a formular algumas outras questões: a natureza da aproximação da linguagem cinematográfica à linguagem literária; os paradigmas eleitos por Pizzini na configuração de seu discurso fílmico; o barroco e sua configuração na dinâmica da leitura da obra; além de perceber como as séries culturais se aglutinam na concepção na obra em estudo e em que medida o texto cinético é terreno propício à hibridação e à mestiçagem.

Referências

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ANASTÁCIO, Sílvia Maria Guerra. *O jogo das imagens no universo de criação de Elisabeth Bishop*. São Paulo: Anna Blume, 1999.

- BARROS, Manoel. *Gramática expositiva do chão*: Poesia quase toda. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Lisboa: Edições 70, 1970.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 2003.
- CARONE, Modesto. *Metáfora e montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CASTRO, Afonso de. *A poética de Manoel de Barros: a linguagem e a volta à infância*. Campo Grande: FUCMT - UCDB, 1991.
- CASANOVA, Pascale. *A república mundial das letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CHACAROSQUIL-TORCHI, Gicelma da Fonseca. *Por um cinema de poesia mestiço: o filme “Caramujo-flor” de Joel Pizzini e a obra poética de Manoel de Barros*. 2008. Tese – Programa de Pós Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2008.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1986.
- CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994
- CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- COSSON, Rildo. Notas à margem de uma fronteira móvel. *Continente Sul / Sur*. Porto Alegre: Instituto Nacional do Livro, 1998, v.7, p.85-94.
- CULLER, Jonathan. *Téoria literária: uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999, p. 49-58.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Edições 70, 2002.
- FERNANDES, José. *A loucura da palavra*. Barra do Garças; UFMT, 1987.
- GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo, Cia das Letras, 2001.
- HATOUM, Milton. *Literatura e memória: Notas sobre Relato de um certo Oriente*. São Paulo: PUC, 1996.
- LAPLANTINE e NOUSS, François e Alexis. *A mestiçagem*. Trad. Ana Cristina leonardo. Lisboa: Biblioteca Básica de Ciência e Cultura – Instituto Piaget, 1997.

LOTMAN, Iuri. *La semiosfera I*. Trad. De Desidério Navarro. Madri: Ediciones Catedra, 1996.

_____. *A estrutura do texto artístico*. Editorial Estampa: Lisboa, 1978.

_____. *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa: Estampa, 1978.

_____. *La Semiosfera II*. Trad. Desidério Navarro. Madrid: Cátedra, 1998.

_____. *La Semiosfera III*. Trad. Desidério Navarro. Madrid: Madrid: Cátedra, 2000.

_____. e USPENSKI, Boris. Sobre o mecanismo semiótico da cultura. In: *Ensaio de semiótica soviética*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

MARTINS, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

MASINA, Léa. Um roteiro singular. In: SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. *Fronteiras do local: roteiro para uma leitura crítica do regional sul-mato-grossense*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2008.

MATO GROSSO, Cristina. *Teatro em questão*. Campo Grande: Editora Alvorada, 2009.

_____. *Teatro popular estética e política*. Campo Grande: Editora Alvorada, 2007

MENEGAZZO, Maria Adélia: Representações artísticas e limites espaciais: o regionalismo revisitado. In: SANTOS, P. S. N. dos; RUSSEFF, I. ; MARINHO, M. (orgs.). *Ensaio farpados: arte e cultura no pantanal e no cerrado*. 2. ed. rev. ampl. Campo Grande: Editora Letra Livre / Editora UCDB, 2004.

PINHEIRO, Amálio. *Aquém da identidade e da oposição*. Piracicaba, SP: Unimep, 1984.

_____. (org.). *Comunicação e cultura, barroco e mestiçagem*. Campo Grande: Uniderp, 2006.

_____. Euclides: a crônica da paisagem” In: FERNANDES, Rinaldo de (org.). *O clarim e a oração: cem anos de “Os Sertões”*. São Paulo: Editora Geração, 2002.

_____. Jornal, cidade e cultura. *Manuscrita 12: Revista de Crítica Genética*. Editora Anna Blume, 2004.

ROSA. Maria da Glória Sá. Cultura e arte em MS. In: ROSA. Maria da Glória Sá et al. *Memória da arte em Mato Grosso do Sul: histórias de vida*. Campo Grande: Edufms/Cecitec, 1992.

_____. et al. *Memória da arte em mato Grosso do Sul: histórias de vida*. Campo Grande MS: Edufms/Cecitec, 1992.

SANTAELLA, Lucia. *Cutura das mídias*. São Paulo: Hucitec, 1996.

_____. *Barroco*. Tradução Maria de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos. Lisboa: Vega, 1989.

_____. *Ensaios generales sobre el barroco*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

_____. O barroco e o neobarroco. In: MORENO, César Fernández. *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.

SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. *O outdoor invisível: crítica reunida*. Campo Grande: Editora UFMS, 2006.

_____. *Fronteiras do local: roteiro para uma leitura crítica do regional sul-mato-grossense*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2008.

_____. (org.). *Literatura e práticas culturais*. Dourados: Editora da UFGD, 2009.

_____.; RUSSEFF, I.; MARINHO, M. (orgs.). *Ensaio farpados: arte e cultura no pantanal e no cerrado*. 2. ed. rev. ampl. Campo Grande: Editora Letra Livre / Editora UCDB, 2004.

SARDUY, Severo. *Barroco*. Lisboa, Vega, 1988.

SENA, Clovis. *Fronteira Centro-Oeste*. Brasília: Editora Kelps, 1999.

A INVENÇÃO DE MATO GROSSO DO SUL ATRAVÉS DA OBRA *A POEIRA DA JORNADA: MEMÓRIAS*, DE DEMOSTHENES MARTINS - DIZERES E NÃO DIZERES DO PROCESSO DE IDENTIFICAÇÃO TERRITORIAL

Robinson Santos Pinheiro

Apontamentos que iniciam um diálogo

Compreender a dinâmica do processo de identificação territorial sul-mato-grossense é uma tarefa complexa, assim como apreender a dinâmica identitária de outros estados da federação. Como resultado, o pesquisador que queira se aventurar por estas veredas analíticas deve ter a clareza de três elementos básicos:

1) o processo de identificação territorial nunca poderá ser visualizado em sua “totalidade” e não poderá ser concebido como um projeto acabado, a identidade territorial só existe nela mesma, ou seja, em seus criadores/inventores e por isso acaba por não representar o todo do conjunto dos grupos sociais que se relacionam/articulam/rivalizam espacialmente;

2) como a realidade territorial apresenta-se frente à complexidade de fatores (econômico, político, ideológico, cultural etc.), cabe aos pesquisadores desenvolverem estudos que apreendam a dinâmica, em sua diversidade, do “objeto” estudado;

3) a identificação territorial, necessariamente, deve ser entendida a partir dos enunciadores do discurso, respeitando as significações que quem vivenciou a formação identitária territorial arquitetou em seu viver. Conquanto, esta tarefa requer do pesquisador que o mesmo dialogue com o dito pelos enunciadores como o não-dito, o sombreado, o marginalizado, o escamoteado etc.

Com o intuito de desenvolver os elementos citados e compreender a formação territorial sul-mato-grossense é que o presente texto se insere. Para tal, desenvolver-se-á a discussão

via perspectiva do dialogismo (BAKHTIN, 1988), procurando fazer com que a linguagem literária, a geográfica, a historiográfica e outras dialoguem, e, assim, contribuam para o entendimento do processo de identificação territorial sul-mato-grossense, respeitando/inserindo os diferentes “fios” (grupos sociais, concepções políticas etc.) que se articulam/rivalizam conscientemente/inconscientemente no viver hodierno.

Engendrar os diferentes discursos de sistematização/representação/invenção/criação da realidade através da perspectiva do diálogo científico com o literário pode, acredita-se, contribuir para uma leitura/interpretação/entendimento/significação da realidade através da perspectiva dual (subjéctiva e universal) de entendimento. A linguagem científica, por intermédio de seus conceitos, permite o entendimento dos elementos universais que se presentificam no viver cotidiano dos indivíduos em/com sociedade. Seria, assim, a linguagem que ofertaria os padrões de entendimento das formas com que o sistema-mundo se (re)organiza.

Já a literatura seria a linguagem que representa o lado subjéctivo de apreensão do sistema-mundo, em que o autor materializa sua – como do grupo social a que se vê pertencente – forma de entendimento e de leitura das experiências espaciais. Isto ocorre devido ao ato criador do artista ter seus limites frente à temporalidade e a espacialidade vivenciadas, o que Merleau-Ponty (1996) denomina como existência espacial.

Nesse sentido, entende-se que tanto a literatura como a geografia se enriquecem a partir do diálogo. No que se refere aos estudos literários, compreende-se que a literatura irá para além de uma apreciação “estética” da obra, pois, em muitas pesquisas, não se percebe os conflitos/contradições inerentes ao ato de produção de sentido da vida (o viver cotidiano). Já a geografia poderá inserir a discussão do subjéctivo em seus estudos “científicos”, entendendo de que maneira os “indivíduos”, no caso o artista, (re)significam a sua relação com o mundo.

Aqui cabe pensar a postura dos “intelectuais” frente a esta perspectiva analítica. Ferraz e Pinheiro (2010), perscrutando em que medida o pensar do filósofo Walter Benjamin pode contribuir no desenvolver do diálogo entre o saber literário e o geográfico, apontam que o papel do discurso científico é o de procurar apreender e interpretar as subjéctividades artísticas através da objetividade dos conceitos elaborados a partir dos parâmetros científicos, com o intuito de “auxiliar” na “construção” de um novo projeto de sociedade, humanamente mais justa. Nas palavras dos autores:

A conclusão, a partir dessa forma de leitura das ideias de Benjamin, é que o diálogo com a literatura é central para o papel social do discurso científico, mas um discurso produzido por intelectuais que assumem suas funções de pensadores e intérpretes da subjetividade artística da literatura por meio do diálogo com a objetividade dos conceitos científicos em prol de um novo projeto societário. Isso é uma possibilidade e um desafio (FERRAZ & PINHEIRO, 2010, *no prelo*).

A partir da obra *A poeira da jornada: memórias*, escrita por Demosthenes Martins, conseguimos compreender parte(s) do processo histórico em que determinada parcela da sociedade que habitava o hoje Mato Grosso do Sul se articulava e rivalizava em busca da construção/invenção/produção⁶¹ da identidade territorial sul-mato-grossense.

Demosthenes Martins (1980) rememora praticamente 65 anos de suas andanças vinculadas à porção sul do antigo Mato Grosso. Contudo, o seu começo remete a tantos outros começos de inúmeros brasileiros que almejavam percorrer as regiões brasileiras em busca de melhorias das condições de vida e a concretização de sonhos/desejos/vontades. Em busca da concretização do sonho de se tornar advogado, Demosthenes Martins participa de um contínuo territorializar, desterritorializar e reterritorializar. Assim, antes de vir para o hoje Mato Grosso do Sul, aos 17 anos, de Recife migrou para a região norte do país, foi-se para Belém-PA com o intuito de estudar direito e trabalhar para suprir suas necessidades. Nesta localidade, devido ao declínio do denominado ciclo da borracha, viu-se com necessidade de continuar sua jornada para conseguir concretizar o seu desejo/vontade de se tornar magistrado. Desta forma, já como telegrafista do governo federal, consecutivamente, Demosthenes Martins experimenta o viver em diversas espacialidades. Primeiro, encaminha-se para a então capital brasileira – o Rio de Janeiro, depois é removido para Vitória-ES. Após sua remoção, Martins, em dois anos, aproximadamente, desloca-se para cinco cidades, como o autor relata: “Posteriormente retornei ao Rio e daí, sucessivamente, para Santos, Iguape, Uberaba e Mato Grosso” (MARTINS, 1980, p. 36).

61 Para quem quiser se aprofundar na discussão sobre produção, construção e invenção, ver Goettert (2009, p. 142).

Com suas memórias, Demosthenes Martins inscreve-se como fonte “rica” para compreendermos o processo de formação territorial sul-mato-grossense. Isto ocorre devido à obra se passar em grande parte do território que hoje é denominado como Mato Grosso do Sul, além de nos possibilitar visualizar como uma parcela dos diferentes grupos sociais estava se organizando e se reestruturando frente aos diferentes contextos históricos, seja a inserção da estrada de Ferro Noroeste do Brasil; o fim da 1ª Guerra Mundial; a Crise de 1929; a Revolução (ou Golpe de Estado) de 1930; a revolução constitucionalista de 1932; a ascensão do governo Goulart; o período de tomada do poder pelos Militares etc.

O autor adentra em territórios da parte sul do antigo Mato Grosso por volta da metade da década de 1910. De início, desenvolve a atividade de telegrafista, e após um período, começa a exercer a função de advogado de Nioaque, resolvendo questões que envolvem posse de terras. Para além dessas atividades, por causa das articulações políticas, Martins atua como vereador, prefeito, secretário e líder político partidário. São essas atividades que permitiram que Demosthenes Martins conseguisse, em seu trabalho, ajuntar uma grande quantidade de informações/fontes referentes à formação espacial e histórica do hoje Mato Grosso do Sul. Assim, as recordações que afloram em Martins visam a estabelecer os elos da construção política, econômica, cultural, administrativa de uma porção territorial localizada no sul do antigo estado do Mato Grosso. Bungart Neto (2009) assevera que:

Publicadas [...] menos de dois anos após a criação do Mato Grosso do Sul, as memórias de Demosthenes Martins, intituladas *A poeira da jornada*, pertencem já a uma nova fase histórica da região e se compõem do relato pungente de um nordestino que, tendo passado pela Amazônia e se estabelecido em terras sul-mato-grossenses, torna-se advogado e político de prestígio (BUNGART NETO, 2009, p. 112).

Em suas recordações, o autor destaca os seus feitos e vivências enquanto homem público. São raras as passagens em que ilustra sua obra com as especificidades da sua vida íntima. Desta feita, Demosthenes Martins apresenta fontes e relatos que permitem, através do diálogo com outros referenciais, compreender uma parcela do processo de formação identitária que o sul do Mato Grosso vivenciou, pela ótica de um homem inserido no meio das decisões políticas e administrativas.

A invenção de uma identidade

Demosthenes Martins, em sua obra, assevera que as palavras que tece são a expressão da mais pura “verdade” e que jamais a “poluiu”, nem mesmo com toda a “poeira” levantada durante as suas vivências, que poderia encobrir o seu olhar perante a realidade vivida: “Não transigi, jamais, com a fraqueza humana de poluir a verdade, mesmo que fosse para nela pôr um véu diáfano de fantasia, nem mesmo envolto na poeira da jornada” (MARTINS, 1980, p. 397). Ele escreve o trecho citado na última página de seu trabalho, mas o começo também evidencia o que encontraríamos no correr da sua obra, um acreditar e representar as suas verdades e percepções sobre os fatos que relata: “[...] não me preocupei comigo mesmo, mas com os acontecimentos em que me envolvi, relatando-os, sobretudo, com integral fidelidade” (p. 15). O autor se esquece que a “verdade” é dada a partir do ponto de vista de quem acredita nela e, com isso, aquilo que para ele é a verdade absoluta pode ser facilmente contrariado frente a outras perspectivas.

Exemplo do que arguimos são encontrados nas passagens em que Demosthenes Martins se refere a Pedro Pedrossian. Martins travou uma luta discursiva contra Pedro Pedrossian, tecendo comentários sobre as suas debilidades administrativas, tais como as irregularidades enquanto este estava na direção da Estrada de Ferro Noroeste do Brasil, relatando também o atrelamento de Pedro Pedrossian às conjecturas comunizantes, questionando, frente ao Governo Militar, a candidatura e o governo Pedrossian do Estado de Mato Grosso.

Dois momentos, na obra de Demosthenes Martins, são cruciais para visualizarmos o exposto nas palavras acima. O primeiro encontra-se na representação que Demosthenes Martins e seu amigo Dr. João Villasbôas dirigiram ao então Procurador Geral da República junto ao Supremo Tribunal Federal (p. 269). A presente representação deve-se à omissão, segundo Demosthenes Martins, do governo revolucionário, frente à não intervenção no estado de Mato Grosso, devido a alguns atos praticados pelo governo de Pedro Pedrossian. Diante disso, os autores da Representação pedem a: “[...] nulidade dos atos praticados por PEDRO PEDROSSIAN no exercício do cargo de GOVERNADOR do Estado de Mato Grosso” (p. 269). Frente a todos os argumentos contrários a Pedro Pedrossian, finda com as seguintes palavras:

E, de fato, assim é. Porque, no Governo do Estado de Mato Grosso, não respeita as leis de meio, nem as dotações específicas e vai gastando as rendas públicas sem ordem e sem limites, numa pasmosa ausência de critério administrativo, na reincidência daqueles mesmos delitos e também nos que são cobertos por aqueles – “etc” – com que completa a enumeração dos seus feitos naquela publicação (MARTINS, 1980, p. 284).

E esta Representação abre as “cortinas” para uma ação maior, que se direciona para o segundo momento contra o governo Pedro Pedrossian, que é a materialização de um projeto de *Impeachment*⁶². O projeto estava embasado, segundo Demosthenes Martins, nos seguintes argumentos: primeiramente, destaca o fato de que Pedro Pedrossian não poderia assumir o cargo de Governador por ter sido demitido a bem do serviço público, isto se deu por causa de irregularidades que cometera enquanto engenheiro da Estrada de Ferro Noroeste do Brasil; em segundo lugar, cita as diversas atitudes que tomara enquanto governador, recebendo quantias exorbitantes de verbas por parte do Governo Federal a fim de que a administração pública investisse no desenvolvimento do estado. Pedro Pedrossian, segundo Demosthenes Martins (p. 290), realizou obras de forma avessa às normalidades que a administração pública requeria. Por exemplo, executou diversas obras sem concorrência pública, nas palavras do autor:

Valendo-se dos amplos recursos recebidos a título de auxílios e de execução de PROGRAMAS do Governo Federal e do robustecimento da economia do Estado, então como ago-

62 Para mostrar a relatividade dos discursos, sobre o projeto de *Impeachment* contra Pedrossian, ver o Capítulo X (O *impeachment*, exemplo de impertinência), do livro *O pescador de sonhos: memórias* (2006), escrita pelo então acusado Pedro Pedrossian. Pedrossian (2006) procura demonstrar o seu ponto de vista e seus argumentos sobre o assunto, e, é claro, mostra o quanto digno e ético procurava ser. Como podemos averiguar no momento em que o ministro Carlos Medeiros sugeriu que ele se demitisse da Ferrovia, para evitar tais constrangimentos, Pedrossian (2006, p. 110) assim escreve sua reação: “E eu, com o ímpeto da juventude, entendendo que esse gesto feria minha dignidade pessoal, não concordei de forma alguma”. Em ambas as narrativas, conseguimos encontrar algo em comum, por detrás destes relatos e imagens, que configuram a paisagem do território em disputa, ou em construção: ambos não viam o outro como inerente a esta espacialidade, o outro social, o marginal e esquecido, apenas se viam como únicos “eus” de um projeto a ser naturalizado. Uma memória assim construída deve ser concebida apenas como pontos de vista, opiniões, fragmentos imagéticos sem qualificação no contexto social. O território que daí se consuma é um espaço esquizofrênico, doentio, cindido.

ra, em franco desenvolvimento, propiciatório de crescentes arrecadações fiscais, realizou Pedrossian, muitas vezes sem concorrência pública, a que tinha verdadeira alergia, uma série de obras de marcante impressionabilidade (MARTINS, 1980, p. 290).

O debate aqui não será desenrolado no sentido de dizer se Demosthenes Martins está correto em seus argumentos ou se se apresenta equivocado. O debate que pretendemos realizar direciona-se no sentido de traçar as características identitárias e memorialísticas que a obra de Demosthenes Martins nos possibilita acionar para entendermos a construção/invenção identitária sul-mato-grossense. Com esta finalidade, citamos uma possível resposta ao projeto de *impeachment* direcionado a Pedrossian. Pedro Pedrossian publica o artigo “Chegou o fim das velhas raposas”, no *Diário de São Paulo*, na edição de 26 e 27 de agosto de 1967. No presente artigo, Pedrossian (*apud* MARTINS, p. 296) argumenta o quanto “ladrão” fora Demosthenes Martins e a partir disso enumera um rol de acusações que se direcionam a Martins, como veremos mais a frente. Demosthenes Martins responde às acusações e abre um processo contra Pedrossian por difamação.

Este duelo travado entre Demosthenes Martins e Pedro Pedrossian serve para entendermos que o território é fruto dessas articulações, dos mais diferenciados grupos sociais que buscam se colocar e se representar tanto materialmente como imaterialmente. O processo de territorialização ganha em especificidades, pois as conjunturas políticas, econômicas, culturais, ideológicas etc. de cada agrupação humana confere singularidades ao território. Assim, é frente à relação que se estabelece entre território e sociedade que o processo de identificação territorial vai sendo inventado. Nesse sentido, tal processo perpassa, necessariamente, pela ordem do discurso que norteia o estar e se colocar dos diferentes grupos pertencentes a esta localidade, pois o discurso é: “[...] o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 2009, p. 10)⁶³.

63 Assim como Mitchell (*apud* COSGROVE e JACKSON, 2007, p. 140) assevera: “[...] Em vez de janela transparente da qual se possa olhar o mundo ‘real, as imagens e a linguagem são uma espécie de signo, com uma enganadora aparência de naturalidade e transparência, como um mecanismo de representação opaco, distorcido e arbitrário, um processo de mistificação ideológica”. Mitchell comete um equívoco que não cabe a nós aprofundar, apenas fazer um apontamento, que é não considerar imagem enquanto linguagem.

Nesse momento, cabe citar Philippe Lejeune (2008), em seu livro *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*, quando argumenta que: “Escrever e publicar a narrativa da própria vida foi por muito tempo, e ainda continua sendo, em grande medida, um privilégio reservado aos membros das classes dominantes” (LEJEUNE, 2008, p. 113). Esta passagem, somada à de Foucault (2009), contribui para pensarmos a questão do processo de identificação territorial pela posse do discurso, assim, no nosso caso, a escrita pode resguardar a imagem de quem escreve como dos seus pares, levando em consideração que o ato de se apropriar do discurso é dado, como assegura Lejeune (2008), em grande maioria, pela elite (tanto social como intelectual). Como resultado, temos o contar e o narrar suas próprias histórias, assim, sombreando, marginalizando, escamoteando, silenciando etc. terceiros que não participam daquilo que os mesmos buscam representar e serem inseridos. Nesse sentido, adentram monumentos, literaturas, pinturas que retratam determinado grupo social como paisagens que determinada elite elege enquanto fundantes do processo de identificação.

A partir disso, os detentores do discurso buscam demonstrar suas verdades, crenças e construções imagéticas territoriais para o restante da sociedade, como se o que determinados grupos sociais elegem enquanto fundantes da relação sociedade/base física fosse passível de ser generalizada para o todo dos grupos sociais que compõem o território. Além do mais, esses esforços de generalizações acabam se contradizendo. Exemplificador é o embate que se travou – e que até hoje continua sendo travado por intermédio do livro de memórias de Pedro Pedrossian (2006) – entre Demosthenes Martins e Pedro Pedrossian. Uma disputa discursiva que reverbera para o entendimento da construção territorial sul-mato-grossense, pois ambos, possuidores de diferentes articulações políticas, buscavam o comando de Mato Grosso e que depois passa a ser Mato Grosso do Sul.

Retomemos a escrita de Demosthenes Martins para continuarmos, segundo nossa interpretação, apontando elementos que permitam o entendimento da construção da identidade territorial sul-mato-grossense. Em suas memórias, a todo o momento Demosthenes se diz o portador da moralidade, da integridade, pois acredita ser aquele que sempre teve por intuito levar o progresso e a moralidade ao sertão de nosso país. Para comprovar esta fala, enaltece a si

próprio ou cita o discurso de um terceiro, a quem, em algum momento, conferiu palavras de acalanto, de agrado ou de admiração, sendo estas citações constantes na obra⁶⁴.

Em seu trabalho, o que conseguimos visualizar é que ele se apresenta, conforme suas palavras (MARTINS, 1980, p. 342), ao receber a cidadania Mato-Grossense, em 8 de novembro de 1973, como um humilde operário/proletariado, laborioso nas atividades de levar o progresso e as normatizações nas relações sociais sul-mato-grossenses, um “proletário” que entregou sua juventude, sua mocidade e que, por fim, vê os últimos lampejos do pôr-do-sol, como escreve:

Não poderia a modéstia de minha vida de operário humilde dos labores de Mato Grosso atingir alcandores mais desatados do que este, a que me elevastes, e sim, meus Senhores, que tenho sido nesta vida, senão um pequeno proletário da terra mato-grossense, onde se me foi a juventude, se despediu a mocidade e já me ofuscam os lampejos do meu pôr de sol? (MARTINS, 1980, p. 342).

Esta foi a tônica do livro de reminiscências de Demosthenes Martins. Este constante enaltecer a si e seus “pares”, o respectivo grupo que procurava representar, além de tentar assegurar discursivamente todas as verdades que carregava e lutava para concretizar, como os episódios de repúdio ao governo de Goulart, ao governo de Pedrossian, como toda apologia que teceu em favor à ascensão da Ditadura Militar⁶⁵ etc. Entretanto, analisando sua amarra discursiva, observamos que Demosthenes Martins, mesmo se colocando enquanto porta-voz

64 Como exemplos de algumas falas de engrandecimento pessoal ou de terceiros (amigos), ver as páginas: 121; 296; 297; e 322.

65 Demosthenes Martins, na sua introdução, tece comentários sobre a Ditadura Militar, dizendo que no momento que escreve ela está envolta na corrupção, elemento que a Ditadura Militar prometia combater e por isso se solidarizava com a mesma dizendo: “Na conjuntura ameaçadora, conseqüente da desordem que se espalhava com as greves injustificadas – abalando a estrutura econômica – e a indisciplina – minando a ordem nas instituições militares – prefigurando no comício de 13 e na assembléia do Automóvel Clube, de 30 de março, no Rio de Janeiro, estava o prenúncio da anarquia. A revolução de 31 de Março foi, portanto, a conclamação vitoriosa às forças viva de nossa formação democrática, despertadas pelas preces cristãs da mulher brasileira nas ruas e praças públicas, para o combate à preparação, que se desenlapava, da comunicação nacional” (MARTINS, 1980, p. 15).

da moralidade, da integridade, em vários momentos de sua obra, utiliza-se de vários “jeitinhos” para se colocar socialmente.

Três passagens são exemplificadoras. A primeira localiza-se no momento em que houve sua transferência de Belém-PA para o Rio de Janeiro, então capital do país. Tal locomoção só foi possível por intermédio do cargo de confiança que seu pai exercia junto ao governo do Marechal Hermes da Fonseca, que ficou no cargo entre 1910 e 1914. Nas palavras de Demosthenes Martins (p. 35-36):

Nos fins de 1913, obtive remoção de Belém para o Rio de Janeiro, graças a intervenção do meu pai, chefe da estação do Palácio do Catete. Naquele tempo, em que não havia telefone interurbano, o Presidente da República utilizava-se do telégrafo quando queria comunicar-se pessoalmente com alguém, mais freqüentemente os governadores. O telegrafista, que era o intérprete dessas conferências, tinha que ser pessoa de absoluta confiança do Presidente. Era o que acontecia com o meu pai, circunstância que determinou sua vinda para o Rio. Ele e o Marechal eram amigos pessoais, desde o tempo em que este servia na guarnição de Natal, como oficial, e meu pai era telegrafista daquela estação.

O segundo momento que gostaríamos de destacar localiza-se na busca de Demosthenes Martins para realizar seu sonho, que é ser advogado. O mesmo vê suas esperanças para tal feito se esvaírem. A última tentativa que lançara foi através do serviço militar, contudo, Demosthenes Martins é dispensado devido ao problema de miopia do qual era portador.

Neste meio, Demosthenes Martins, em conversa com um amigo, vê novamente esperanças, pois o amigo o aconselha a pedir a provisão de advocacia, dada pela falta de bacharéis. No entanto, a parte que nos interessa foi a de como conseguiu realizar tal feito, destacando a licença de 90 dias que tirou para viajar a Cuiabá e assim conseguir estudar e prestar a prova que iria lhe dar a provisão de advogado. Demosthenes Martins somente conseguiu a licença que o auxiliou na materialização de seu sonho a partir da “mentira”. O autor, que se diz portador da moralidade e da ética, sucumbe perante as suas necessidades e vontades, desta feita, utilizando-se de irregularidades, mentiras e desonestidade com a própria instituição pública da qual tanto se diz defensor da integridade moral dos que lá atuam. Demosthenes Martins (p. 48-49) evidencia a sua destreza para conseguir a referida licença:

À vista dessa perspectiva e da remoção para a estação de Porto Murтинho, ato expedido pelo Chefe do Distrito Telegráfico, Francisco Xavier Junior, antes da minha apresentação de retorno de Corumbá, requeri 90 dias de licença para tratamento de saúde. Encaminhei o pedido, amparado com um atestado médico por intermédio do Deputado Severiano Marques, diretamente ao Diretor da Repartição Geral dos Telégrafos, no Rio. Obtive a licença, viajei para Cuiabá a fim de submeter-me a exame no Tribunal de Justiça, para a obtenção da Provisão de Advogado.

Martins consegue a provisão e abandona seus trabalhos como telegrafista para iniciar sua carreira de advogado. Essa passagem exemplifica as contradições discursivas que envolvem o pensar e escrever de Demosthenes Martins, um indivíduo que diz ser portador da moralidade e da integridade da vida pública, mas pratica os atos de irregularidade e se utiliza dos mais variados contatos para conseguir realizar as suas conquistas pessoais.

O terceiro momento refere-se ao encontro com a moça que iria acompanhá-lo durante parte desta jornada. Em Nioaque, Martins vê a necessidade de formar um lar para livrá-lo da solidão que o afetara, devido à falta de vida urbana na localidade:

Fixado em Nioac, onde afirmava na atividade de advogado – minha vocação – e na política – a predominante da minha formação – senti a necessidade de organizar a minha situação pessoal, constituindo um lar, onde me refugiaría da solidão que enfrentava em razão da falta quase absoluta de vida urbana naquela comunidade. A esse tempo a distração que se apresentava era unicamente as festas religiosas tradicionais e as reuniões dançantes comemorativas de aniversários e casamentos. Nada mais... (MARTINS, 1980, p. 65).

Demosthenes Martins viu sua pretendente pela primeira vez no Cartório da referida cidade. Depois que a moça terminou a conversa com uma das atendentes do Cartório, a atendente o indaga: “Gostou de ver a minha vizinha? Olhou tanto para ela...” (p. 65), Martins logo responde, utilizando-se de gíria: “É um peixão! Como é mesmo o nome dela?” (idem). Assim fica sabendo que o nome da moça é Corila. Inicia, então, sua “peleja” para resolver seus problemas sentimentais. O primeiro contato se estabelece num baile, quando troca as primeiras palavras com Corila. O que gostaríamos de destacar é o fato de que ele, utilizando-se da condição de prefeito, ia à escola em que Corila trabalhava somente para vê-la e fazer com que crescesse mais

a amizade e o mútuo sentimento de carinho. Inventava vistorias, proferia palestras aos alunos, como escreve na página 66: “Às vezes, quando prefeito, ia à escola a pretexto de examinar uns reparos que fazia no prédio, somente para uma ligeira palestra, satisfazendo a atração que por ela sentia, o enlevo que me procurava”.

Não criticamos tal ato, todavia, esta passagem somada às outras duas, suscita o questionamento de até que ponto a moralidade ou a integridade pode ser recantada em prol do crescimento pessoal? No mínimo, essas passagens mostram o quanto contraditórios podem ser nossos atos. E, assim, os questionamentos que realiza ao amigo Senador, diante da falta de ação do Governo Militar em relação à administração de Pedro Pedrossian, devem ser recontextualizados e trazidos para iluminar nossos pensamentos em relação ao próprio Demosthenes Martins⁶⁶:

- De que vale, Senador, as nossas lutas em prol da moralização da vida pública brasileira? De que vale a Revolução de 31 de Março? Não queria saber o que se praticou de corrupção no governo do antecessor do Fragelli, que não o incriminou, como deveria. E, não se esqueça de que quem vive com cobra e não é mordido é faquir (MARTINS, 1980, p. 323).

Diante do exposto, Demosthenes Martins nos auxilia a pensar o território e a construção da identidade. Ao se contradizer na sua escrita, ele nos possibilita intuir sobre a questão da fronteira, ao suscitar, a partir do contato com a obra, a seguinte indagação: quais são as fronteiras morais que Demosthenes Martins tanto ressalta? Tendo como referencial as contradições discursivas expostas, podemos inferir que a fronteira deve ser pensada no contínuo de seu processo formador, ou seja, a fronteira não é, ela está sendo. Nesse sentido, o conceito de fronteira, em Demosthenes Martins, como é trabalhado por Carvalho (2009), deve ser pensado no gerúndio, e ao invés de arguirmos fronteira, devemos falar “fronteirando”, analisando os lugares e os

66 Não estamos propondo uma defesa de Pedro Pedrossian, apenas suscitamos essa passagem para nos auxiliar no entendimento da construção da identidade territorial sul-mato-grossense na obra *A poeira da jornada: memórias*. Essas passagens servem para questionarmos os não vistos, as estratégias discursivas e o comprometimento de Demosthenes Martins com a realidade vivida. Assim, as passagens adentram como índices que nos auxiliam a pensar a construção identitária expressa em suas memórias.

momentos vivenciados durante a invenção de determinada porção territorial, que, no caso, é a de Mato Grosso do Sul.

“A demanda da identificação – isto é, ser *para* um Outro – implica a representação do sujeito na ordem diferenciadora da alteridade” (BHABHA, 2007, p. 76). Galetti (2000) nos auxilia a pensar a questão da busca da representação do ser mato-grossense para as demais alteridades que compõem o território nacional, pois o “restante” da sociedade qualificava Mato Grosso como lugar da barbárie. Os mato-grossenses sentiram a necessidade de exporem elementos que contrariassem tais impressões. Como resultado, nomes de indivíduos passaram a ser cultuados e tornaram-se exemplos do homem mato-grossense. Demosthenes Martins participa do processo de construção dessa identidade. Passagens são exemplificadoras, tal como no momento em que Demosthenes Martins, quando era Secretário do Interior, Justiça e Finanças do Estado (em 1951), recomenda, em portaria nº. 108 (*apud*, MARTINS, p. 179), a todos os diretores dos estabelecimentos de Ensino de Mato Grosso que o dia 5 de maio, data do aniversário de Rondon, seja dedicado a exaltar os grandes feitos realizados por esse homem, pois este é de Mato Grosso e deve ser conhecido e reconhecido por todos os mato-grossenses, como se segue:

Aos diretores de todos os estabelecimentos de ensino do Estado que, transcorrendo no dia 5 de maio o aniversário natalício do General CÂNDIDO MARIANO DA SILVA RONDON, façam, nessa data, às suas classes, preleções em que sejam focalizadas as singulares virtudes que exornam a personalidade desse egrégio mato-grossense, padrão de elevado civismo, acendrado patriotismo e incomparável dedicação ao serviço da Nação. Nessas preleções devem ser destacados especialmente os trabalhos realizados no desbravamento dos nossos sertões e pela integração dos selvícolas à civilização. A gloriosa e longa existência do grande sertanista, toda votada à grandeza da Pátria, devem conhecê-la as gerações que estão surgindo, a fim de que lhes prestem o seu culto, o tributo da veneração que se lhe deve, da consagração a quem tanto tem enobrecido a nossa Terra (MARTINS, 1980, p. 179-180).

Passagens interessantes aos nossos interesses de compreensão identitária encontram-se no capítulo que Demosthenes Martins dedica aos assuntos que envolvem o processo de ocupação das terras. De início, diz que as propriedades rurais de Mato Grosso têm origem com

os bandeirantes paulistas “[...] na aventura da descoberta de regiões desconhecidas em busca das minas especialmente, de ouro, ou na preia do índio” (MARTINS, 1980, p. 55). Explica que a ocupação dos bandeirantes foi direcionada à região de Cuiabá, pois nesta espacialidade se localiza as minas de ouro, já o Sul sofre o processo, de certa forma, sistemático de ocupação não índia no alvorecer do século 19. O narrador continua a relatar o processo de ocupação até meados da década de 1940, enfatizando os fatos que marcaram e influenciaram a ocupação territorial não índia, citando: a lei de terras de 1850; a denominada Guerra do Paraguai, que também influenciou a ocupação territorial, pois os proprietários de terras se viram obrigados a fugir por causa de todo o medo que a guerra trouxe; e finda dizendo que houve inúmeras ações judiciais envolvendo questões de terra das quais ele, como advogado, cuida. Todavia, cita apenas dois casos⁶⁷.

O interessante, a partir do não dito, é procurarmos entender como os índios não participam (diretamente) do seu ato de rememorar, pois é Demosthenes Martins quem diz que o seu trabalho é um registro da vida brasileira, como a de Mato Grosso:

[...] estas páginas um registro rememorando fatos, episódios e acontecimentos de um extenso período da vida brasileira, anotado do ângulo em que estive situado, abrindo certos velários que os disfarçam, onde se oculta muita ação egoísta e locupletadora – mundo antípoda daquele em que sempre me situei, no meu idealismo, a serviço da nossa Pátria, principalmente da terra de Mato Grosso (MARTINS, 1980, p. 16).

Os indígenas aparecem três vezes em sua longa obra, e, quando Demosthenes se refere a eles, sempre os coloca em situação de inferioridade ou em postura de dominados. Como na primeira vez em que os cita, ao relatar como era a vida na fazenda de um gaúcho que o hospedou quando foi removido da estação do telégrafo de Aquidauana para a estação de Campo Formoso, assim escreve: “Para o serviço da fazenda havia uma meia dúzia de peões, geralmente descendentes dos índios Terena” (MARTINS, 1980, p. 39). Já na segunda vez que menciona

⁶⁷ Não nos aprofundaremos no relato sobre os casos e especificidades do presente capítulo, devido aos nossos objetivos serem outros, no entanto, caso haja interesse, ver MARTINS (1980, páginas 55-63).

a figura do indígena, ele, como já citamos, está fazendo referência aos primeiros não indígenas que vieram “desbravar” estas terras, os bandeirantes paulistas, mencionando assim que os bandeirantes vieram, especialmente, encontrar as minas de ouro ou “na preia do índio” (MARTINS, p. 55). Ou seja, afirma que os bandeirantes vieram prender, agarrar, conquistar aqui os nativos, todavia, não tece nenhum comentário sobre tal feito. Acreditamos que estas preocupações podem não estar presentes em seu ato de rememorar, todavia, anunciava-se como um homem que estava a serviço da Pátria e principalmente de Mato Grosso. Desta feita, cabe, no mínimo, perguntarmos: a qual Pátria, a qual Mato Grosso ele estava prestando o seu idealismo?

Uma fonte que contribui com essa discussão encontra-se em Galetti (2000, p. 239), no momento em que a autora cita a carta que Maria da Glória Pereira Leite, em 1890, endereçara ao General Deodoro da Fonseca. Maria da Glória escreve a carta apresentando suas indagações acerca do futuro de Mato Grosso - no momento em que escreve, o país negociava a adoção do regime federativo. A carta possuía o seguinte título: *A extinta província de Mato Grosso poderá por si só constituir-se estado?* (apud GALETTI, 2000). Maria da Glória, segundo Galetti (2000), tece comentários dizendo que o atraso que Mato Grosso possui em comparação com outras localidades deve-se:

[...] pela ganância da metrópole e pela incúria política e administrativa do Império, a que se somavam interesses mesquinhos dos próprios mato-grossenses, 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 (GALETTI, 2000, p. 239).

As preocupações de Maria da Glória Leite nos auxiliam no levantamento de fontes para pensarmos a questão dos indígenas, pois ela arquiteta comentários no sentido comparativo entre os não-índios e os índios, arguindo que a agrupação dos “selvagens” era muito superior numericamente em relação aos “civilizados”, até mesmo questionando se esta pequena aglomeração de homens não-índios mereceria receber a adjectivação de civilizados:

(...) a tribo selvagem leva vantagem à civilização, se merece este nome a pequena assembléia de homens ali existentes, porque são rari nantes naquele vasto pego incomensurável,

flutuando aqui e ali em pequenos grupos, ao passo que a população selvagem pode-se sem exageração alguma elevar-se a um milhão de indivíduos (LEITE, *apud* GALETTI, 2000, p. 240).

Esta passagem torna-se de importância para levantarmos outras indagações: se o agrupamento de índios superava o de não índios⁶⁸, e quais os motivos que fazem com que Demosthenes Martins não mencione os índios na constituição territorial mato-grossense e sul-mato-grossense. Não necessariamente iremos nos ater a tal questionamento, mas sim partir dessa indagação para amparar a análise da memória no seu contexto espacial mais amplo.

Até mesmo quando a obra faz referência aos indígenas, confere pouca importância ao fato, citando de forma rápida e dispersa, como mostramos nas passagens acima, ou falando dos mesmos enquanto elementos que participam da natureza e que devem ser domados, tal qual fazem com a natureza, indivíduos que devem ser encobertos com a “manta” do progresso e da civilidade. Exemplificador é o terceiro momento em que Demosthenes Martins se refere aos indígenas. O autor, como citado anteriormente, recomenda que os diretores das escolas, no dia do aniversário de Rondon, exaltem sua figura, dizendo de quem se trata, da origem e o que fez para a Nação e para o Mato Grosso: “[...] especialmente os trabalhos realizados no desbravamento dos nossos sertões e pela integração dos selvícolas à civilização” (MARTINS, 1980, p. 180).

Interpretando as passagens em que Demosthenes Martins escreve sobre as questões de terra em Mato Grosso, podemos inferir que ele não considera os índios como participantes do processo de territorialização. Os índios eram vistos como entraves para o avanço econômico, político e cultural que as elites dominantes procuravam efetivar na presente territorialidade e não estabeleciam relações sociais que fossem ao encontro dos padrões societários dominantes. Desta feita, as articulações elitistas não reconheciam os indígenas como participantes da presente territorialidade. Interessante destacar que os discursos que as elites fazem no sentido do

68 Temos que levar em consideração que Maria da Glória Leite escreve a partir de Cuiabá e do seu entorno, diante disso, sabemos dos perigos de generalizações, incorrendo, assim, em equívoco interpretativo. Contudo, o próprio Demosthenes Martins salienta a existência dos indígenas na parte sul de Mato Grosso.

ressentimento de “serem abandonados”, de precisarem de maior atenção e civilização é o mesmo discurso que esconde os outros grupos sociais de nossa aquém fronteira.

Mesmo Demosthenes Martins não fazendo diretas referências aos indígenas, interpreta-se que ele participa ou comunga da ideia de negação dos indígenas em prol do engrandecimento e da construção de uma identidade mato-grossense e sul-mato-grossense forte e destemida, que enfrenta as intempéries do cotidiano, mesmo sofrendo com o isolamento que a territorialidade apresentava em relação aos principais centros dinâmicos do período. Ao mesmo tempo em que negam os indígenas, aceitam-nos, mas ressignificando a visão que os Outros⁶⁹ possuem deles, inserindo-os frente à imagem que querem arquitetar sobre os indígenas. Estes participam das construções identitárias sul-mato-grossense e mato-grossense a partir da ideia de transformações dos indígenas, segundo Galetti (2000), em trabalhadores ou em verdadeiros cidadãos. Como referência, citamos Galetti (2000), que trabalha a construção identitária mato-grossense através da representação que as elites arquitetavam e representavam em Exposições, Folhetos, Catálogos e Livros que ressaltavam as qualidades das terras, das inúmeras riquezas existentes e as qualidades dos homens mato-grossenses, que realizaram grandes feitos, inclusive a “domesticação” dos indígenas:

Aliás, o aspecto mais significativo da apresentação de Mato Grosso na Exposição de 1908 foi a exibição de índios da nação Bororo em seu *stand*. Não se tratava, entretanto, de alimentar a curiosidade a respeito desses “exóticos” exemplares da raça humana, como era de praxe nas grandes exposições internacionais do século XIX, mas de apresentá-los como exemplo dos avanços que o estado vinha fazendo com a providencial ajuda da Missão Salesiana, para transformar seus índios em *verdadeiros cidadãos e trabalhadores*. Sem dúvida, uma iniciativa fundamental a ser mostrada, em se tratando de um estado que era conhecido como *terra de índio*.

69 Nesse ponto, os “outros”, além da fronteira cartográfica, os da civilidade urbana dos centros metropolitanos, possuem a mesma visão do “nós” do lado de cá da fronteira, fazendo com que os marginalizados não sejam reconhecidos como o “outro” desse mesmo território. Assim, só seriam reconhecidos se expressassem os referenciais com que esse “nós” os identificassem (selvagens e/ou atrasados e/ou limitados e/ou infantis e/ou perigosos e/ou pitorescos etc.).

Em suas memórias, percebe-se que Demosthenes Martins parece sentir-se ancorado: “[...] na certeza de representar o baluarte da civilização nos remotos sertões do Brasil” (GALETTI, 2000, p. 250). Convicto em seu ato, busca representar a si e a seus iguais. Contudo, como pesquisadores e leitores, devemos levar em consideração que o ato de escrever as próprias memórias, na grande maioria das vezes, encontra-se nas mãos:

[...] das classes dominantes e serve para promover seus valores e ideologias. Os relatos autobiográficos, obviamente, não são escritos apenas para “transmitir a memória” [...] Eles constituem o espaço em que se elabora, se reproduz e se transforma uma identidade coletiva, as formas de vida próprias às classes dominantes. Essa identidade se impõe a todos os que pertencem ou se integram a essas classes e relega as outras a uma espécie de insignificância (LEJEUNE, 2008, p. 131).

Outro momento crucial para o melhor entendimento do processo (consciente/inconsciente) de invenção/construção/produção da identidade territorial sul-mato-grossense, a partir da análise da obra de Demosthenes Martins, encontra-se no momento histórico denominado(s) de revolução/golpe de 1930, que acabou por estabelecer um divisor de águas no que toca os anseios da secção estadual. Demosthenes Martins dedica seis capítulos de sua obra para tratar do referido evento, dizendo que a Revolução foi deflagrada e, como não foi de consenso de todos, iniciam-se vários movimentos que conspiravam contra Vargas, tal como o próprio Demosthenes Martins aponta (p. 92): “Integrando no movimento conspiratório, transladei-me, a 2 de setembro, de Maracaju para Bela Vista”. Todavia, seu traslado para ajuntar forças contra a Revolução não teve “efeito” e assim retorna a Maracaju, devido ao movimento, de âmbito nacional, não ter, àquela altura, deflagrado em todas as partes que se colocavam contra o Regime de Getúlio Vargas.

Nessas passagens, para os nossos interesses identitários, dois momentos são seminais para cogitarmos sobre possíveis ideias seccionistas. A primeira localiza-se no ato da posse do escolhido a Interventor do Estado de Mato Grosso, o Coronel Antonio Mena Gonçalves e o seu posterior substituto; e a segunda localiza-se no momento em que Demosthenes Martins escreve sobre o início do movimento armado deflagrado em São Paulo, no dia 9 de julho de 1932. No primeiro caso, como também no segundo, percebe-se que Demosthenes Martins escreve

diferenciando o seu grupo político, inserindo-os numa visão do Sul, como podemos perceber no momento da posse do Interventor do Estado, quando afirma que: “[...] Em Cuiabá, sede do governo, também obteve o Coronel Antonio recepção festiva, sob o entusiástico regozijo popular” (MARTINS, 1980, p. 94).

Após esse comentário, continua dizendo das debilidades administrativas das quais era portador, arguindo que o interventor, por não conhecer a realidade que administrava, deixava-se levar por acontecimentos e questiúnculas locais, não conseguindo assim gerir o todo do território de então Mato Grosso:

Aconteceu, porém, que o novo governante, a despeito da brilhante fé de ofício de que era portador e do alto conceito em que era tido pelo Chefe da Revolução e suas mais destacadas figuras, não possuía os predicados exigidos de um governante, máxime em período de transformações, quando se reclamavam homens de grandes qualidades, como era do ideário da Revolução (MARTINS, 1980, p. 94).

Percebe-se, então, que Demosthenes Martins procura demonstrar que a articulação política do Sul tinha uma visão contrária à dos moradores da parte Norte de Mato Grosso, que estavam insatisfeitos com os andamentos da Revolução, principalmente no referido estado, hoje Mato Grosso do Sul. Tal articulação política, segundo Demosthenes Martins, prepara uma reação contrária ao Interventor Antonio, escolhendo como sede do movimento a cidade de Rio Brillante. Demosthenes Martins argumenta que o apoio ao movimento contrário ao interventor era de integral solidariedade, desde a primeira reunião, realizada no alvorecer do mês de abril de 1931, na cidade de Maracaju: “A cidade de Rio Brillante foi escolhida como sede da mobilização da reação contra o interventor Antonio. Ali era integral a solidariedade a esse movimento, consoante fora deliberado na reunião de Maracaju nos primeiros dias de abril de 1931” (MARTINS, 1980, p. 94).

Iniciado o movimento, Getúlio Vargas nomeia outro Interventor para Mato Grosso, Artur Antunes Maciel, e esta nomeação faz com que as esperanças dos revolucionários mato-grossenses sejam renovadas: “[...] logo, porém, elas se desfizeram pela sua insignificante ação administrativa” (MARTINS, 1980, p. 95). No que toca a questão do processo de identificação, Demosthenes Martins deixa transparecer que a ação administrativa por parte do Governo do

Estado está assentada em benefícios e melhoramentos nas condições estruturais dos moradores localizados próximos ao centro político/administrativo do então Mato Grosso, sede do governo estadual. E que a parte Sul, por estar afastada da centralidade política, sofre com o não apoio ao desenvolvimento.

É interessante destacar o momento em que o Interventor Artur Antunes Maciel, juntamente com o General Bertolo Klinger, em visita às mais diferenciadas localidades do estado de Mato Grosso, passa pela cidade de Maracaju, da qual Demosthenes Martins fora prefeito. Na ocasião, a cidade se prepara para receber as autoridades e, como de costume, há a solenidade de apresentação e questionamentos que os moradores têm em relação ao seu viver. O intérprete dos maracajuenses foi Demosthenes Martins. Na ocasião, ele começa a enumerar as realizações que os fundadores da referida cidade conseguiram:

Nessa ocasião sintetizei o trabalho dos fundadores da novel comuna e a sua permanente colaboração como governo nos problemas mais prementes da coletividade. Salientei a manutenção do ensino primário gratuito, com a entidade construindo prédio adequado e estipendiando professores. Falei do auxílio à construção do ramal do telégrafo nacional e a estradas de rodagem, enfatizando, enfim, que Maracaju surgira e se desenvolvia sem o menor amparo do poder estadual. A presença do interventor, estabelecendo contanto com a terra que progredira e com o seu povo que trabalhava, seria, assim, um penhor de que a cidade sairia da orfandade em que se encontrara até então (MARTINS, 1980, p. 96).

A passagem é clara e exemplar no sentido de entendermos os princípios divisionistas que iam se formando no entorno da construção de uma possível identidade do Sul. Queiroz (1980) esclarece o sentimento de abandono vivenciado pelos moradores do sul, ao trazer os questionamentos presentes em *A divisão de Mato Grosso: resposta ao General Rondon* (escrito em 1934). Observa-se, então, a partir da interpretação da presente fonte, que ele foi feito para demonstrar o desenvolvimento econômico vivenciado pelo sul de Mato Grosso, destacando que os mesmos conseguiram se desenvolver sem o apoio do Governo de Cuiabá, preocupado em gerir o Mato Grosso destacando as áreas centrais e o norte do estado.

Assim, escrevia-se que o sentimento que pairava sobre os sulistas era de pura injustiça, tanto pela falta de apoio para o desenvolvimento da referida região quanto pelo sentimento de injustiça no que toca a divisão dos arrecadamentos estaduais, em que o Sul era o que mais produzia, todavia, era o que menos recebia da administração: “[...] A injustiça, contudo, conforme

se depreende do texto, ia além. Afirma-se de fato que, embora o Centro e o Norte produzissem apenas um terço da receita estadual, consumiam-na quase toda [...]” (QUEIROZ, 2006, p. 171).

O segundo momento em que podemos visualizar o interesse seccionista encontra-se na passagem em que Demosthenes Martins escreve sobre o início do movimento armado contrário a Vargas, deflagrado em São Paulo, no dia 9 de julho de 1932. O autor destaca que o Sul sempre estabeleceu estreitas ligações com São Paulo, enfatizando que o Sul era a localidade mais populosa e desenvolvida de todo o grande Estado do Oeste. Lembra as lutas e as marcantes vinculações com São Paulo, salientando o profundo intercâmbio econômico, social, cultural e comercial:

Deflagrado o movimento armado de S. Paulo a 9 de julho de 1932, recebeu este imediata e entusiástica adesão do Sul de Mato Grosso, a região mais populosa e desenvolvida do grande Estado do Oeste. Atreito às suas tradições de lutas; às marcantes vinculações a S. Paulo, desde os tempos das bandeiras; às lides territoriais; ao intercâmbio econômico, social, cultural e comercial dominante, não causou surpresa esse intrépido pronunciamento dos sul-mato-grossenses (MARTINS, 1980, p. 100).

Demosthenes Martins (p. 101) também lamenta o fato de a Revolução Constitucionalista de 1932 ter somente a efetiva adesão do Sul de Mato Grosso, naquilo que denominou como: “[...] uma revolução dentro da revolução” (p. 95). Outra passagem que se torna interessante às nossas pretensões refere-se ao momento em que Demosthenes Martins cita os nomes dos batalhões do sul que participaram na luta contra o governo Vargas. Demosthenes Martins cita o Batalhão Antonio João, que estava sob o comando do capitão do Exército João Pessoa Cavalcanti, assegurando que o presente batalhão, em Coxim, fez com que recuassem a força do Interventor Leônidas de Matos, composto pela Polícia Militar e por civis de Cuiabá (MARTINS, 1980, p. 102). Nessas passagens, entendemos que a territorialidade que hoje corresponde a Mato Grosso do Sul foi sendo produzida frente a um constante negar e se apropriar do Outro, que, neste caso, é o norte de Mato Grosso, para, assim, diferenciá-los e assim inventar a identidade sul-mato-grossense. Demosthenes Martins (p. 100), como exposto na citação acima, procura tecer os vínculos identitários sul-mato-grossenses com aqueles que eles consideravam “superiores” – que, no caso, seria São Paulo.

Os elogios direcionados a São Paulo, os elogios à sua gente, principalmente para os bandeirantes, são constantes na obra de Demosthenes Martins. Isto se torna claro no momento em que Vespasiano Martins, assumindo o governo do então criado estado de Maracaju⁷⁰, em 1932, justifica a atitude dos sul-mato-grossenses de participarem do movimento revolucionário de 1932⁷¹, auxiliando São Paulo nesta empreitada:

Aos Bandeirantes, destemidos desbravadores de sertões, devemos o que somos. Mato Grosso e grande parte do Paraná foram por eles integrados em a nossa nacionalidade, quando já em mãos estranhas. Não há interesse subalterno, não há regionalismo. Estamos juntos com o Estado de onde partiram as Bandeiras intemoratas que nos uniram ao Brasil. Com ele estamos e estaremos (MARTINS *apud* MARTINS, 1980, p. 105).

70 Devido à Revolução Constitucionalista, Mato Grosso ficou por um período de três meses com dois governos, assim, foi criado o estado de Maracaju, que corresponde ao hoje Mato Grosso do Sul. Neste período, foi nomeado ao Governo do novo estado Vespasiano Martins.

71 Segundo Queiroz (2006), este momento na historiografia de Mato Grosso do Sul somente foi valorizado como caráter de identificação dos sul-mato-grossenses após 1977, quando o projeto de seção já havia sido aprovado pelo então presidente Geisel. Esta afirmativa de Queiroz (2006) pode ser reverberada com Demosthenes Martins em dois momentos distintos. O primeiro é no capítulo a *Revolução de 1932*, em que Demosthenes Martins cita o pronunciamento do Governador (Vespasiano Martins) do então criado estado de Maracaju. O próprio título do pronunciamento (*Proclamação ao povo do norte do estado*, MARTINS, p. 102) demonstra o interesse que os sulistas tinham com a adesão às forças de São Paulo na denominada Revolução Constitucionalista de 1932: “Ciente de correr aí que o movimento do Sul é regional contra o Norte, venho declarar-lhe não ser verdadeiro o que se afirma. Batemo-nos com os nossos irmãos de S. Paulo, Rio Grande e Minas pela volta ao País ao regime da lei. Não temos e não devemos ter questões regionais; batemo-nos pelo Brasil unido e livre. Apelo para o sentimento desse altivo povo do Norte a fim de cerrar fileiras ao nosso lado, e caminharmos pela estrada larga da liberdade” (MARTINS, *apud* MARTINS, p. 102-103). O segundo momento encontra-se no penúltimo capítulo, intitulado: *Vespasiano Martins: ereção de sua estátua* (MARTINS, p. 389). Após consolidada a divisão do estado de Mato Grosso, iniciou-se a invenção de nomes que pudessem ser utilizados como referências identitárias. A Revolução Constitucionalista de 1932 foi retomada e dada como o momento que resguardou as vontades sulistas de emancipação política/administrativa. Diante do analisado na obra de Demosthenes Martins, concordamos com Bitar (*apud* QUEIROZ, 2006, p. 160) quando afirma que a Revolução Constitucionalista de 1932, no momento em que estava ocorrendo, não tinha interesse, por parte da elite política campo-grandense, na efetivação da seção territorial, e sim na transferência do governo central de Cuiabá para Campo Grande.

Galetti (2000), discutindo a formação identitária mato-grossense, argumenta que os grupos de intelectuais procuravam arquitetar suas identidades frente às suas origens identitárias. Ou seja, dizia-se serem frutos dos pioneiros, procurando destacar a bravura e a destreza dos “primeiros” ocupantes desse território, assim, conseqüentemente, colocavam-se enquanto destemidos e bravos, que continuam a “missão” de seus precursores de levar o “progresso e desenvolvimento” a estas terras.

Como podemos observar nas falas dos sulistas de Mato Grosso, evidenciadas na obra de Demosthenes Martins, os mesmos, quando procuravam se referir ao conjunto de moradores da parte Sul do Mato Grosso, não o faziam englobando a palavra mato-grossense e sim sulistas ou sul-mato-grossense, tornando clara a pretensa desvinculação territorial com o centro e norte de Mato Grosso. Essa atitude pode ser explicada através dos avanços econômicos, demográficos e estruturais que o sul vivenciara (como destacamos anteriormente com QUEIROZ, 2006). Já o norte viveu o processo de estagnação econômica e populacional, conseguindo se estabelecer hegemonicamente no poder somente através do domínio político que há muito vivenciava. Nas palavras de Galetti:

Na perspectiva deste trabalho, os intelectuais cuiabanos, em suas representações da sociedade local, expressavam o drama da tradicional elite nortista, assustada diante dos sinais de estagnação do seu espaço de reprodução social, evidenciado pelas transformações demográficas e sociais que animavam a região sul do estado, onde novas forças econômicas e sociais passavam a questionar seu tradicional domínio político (GALETTI, 2000, p. 299).

Com o declínio da exploração aurífera e a perda de importância do escoamento de mercadorias através do rio Paraguai, Corumbá e, conseqüentemente, a região centro e norte de Mato Grosso perderam a importância econômica. Este fato deve-se, em grande parte, segundo a historiografia e, a partir de nossas interpretações da obra de Demosthenes Martins, à construção da Estrada de Ferro Noroeste do Brasil, em que se possibilitou a reestruturação econômica. Houve o surgimento de um novo centro econômico e que na parte sul transformou-se também em novo centro político, o qual hoje é a capital de Mato Grosso do Sul (Campo Grande).

Esta conjuntura de ascensão econômica e política do sul de Mato Grosso juntamente com a estagnação econômica vivenciada pelo centro e norte, fez com que os ideais divisionistas

ascendessem, respaldados nas diferenciações espaciais e econômicas que o sul vivenciara em relação às demais localidades que compunham o território de Mato Grosso (como citado em QUEIROZ, 2006). Retomando o trabalho de Galetti (2000), observa-se então que o norte se mantinha no poder devido à sua hegemonia política, e isso acabava por se somar ao sentimento de injustiça de que os sulistas diziam ser vítimas. Bittar (1999), no momento em que cita o manifesto dos sulistas, aponta as acusações que parcela dos moradores da parte sul do antigo Mato Grosso tecia em relação às políticas realizadas pelos políticos nortistas. Como segue em Bittar:

[...] aos terríveis políticos de Cuiabá. Rechaçando o “clientelismo”, o “empreguismo” e o “mandonismo” do governo “do norte”, reiteravam que, com a divisão, teremos a maior dádiva dos deuses – a eliminação na vida econômica e administrativa do sul, dos tubarões da politicalha, desses politiquieiros vorazes, que levaram o Estado a esta situação infeliz – espoliado e empobrecido (BITTAR, 1999, p. 110).

Pensando sobre essas passagens, a seguinte indagação se apresentou aos nossos olhos: como o sul, que estava em pleno crescimento demográfico e econômico, não conseguiu aglutinar forças para eleger um governador? Demosthenes Martins confirma nossa inquietante pergunta quando, em 1965, começa a receber as lideranças municipais sul-mato-grossenses e praticamente todos manifestam serem favoráveis a um candidato que fosse do Sul, como escreve:

Desde o início de 1965 fui recebendo das lideranças municipais manifestações favoráveis a um candidato ao Governo do Estado que fosse do Sul. Esta região, alegavam, que continha o maior número de municípios, a maior população, o maior eleitorado e a expressão mais dinâmica de sua economia, não tivera, ainda, um filho seu a governá-lo, embora reconhecessem que Arnaldo de Figueiredo e Fernando Corrêa, embora nascidos no Norte, eram autênticos representantes sulistas, eis que aí formaram sua mentalidade e granjearam o prestígio político de que desfrutavam (MARTINS, 1980, p. 248).

A resposta para tal questão perpassa por um jogo complexo de possibilidades. Todavia, lançaremos uma tentativa de explicação a partir do que estamos concebendo enquanto a própria “essência” da identidade sul-mato-grossense a partir das “tramas evidenciadas” por Demosthenes Martins, que é o encontro com a diversidade, ou seja, a constituição de diferentes

grupos sociais que, através das suas articulações, se rivalizam/negociam na tentativa de se manterem ou se efetivarem no poder político e econômico, lançando, assim, seus pontos de vista e suas características identitárias.

A própria continuidade da narrativa de Demosthenes Martins citada acima, no que toca à escolha de um candidato do sul às eleições para governador de 1965, exemplifica a diversidade de grupos e interesses que se mesclavam no hoje Mato Grosso do Sul. O nome de Fragelli é lançado com o apoio de Demosthenes Martins, contudo, a Ação Democrática Mato-Grossense (ADEMAT) lança a candidatura de Lúdio Martins Coelho, e o representante do Norte foi Garcia Neto: “Nas candidaturas de Garcia Neto e Lúdio Coelho refletia-se a divergência latente nas duas regiões integrantes do Estado – Norte e o Sul” (p. 250). Na convenção realizada pelo partido de Demosthenes Martins (UDN – União Democrática Nacional), através da votação, ficou decidido que o candidato sul-matogrossense seria Lúdio Martins Coelho.

Lúdio Martins Coelho disputa a eleição com Pedro Pedrossian, e o resultado é a vitória do segundo. Para pensarmos a questão identitária arquetizada na obra de Demosthenes Martins e a tensa relação entre nortistas e sulistas, é interessante trazer ao debate a obra memorialística de Pedrossian (2006). Em seu trabalho, ele diz que o seu nome foi cogitado pelo candidato Lúdio Martins Coelho para ser companheiro de chapa, e isso fez, segundo Pedrossian, com que o seu nome ganhasse repercussão, e diante disso fosse lembrado como possível nome para o governo através da aliança PSD e PTB. Porém, um problema se apresentava, e aqui adentra a questão do jogo político entre nortistas e sulistas, citando que os nortistas jamais poderiam aceitar uma “dobradinha” do sul. Dessa maneira, para garantir votos tanto do sul quanto do norte, Lúdio muda de ideia e decide por outro nome, como podemos observar nas próprias palavras de Pedro Pedrossian:

O fato de Lúdio Coelho ter cogitado meu nome para ser seu companheiro de chapa provocou sensíveis repercussões na época e o meu nome passou a ser lembrado pelo PSD e pelo PTB, também como uma alternativa viável e interessante. Entretanto, as correntes políticas nortistas do Estado jamais poderiam aceitar uma dobradinha da região sul. Os fatos parecem ter conduzido o candidato udenista a buscar opções mais adequadas aos interesses do norte. Lúdio nunca mais me procuraria para comunicar a sua mudança de decisão (PEDROSSIAN, 2006, p. 62-63).

Percebemos que a identidade sul-mato-grossense, através da obra de Demosthenes Martins, apresenta-se, neste caso, pela via da negação. Martins procura negar aquilo que ele não considera condizente com a identidade que quer construir para si e para o Mato Grosso do Sul. Esta constatação torna-se evidente pelo fato de Pedro Pedrossian ser um “genuíno” sulista, oriundo de Miranda. No entanto, Demosthenes Martins não se refere a este fato e depois finda suas argumentações sobre toda labuta eleitoral sem tecer nenhuma alusão a Pedrossian enquanto um vivente do Sul de Mato Grosso. Apenas aglutina palavras de pessimismo em relação ao futuro de Mato Grosso: “Realizado o pleito, verificou-se a vitória da coligação PSD-PTB, elegendo Governador do Estado o engenheiro Pedro Pedrossian, cujo perfil de homem público estava traçado” (MARTINS, 1980, p. 259).

Palavras que findam/abrem um diálogo

Em Demosthenes Martins, percebe-se a característica transitória que a identidade territorial possui. Por ser fruto da direta relação entre homem e base física, a identidade territorial assume o caráter de um contínuo fazer-se para representar as articulações políticas, econômicas, culturais etc., que, frente ao jogo de poder, conseguem “assumir” a hegemonia e dar suas características ao território, conferindo assim os elementos materiais e imateriais que, após formados, devem ser generalizados ao restante da sociedade.

Esta identidade jamais poderá expressar o todo do território, porque o princípio da identidade é o da diferenciação. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que grupos de indivíduos se articulam e “buscam” conferir suas características identitárias, praticam o sombreamento/marginalização/silenciar. Sem esquecer que estes arranjos silenciados/sombreados/marginalizados, com o passar do tempo, podem “reivindicar” as suas características identitárias⁷².

72 Assim como Bob Dylan canta na música *The Times are changin'* (1964): “[...] The line it is drawn / The curse it is cast / The slow one now / Will later be fast / As the present now / Will later be past / The order is Rapidly fadin'. / And the first one now / Will later be last / For the times they are a-changin'”. Tradução livre: “[...] a linha foi traçada / a maldição foi lançada / e o lento agora / será o rápido mais tarde / assim como o presente agora / será mais tarde o passado / a ordem está rapidamente se esvaindo / e o primeiro agora será o último depois / pois os tempos estão mudando”.

Na obra *A poeira da jornada: memórias*, percebemos que a identidade sul-mato-grossense se apresenta indireta e diretamente durante o transcorrer da narrativa; Demosthenes Martins “pincela” a sua identidade pessoal e, com isso, inventa uma possível identidade territorial. Além do mais, a identidade territorial foi se transformando no correr da narrativa, mostrando que ela é fruto de seu tempo, dos arranjos sociais que compõem determinada espacialidade. Conferem-lhe, ainda, características de um contínuo sobre o território, um contínuo territorializar, desterritorializar e reterritorializar. A identidade territorial que interpretamos nas palavras de Demosthenes Martins é o reflexo de seu desejo e idiosincrasias, no entanto, o que conseguimos abstrair, para as nossas pretensões geográficas, de forma conceitual, é que a identidade territorial não é... ela está sendo... sendo dentro dos mais variados “Eus” e dos “Outros”.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Hucitec, Ed. UNESP, 1988.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BITTAR, Marisa. Sonho e realidade: vinte e um anos da divisão de Mato Grosso. *Multitemas* – periódico das comunidades departamentais da UCDB. Campo Gande, n. 15, p. 93-124, out. 1999.
- BUNGART NETO, Paulo. O memorialismo no Mato Grosso do Sul como testemunho da formação do estado. In: SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. *Literatura e práticas culturais*. Dourados: UFGD, 2009. p. 111 – 127.
- CARVALHO, Thiago Rodrigues. *Programa de desenvolvimento da faixa de fronteira: discursos e desdobramentos da política pública no Mato Grosso do Sul*. 2009. Dourados: Relatório de Qualificação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, out. 2009.
- COSGROVE, Denis E. Em direção a uma geografia cultural radical: problemas da teoria. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. *Introdução à geografia cultural*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- FERRAZ, Cláudio Benito Oliveira; PINHEIRO, Robinson Santos. Contribuições benjaminianas para melhor compreender a relação entre ciência e literatura: apontamentos introdutórios. In: *Perspectiva Geográfica*. Cascavel: EDUNIOESTE (aceito para publicação no início de 2010).
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 197*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2009.

GALETTI, Lylia S. G. *Nos confins da civilização: sertão, fronteira e identidade nas representações sobre Mato Grosso*. 2000. Tese (Doutorado em História) – FFLCH/USP, São Paulo, 2000.

GOETTERT, Jones Dari. Espaço civilizador: considerações sobre o corpo e a casa a partir do processo civilizador. In: GOETTERT, Jones Dari; SARAT, Magda (orgs.). *Tempos e espaços civilizadores: diálogos com Norbert Elias*. Dourados: Editora da UFGD, 2009.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MARTINS, Demosthenes. *A poeira da jornada: memórias*. São Paulo: Resenha Universitária, 1980.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PEDROSSIAN, Pedro. *O pescador de sonhos: memórias*. Campo Grande, MS: IHGMS – Instituto Histórico de Mato Grosso do Sul, 2006.

PESSOA, Fernando. *O eu profundo e os outros eus*. 20. ed. Domínio Público: Editora Nova Fronteira, S. D.

QUEIROZ, Paulo R. Cimó. Mato Grosso/Mato Grosso do Sul: divisionismo e identidades (um breve ensaio). *Diálogos*. Maringá, v. 10, n. 2, p. 149 – 184, 2006.

Sobre os autores

Maria Adélia Menegazzo

Professora Aposentada da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Doutora em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), *campus* de Assis.

Paulo Bungart Neto

Professor Adjunto da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Doutor em Letras (Literatura Comparada) pela UFRGS.

Maria Helena de Queiroz

Professora Efetiva da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), *campus* de Campo Grande. Doutora em Letras (Literaturas de Língua Portuguesa) pela UNESP, *campus* de Assis.

Paulo Sérgio Nolasco dos Santos

Professor Associado da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Doutor em Letras (Literatura Comparada) pela UFMG.

Susylene Dias de Araujo

Professora Efetiva da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), *campus* de Jardim. Doutora em Letras (Estudos literários: Diálogos culturais) pela Universidade Estadual de Londrina (UEL).

Jérri Roberto Marin

Professor Associado da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Doutor em História pela UNESP, *campus* de Assis.

Alexandra Santos Pinheiro

Professora Adjunta da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Doutora em Letras (Teoria literária) pela Unicamp.

Edgar César Nolasco

Professor Adjunto da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Doutor em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Gicelma da Fonseca Chacarosqui Torchi

Professora Adjunta da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica (PUC) de São Paulo.

Robinson Santos Pinheiro

Mestre em Geografia pela UFGD. Doutorando em Geografia pela Universidade Federal de Goiás (UFG).



Impressão e Acabamento

Triunfal Gráfica e Editora

Rua Fagundes Varela, 967 - Vila Ribeiro - Assis/SP
CEP 19802 150 - Fone: (18) 3322-5775 - Fone/Fax: (18) 3324-3614
CNPJ 03.002.566/0001-40