



**UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA**

JOSÉ ANTONIO DE SOUZA

**LITERATURA E IDENTIDADE CULTURAL EM MS:
ALGUMAS FRONTEIRAS E A (DES)IDENTIFICAÇÃO COM O
PANTANAL**

Londrina
2008

JOSÉ ANTONIO DE SOUZA

**LITERATURA E IDENTIDADE CULTURAL EM MS:
ALGUMAS FRONTEIRAS E A (DES)IDENTIFICAÇÃO COM O
PANTANAL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação, em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras. (Área de Concentração: Estudos Literários).

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Paulo Adolfo

Londrina
2008

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da
Universidade Estadual de Londrina.**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

S729L Souza, José Antonio de.

Literatura e identidade cultural em MS : algumas fronteiras e a
(des)identificação com o Pantanal / José Antonio de Souza. – Londrina, 2008.
149 f. : il.

Orientador: Sérgio Paulo Adolfo.

Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de
Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2008.

Bibliografia: f. 146-149.

1. Literatura brasileira – História e crítica – Teses. 2. Literatura brasileira –
Mato Grosso do Sul – Teses. 3. Cultura – Mato-Grosso do Sul – Teses. 4.
Identidade – Teses. 5. Pantanal Mato-grossense (MS) – Teses. 6. Pontes, José Couto
Vieira – Crítica e interpretação – Teses. I. Adolfo, Sérgio Paulo. II. Universidade
Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-
Graduação em Letras. III. Título.

CDU 869.0(81).09

JOSÉ ANTONIO DE SOUZA

**LITERATURA E IDENTIDADE CULTURAL EM MS:
ALGUMAS FRONTEIRAS E A (DES)IDENTIFICAÇÃO COM O
PANTANAL**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Sérgio Paulo Adolfo - Presidente e
Orientador
Universidade Estadual de Londrina

Profa. Dra. Gisêlda Melo Nascimento
Universidade Estadual de Londrina

Prof. Dr. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos
Universidade Federal da Grande Dourados

Profa. Dra. Regina Helen Aquino Corrêa
Universidade Estadual de Londrina

Profª Drª Rosana Cristina Zanelatto Santos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Londrina, 18 de abril de 2008.

À memória dos queridos Ivan e Vani.

AGRADECIMENTOS

Muitos nos auxiliam para a realização de sonhos. Agradeço a todos que, de alguma maneira, colaboraram para o desenvolvimento deste trabalho, em especial:

ao Prof. Sérgio Adolfo, pela paciência e humanidade em todos os momentos de orientação;

à minha família que sempre, sempre estive ao meu lado, especialmente minha mãe;

a todos os Professores do Programa de Pós-Graduação da UEL, particularmente ao Prof. Alamir e à Prof^a Regina, por todos os encaminhamentos; e ao Prof. Frederico, pelas contribuições efetivadas durante o processo de qualificação;

a Valéria Jorge, pelo inestimável auxílio francês;

a Ana Paula, ao Julliano e toda a família Dargel;

aos queridos de Três Lagoas, presentes ao meu lado em momentos de alegria e de tristeza: Malu, Mariza, Diva, Fátima Figueiredo, Ledir, Turca, Arlete, Quico e Ramez;

ao Josa, Rangel, Zezé, Solange, Maria Lígia, César, Márcia, Silvane, Maria Helena, Paulo Neres e demais colegas de UEMS;

à Érika Sales, Euds Freitas, Cláudio S. Maia e Lucas Rodrigues, pela solidariedade, carinho e atenção.

*Quatro as estações
Do ano. Múltiplas
As estações da vida.
Flora Thomé*

SOUZA, J. A. **Literatura e identidade cultural em MS**: algumas fronteiras e a (des)identificação com o pantanal. 2008. 125f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2008.

RESUMO

Quatro anos após a criação de Mato Grosso do Sul, José Couto Vieira Pontes escreveu sua *História da Literatura Sul-Mato-Grossense* (1981). A obra de Pontes já evidenciava, na época de seu lançamento, um indício bastante particular da cultura sul-mato-grossense: após a divisão estadual, passa a ocorrer uma espécie de busca inquietante por uma identidade cultural própria, capaz de distinguir MS não apenas político-geograficamente, mas também culturalmente, de Mato Grosso. Os traços semânticos advindos de “mato grosso” evocam uma estreita relação com a natureza, particularmente, quando este olhar é lançado de fora para dentro do estado; tanto é que, no caso de MS, os artistas mais consagrados ou reconhecidos pela mídia possuem suas produções vinculadas a tal estereótipo: na música, Almir Sater, com seu *Trem do Pantanal*, e, na literatura, Manoel de Barros, cuja produção, comum e muitas vezes equivocadamente, é circunscrita ao universo pantaneiro. A partir de 1999, observou-se acentuar tal necessidade de afirmação identitária: foi difundida, por parte do governo estadual, a idéia de um plebiscito para a alteração do nome do estado de Mato Grosso do Sul para Pantanal. Essa idéia causou grande polêmica e, mesmo atualmente, em material de divulgação governamental, mantém-se a pretensa vinculação entre MS e o pantanal. Se considerarmos os pressupostos de hibridizações culturais na América Latina, a afirmação da diferença enquanto processo constitutivo de identidades e mesmo a diversidade cultural brasileira, a resolução da questão identitária em MS está distante de ser resolvida, uma vez que se busca, desconsiderando a multiplicidade, a sedimentação ou mesmo construção de uma única identidade cultural para todo o estado. Partindo do pressuposto que o processo representação/produção é duplo - o discurso representa e produz identidades - objetiva-se, com o presente trabalho, discutir o processo de identificação cultural em MS, por intermédio da produção literária de autores da região.

Palavras-chave: Literatura. Identidade. Cultura. Mato Grosso do Sul. Pantanal.

SOUZA, J. A. **Literatura e identidade cultural em MS: algumas fronteiras e a (des)identificação com o pantanal.** 2008. 125f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2008.

ABSTRACT

Four years after the creation of Mato Grosso do Sul, José Couto Vieira Pontes wrote his *História da Literatura Sul-Mato-Grossense* (1981). At the time of its release, Pontes's work showed a very particular indication of the culture sul-mato-grossense: after the state division, a kind of disturbing search for its own cultural identity takes place. This search is able to distinguish MS from Mato Grosso not just political-geographically, but also culturally. The semantic features that come from "Mato Grosso" evoke a close relationship with nature, particularly when this look goes into the state; in the case of MS, the most celebrated or even the most recognized by the media artists have their products linked to such a stereotype: concerning to the music, Almir Sater, with his *Trem do Pantanal*, and in the literature, Manoel de Barros, whose production is common and often mistakenly limited to the Pantanal universe. Since 1999, we noticed an emphasis in the necessity of identity affirmation: it was spread, from the state government, the idea of a referendum to change the name of the state of Mato Grosso do Sul to Pantanal. This idea caused great controversy and even today, the alleged link between MS and Pantanal remains in promotional government material. If we consider the assumptions of cultural hybridization in Latin America, the assertion of this difference as a process of constitution of identities and even the cultural diversity of Brazil, the resolution of the identity issue in MS is far from being solved, since we search, ignoring the multiplicity, the sedimentation or even construction of a single cultural identity throughout the state. Assuming that the process performance / production is twofold - the speech represents and produces identities - the objective of this paper is the discussion of the process of cultural identification in MS, through the literary production of the regional authors.

Keywords: Literature. Identity. Culture. *Mato Grosso do Sul. Pantanal.*

SOUZA, J. A. **Literatura e identidade cultural em MS**: algumas fronteiras e a (des)identificação com o pantanal. 2008. 125f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2008.

RÉSUMÉ

Quatre ans après la création du Mato Grosso do Sul, José Couto Vieira Pontes a écrit son *histoire de la littérature Sud Mato-Grossense* (1981). L'oeuvre de Pontes mettait déjà en évidence, à l'époque de son lancement, un indice assez particulier de la culture sud-mato-grossense : après la division de l'état, il se produit une espèce de quête inquiétante pour une identité culturelle propre, capable de distinguer MS non seulement politique-géographiquement, mais aussi culturellement, du Mato Grosso. Les traits sémantiques advenant de « mato grosso » évoquent une étroite relation avec la nature, particulièrement, quand ce regard est lancé de l'extérieur vers l'intérieur de l'état ; si bien que, dans le cas de MS, les artistes les plus consacrés ou reconnus par les médias possèdent leurs productions liées à un tel stéréotype : dans la musique, Almir Sater, avec son *Train du Pantanal*, et, dans la littérature, Manoel de Barros, dont la production, commune et très souvent de façon équivoque, est circonscrite à l'univers du pantanal. À partir de 1999, on a observé s'accroître un tel besoin de l'affirmation identitaire : on a diffusé, en partie par le gouvernement de l'état, une idée d'un plébiscite pour le changement du nom de l'état Mato Grosso do Sul par Pantanal. Cette idée a causé une grande polémique et même actuellement en matière de divulgation gouvernemental, on maintient le soi-disant lien entre MS et le pantanal. Si nous prenons en considération les supposés croisements culturels en Amérique Latine, l'affirmation de la différence, en tant que processus constitutif d'identités et même la diversité culturelle brésilienne, la résolution de la question identitaire dans le MS est loin d'être résolue, dès lors que l'on recherche, déconsidérant la multiplicité, la sédimentation ou même la construction d'une seule identité culturelle pour tout l'état. Partant du présumé que le processus représentation/production est double – le discours représente et produit des identités – on considère comme objectif, avec le présent travail, de discuter le processus d'identification culturelle dans le MS par l'intermédiaire de la production littéraire d'auteurs de la région.

Mots-clés : Littérature. Identité. Culture. Mato Grosso do Sul. Pantanal.

SUMÁRIO

1.INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I.....	14
2 NOTAS HISTÓRICAS ACERCA DE MATO GROSSO DO SUL.....	14
CAPÍTULO II.....	28
3 LITERATURA, CULTURA E IDENTIDADE REGIONAL	28
CAPÍTULO III.....	50
4 O OLHAR SOBRE O HUMANO	50
4.1 A QUESTÃO DA NEGRITUDE	53
4.2 O ELEMENTO INDÍGENA.....	60
CAPÍTULO IV.....	84
5 A DIVERSIDADE DA NATUREZA NA POESIA DE MS.....	84
5.1 A NATUREZA.O HAICAI.....	88
5.2 OUTROS MODOS DE VER A NATUREZA	99
CAPÍTULO V.....	107
6 O LIRISMO, A METALINGUAGEM E O QUOTIDIANO	107
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	119
REFERÊNCIAS.....	121

1 INTRODUÇÃO

Ainda na década de 1970, para menino saído do interior paulista, Mato Grosso representava o desconhecido e a aventura: um dia de viagem para se chegar a Jupia e Três Lagoas e, no dia seguinte, o percurso continuava pelo cerrado que, na visão infantil, era uma floresta de cheiros, sons e limites a serem transpostos: a estrada era trilha que, quando se cruzavam veículos, obrigava a abertura de picadas.

As estreitas pontes de madeira, sob as quais rios e córregos de águas inimaginavelmente velozes e claras passavam, eram trampolins para saltos muito mais emocionantes que os dados em piscinas.

O olhar redimensionava terra e mundo frente à vastidão e o novo e, se por um lado tudo era novidade, também eram estranhos alguns costumes: o churrasco com mandioca nunca havia sido experimentado e, até hoje, há na lembrança o primeiro casamento em que os convidados comiam a mistura; harpas entoavam polcas e guarânias que animavam ambientes festivos e a dança dos casais trazia consigo a poeira do chão; moças dançando juntas eram separadas por duas simples palmas de rapazes que se achegassem para a composição de novos pares; gabioba era guavira.

O fascínio foi substituído pelo quase medo quando Mato Grosso deixou de ser o lugar das férias para ser local de moradia; em 1984, Mato Grosso, ou aquela região conhecida do estado, já era Mato Grosso do Sul; a criança já era adolescente e a aventura da nova terra parecia mais castigo que recompensa. As sirenes das fábricas ficaram distantes e o suposto “atraso” estava representado pela diferença de fuso-horário. Após a mudança, as perguntas que antes eram respondidas em tom de alegria, dada a descoberta, passaram a ser sinal de chacota: você já viu jacaré? Os índios andam nas ruas?

A diferença de perspectiva causada pelo deslocamento não impediu novas descobertas e, continuamente, comidas, bebidas, expressões e hábitos surpreendiam: a saltenha e a sopa paraguaia cuja consistência, como uma torta ou bolo, não lembra em nada a sopa convencional; o tereré partilhado em grupo; a “justiça de Mato Grosso” vinculada ao número quarenta e quatro, em menção à arma de fogo.

Mais tarde, já na universidade, o contato com a literatura produzida em Mato Grosso do Sul se deu de maneira bastante natural, dada a opção pela área de Letras. A partir de então, algo particularmente notado em eventos acadêmicos locais – e que antes não parecia tão relevante – passou a chamar atenção: sempre que um convidado de outra região se referia ao estado como Mato Grosso, havia praticamente uma comoção na platéia que, em coro, em forma de resposta ao desatento, replicava: é Mato Grosso do Sul!

Essa réplica ainda é bastante comum mesmo na atualidade, mas, já no início dos anos de 1980 (e talvez antes passasse despercebida), a necessidade de distinção entre Mato Grosso do Sul e Mato Grosso pareceu ganhar maiores proporções.

Na realidade, desde a divisão estadual, observa-se a busca de uma identidade própria, capaz de caracterizar a distinção, para além dos limites geográficos, entre MS e MT: em termos literários, já em 1981, a *História da Literatura Sul-Mato-Grossense* é publicada por José Couto Vieira Pontes. É interessante destacar que o autor opta por privilegiar a questão espacial sem mencionar a questão anterior de pertencimento e, depois, a divisão estadual.

Dessa forma, autores que já produziam antes da separação da região sul de Mato Grosso, mas que, de alguma maneira se vinculavam à região, estão relacionados como pertencentes à Literatura Sul-Mato-Grossense, mesmo sem uma relação direta de nascimento, como é o caso de Taunay.

No final da década de 1990, o governador estadual da época, Zeca do PT, juntamente com vários setores da sociedade e aliados políticos, lançou a idéia de mudar o nome do estado, que passaria a se chamar Estado do Pantanal.

O tom apelativo se fez notar por vários segmentos sociais, especialmente no meio acadêmico, que passou a ver proliferarem pinturas, esculturas e outras representações artisticamente duvidosas de vários animais como araras, garças e onças em paredes de edifícios, orelhões em praças e jardins públicos; assim é que se iniciou um processo institucionalizado de relacionar a cultura de Mato Grosso do Sul ao Pantanal.

Em linhas gerais, o presente trabalho pretende discutir a questão identitária em Mato Grosso do Sul, a partir da produção literária. Para tanto, tomou-se como ponto de partida a obra produzida por Pontes (1981) e alguns autores ali arrolados, a saber: Lobivar Matos, Flora Thomé, Rosário Congro e Raquel Naveira.

Buscou-se, assim, uma equação que não contemplasse apenas autores do sexo masculino e, como forma de maior delimitação, não se trabalhou com a produção literária em prosa, privilegiando-se, então, somente a produção em verso. A seleção de textos apresentados é fruto da pesquisa das seguintes obras: *Areôtorare* – Poemas Boróros (1935) e *Sarobá* (1936), únicas obras publicadas por Lobivar Matos. De Rosário Congro, a coletânea de poesias publicada em 1984 – em edição comemorativa ao centenário de seu nascimento, contendo textos de duas obras do autor: *Sombras do ocaso* (1953) e *Outras ruínas* (1957). De Flora Thomé, os textos foram pesquisados contemplando a totalidade de sua produção em verso, qual seja: *Cirros* (1960), *Cantos e recantos* (1987), *Retratos* (1993), *Haicais* (1999) e *Nas águas do tempo* (2002). Da autora Raquel Naveira, as obras pesquisadas foram as seguintes: *Via Sacra* (1989), *Fonte Luminosa* (1990), *Casa de Tecla* (1998), *Senhora* (1999) e *Portão de Ferro* (2006).

Vale ressaltar que a dificuldade de acesso à totalidade da produção literária dos autores enumerados acabou, por si só, delimitando a seleção das obras: no caso de Flora Thomé e Lobivar Matos, conseguiu-se acesso a toda produção literária; no caso do autor corumbaense, salienta-se a não existência de reedições de suas duas únicas obras publicadas em vida e no caso da escritora três-lagoense, o material bibliográfico foi facilitado, dado contato direto com a autora. Inicialmente, a pesquisa contemplaria apenas a produção poética dos dois autores anteriormente mencionados, entretanto, ocorreu um redirecionamento do trabalho e, assim, buscou-se a produção poética dos outros dois escritores: Congro e Naveira. Da mesma forma, incorporou-se à pesquisa a obra do escritor douradense Emmanuel Marinho, *Caixa de poemas* (1997).

A referida ampliação se fez com o intuito de que fosse possível abranger um universo mais significativo, de tal forma que Matos representa a região de fronteira com a Bolívia; Rosário Congro e Flora Thomé, da região denominada Bolsão Sul-Mato-Grossense, situam-se na região próxima ao estado de São Paulo; Emmanuel Marinho está na região de MS próxima à fronteira entre Brasil e Paraguai; e Raquel Naveira representa a região central do estado, mais diretamente relacionada à capital, Campo Grande.

Também não foi privilegiada a poesia de Manoel de Barros. Considerando-se a existência de vários trabalhos voltados especificamente para a produção do autor mais estudado e aclamado da região, julgou-se mais produtor

voltar o olhar a escritores menos contemplados. Assim é que não se pretende mapear a produção literária de todo o Estado, mas compor uma amostragem significativa de boa parte de tal produção, o que não impede de, no futuro, em trabalho coletivo, empreender-se pesquisa de maior fôlego.

Como forma de alinhamento dos poemas para a apresentação, optou-se por três agrupamentos: no primeiro grupo, o ser humano é o elemento privilegiado; na seqüência, os vários elementos da natureza que surgem nas produções literárias; no terceiro agrupamento, privilegiou-se o lirismo, a metalinguagem e a variedade formal apresentada pelos autores estudados, sem que estejam presentes, necessariamente, textos de todos os autores em cada um dos agrupamentos.

Dessa forma, privilegiando artistas de diferentes regiões do Estado, buscar-se-ão evidências de que tais produções não sejam marcadas por um traço específico, ou seja, que a produção literária de Mato Grosso do Sul não está circunscrita e relacionada apenas a um elemento espacial, neste caso, ao Pantanal.

Na parte inicial do trabalho serão apresentadas breves notas históricas acerca da região e, em seguida, discutidas questões relativas ao regional enquanto uma vertente da produção literária brasileira.

Paralelamente, empreender-se-ão discussões acerca dos conceitos de cultura e identidade, além do próprio conceito de sistema literário, posto que tal sistema configura-se, também, enquanto instância de validação, ou de reconhecimento, do objeto literário em si, podendo, dessa sorte ser excludente, particularmente no caso de autores ainda não prestigiados pelo cânone literário brasileiro, fato talvez agravado justamente pela região de origem de tais escritores, bem como pelas próprias condições de publicação.

Considerando que para Culler (1999) a literatura tanto pode reforçar ideologias existentes como negá-las e de acordo com o ideário de Hall (2005:65), para quem “As identidades nacionais não subordinam todas as outras formas de diferença e não estão livres do jogo de poder, de divisões e contradições internas”, entende-se, por extensão, que o mesmo possa ocorrer com a produção literária de Mato Grosso do Sul e, dessa maneira, empreender-se-á, por intermédio das análises dos textos apresentados, a busca do contraste, seja no conteúdo veiculado, seja nos procedimentos formais adotados pelos autores.

CAPÍTULO I

2 NOTAS HISTÓRICAS ACERCA DE MATO GROSSO DO SUL

O estado de Mato Grosso do Sul foi criado em 11 de outubro de 1977, desmembrado de Mato Grosso, e possui uma extensa região de fronteiras: com cinco estados brasileiros - São Paulo, Paraná, Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso – e com dois países: Paraguai e Bolívia¹.



Dessa forma, confronta-se com outras línguas e culturas. No caso de suas fronteiras com outros estados brasileiros, vale ainda ressaltar o fato de serem, essas fronteiras, limites regionais com as regiões Sudeste e Sul. Há

praticamente três décadas, observa-se a inquietante busca por uma identidade cultural própria, que distinga Mato Grosso do Sul não apenas político-geograficamente, mas também culturalmente, de Mato Grosso – ainda é comum o sul-mato-grossense sentir-se desprestigiado ao ser identificado como mato-grossense.

Entretanto, a região que atualmente é território sul-mato-grossense, antes mesmo de pertencer a Mato Grosso, foi objeto de disputas e de batalhas que antecedem a própria colonização brasileira.

Há indícios de que caçadores e coletores nômades já estavam no local há cerca de 15.000 anos e tal presença pode ser detectada em cerca de cento e vinte sítios arqueológicos no estado; na região do Rio Sucuriú, município de Paranaíba, estão os mais antigos vestígios dessa presença – com aproximadamente 11.000 anos e esqueletos humanos, com mais de 8.000 anos, já foram encontrados em outros municípios.

Antes mesmo de os primeiros portugueses em nosso território chegarem, a demarcação das terras brasileiras já havia sido empreendida pelo Tratado de Tordesilhas, firmado seis anos antes de Cabral aportar no Brasil; a divisão – até mesmo das terras que ainda seriam “descobertas” – entre Portugal e Espanha já fora consolidada pela interferência do Papa Alexandre VI. Gressler e Vasconcelos (2005, p.19-31) esclarecem que:

De acordo com o Tratado de Tordesilhas, o atual território sul-mato-grossense situava-se em território pertencente à Espanha, visto que a linha imaginária ia da atual cidade de Belém do Pará a Laguna, em Santa Catarina [...]

Enquanto Portugal criava as Capitanias Hereditárias, a Coroa de Espanha criou, em 1534, o *Aldelantazgo* da Província do Rio de la Plata. Esta província abrangia os atuais estados de Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Goiás, Rio Grande do Sul, grande parte do Paraná, Santa Catarina, Minas Gerais e São Paulo, além de parte da Argentina e do Chile e todo o atual território ocupado pelo Paraguai e pelo Uruguai.

A Província do Rio de la Plata, ainda segundo as autoras, foi dividida, em 1617, em duas regiões: a Província do Rio de la Plata (com sede em

¹ Imagem disponível em: www.guianet.com.br/ms/mapams.gif

Buenos Aires) e a Província do Paraguai (com sede em Assunção). A primeira cidade a ser fundada na região que hoje é Mato Grosso do Sul foi Santiago de Xerez, em 1580; depois de sua fundação, a cidade foi mudada de lugar duas vezes: a primeira para as margens do rio Ivinhema e depois para a região entre os rios Aquidauana e Miranda.

Quanto à população nativa, já depois de iniciado o processo de colonização, de acordo com Gressler e Vasconcelos (2005, p.14), no século XVI, os mais numerosos

eram os guarani, do tronco tupi-guarani [...] Atualmente, os guarani são representados pelos Kaiowá e pelos Nhandeva.

No século XVII, os espanhóis e portugueses tinham necessidade de escravos para trabalhar em suas colônias e passaram a atacar as aldeias dos guarani. Com o enfraquecimento dos guarani, outras tribos, como os Aruak e Guaicuru, penetraram na região sul do Pantanal. Elas são representadas pelos Terena, Ofaié-Xavante, Kaiapó, Paiaguá, Gato, Kadiwéu, entre outros. Caçadores e coletores extremamente guerreiros, os Guaicuru dominavam as demais tribos, favorecidos pela domesticação do cavalo, introduzido na região pelos colonos espanhóis. Excelentes cavaleiros, até hoje são conhecidos como os “índios cavaleiros”.

No século XVII, como demonstra a citação anterior, os limites impostos pelo Tratado de Tordesilhas não eram respeitados e, vale ressaltar, tanto por portugueses quanto por espanhóis. Menos respeitados que as demarcações eram os habitantes naturais da região, uma vez que os bandeirantes, em busca tanto de ouro quanto de mão-de-obra escrava, foram responsáveis por boa parcela da dizimação indígena em território sul-mato-grossense, como ocorreu em todo território americano.

O avanço português sobre os domínios espanhóis pode ser bem ilustrado com a fundação da capitania-geral de Mato Grosso, pelo Marquês de Pombal, em 02 de agosto de 1748, fruto da descoberta de ouro em Cuiabá. Importante destacar que a capitania-geral já havia sido criada dois anos antes da assinatura do Tratado de Madri; por este tratado parte da região da Província do Paraguai passou a ser de domínio português, incluindo a região de Mato Grosso. O acordo só foi possível entre as duas potências devido ao casamento de D. Maria Bárbara (princesa portuguesa) com o rei Fernando VI, da Espanha. Há rumores que, mais tarde, após outro casamento histórico entre portugueses e espanhóis, Carlota Joaquina visou, sem sucesso, à reintegração de todo o território que antes

compunha a Província do Rio de la Plata.

Inicialmente parte da Província do Paraguai, depois, ilegalmente capitania-geral brasileira, a região se tornaria província no século XIX. No entanto, em 1864, nova disputa – talvez a mais sangrenta – seria empreendida pela posse da terra: a Guerra do Paraguai.

Após a divisão da Província do Rio de la Plata, em 1617, o Paraguai passou a depender da Argentina para o acesso marítimo e

Com a criação do Vice-reinado do rio da Prata, em 1776, o Paraguai ficava submetido a Buenos Aires, sede da administração espanhola, a quem tinha que pagar pesados impostos. Isto contribuiu para levá-los a sua independência, em 1811, após muita luta.

Desde sua independência, o país transformara-se numa exceção política na América Latina, tornando-se uma nação realmente soberana e livre, principalmente pelo fato do país não ter contraído empréstimos de investidores estrangeiros. Seu projeto de industrialização era autônomo, independente da Inglaterra, ao contrário de outros países vizinhos. (GRESSLER; VASCONCELOS, 2005, p.14).

Há que se considerar que não há consenso entre historiadores acerca do período de prosperidade, e mesmo quanto às condições de vida da população e do projeto político implantado em território paraguaio após a independência. O país, em princípio, quando José Gaspar Rodriguez de Francia assume o poder em 1814, fecha-se ao comércio exterior, até devido à falta de condições de acesso marítimo.

Em 1840, com a morte de Francia, Carlos Antonio López assume como primeiro Presidente Constitucional da República e empreende alterações significativas, em vários setores daquele país; uma delas foi a tentativa de fortalecimento das relações com outros países, tanto que, em 1858, Francisco Solano López, filho do presidente paraguaio, negocia com o Brasil o tratado para a livre navegação no rio Paraguai.

Apesar de muito menor que seus vizinhos, Brasil e Argentina, o Paraguai apresentava um desenvolvimento superior em alguns setores, como o da educação, com influência jesuítica. O Paraguai tinha pouca densidade populacional, mas já contava com indústria naval e têxtil. Produzia, além de erva mate, tabaco e couro, algodão e inúmeros tipos de cereais.

O Paraguai fabricava papel, tecidos, tinta, pólvora, e o sal e o sabão eram feitos de substâncias e cinzas vegetais. Mantinha tratados de comércio com vários países, e dependia cada vez menos do fornecimento das companhias marítimas inglesas, que dominavam o comércio internacional. Isso contrariava os interesses da Inglaterra... (GRESSLER; VASCONCELOS, 2005, p. 49-50).

Com cumplicidade inglesa, em 1864, o Brasil intervém militarmente no Uruguai; com o intuito de derrubar Atanásio Cruz Aguirre, então presidente uruguaio, Montevideú é ocupada pelo Brasil. Após a queda, Aguirre é substituído por Venâncio Flores e, com o fechamento dos rios da Bacia Platina à navegação, o Paraguai é atingido diretamente.

Solano López, que apoiava Aguirre, seqüestra, então, o navio brasileiro *Marquês de Olinda*, que levava a Cuiabá o futuro governador da província, juntamente com autoridades que o acompanhavam para a posse e, em seguida, invadiu parte da região de Mato Grosso; de acordo com Gressler e Vasconcelos (2005, p. 50),

Ainda em dezembro de 1864, o capitão paraguaio Martín Ubieta atacou a Colônia militar do Dourados (localizada no atual município de Antonio João). Pouco depois, o coronel paraguaio Francisco Isidoro Resquin atravessava o rio Apa e entrava no território por Bela Vista, ocupando Nioaque e Miranda [...]

Navios comandados pelo general paraguaio Vicente Barrios subiam o rio Paraguai (março de 1865). Barrios atacou e dominou o forte Coimbra, apoderando-se em seguida de Albuquerque e de Corumbá.

Solano López esperava apoio argentino, no entanto, com a assinatura do Tratado da Tríplice Aliança (Brasil, Uruguai e Argentina), os argentinos uniram-se aos brasileiros. Boa parte da região sul da então província de Mato Grosso esteve sob domínio paraguaio e várias batalhas foram travadas para a retomada de território brasileiro invadido (parte do atual estado do Rio Grande do Sul também sofrera invasões), tais como: a Batalha do Riachuelo (1865), em que o Paraguai vê a completa destruição de sua marinha; já em território paraguaio, uma vez que as tropas brasileiras também avançaram o território paraguaio, ocorreu a Batalha de Tuiuti (1866); ainda em 1866 os aliados sofrem sua maior derrota, na Batalha de Curupaiti e,

Sob o comando de Caxias, as batalhas de Itororó, Avaí e Lomas Valentinas decidem a sorte do exército paraguaio, seguindo-se a ocupação de Assunção, em janeiro de 1869. Com o domínio de Assunção, regulariza-se a comunicação fluvial com Cuiabá, a partir de abril de 1869.

Em março de 1870, acaba finalmente a guerra, com a orte do Solano López em Cerro Cora, nas proximidades da atual cidade de Ponta Porã. (GRESSLER; VASCONCELOS, 2005, p. 51).

A ocupação da região sul de Mato Grosso, durante a guerra, durou cerca de dois anos e vários combates foram empreendidos no local, como a tomada do Forte Coimbra, em 1864; no mesmo ano houve a tomada da Colônia do Dourados (liderada pelo tenente Antônio João). A retomada de Corumbá ocorreu em junho de 1867.

Outro episódio bastante conhecido da guerra, ocorrido em 1865, rendeu a Taunay a publicação, primeiro em francês, do livro *Retirada da Laguna*. Taunay acompanhava a Força Expedicionária do Mato Grosso, que reuniu certa de 3.000 homens de vários estados brasileiros. Os confrontos descritos na *Retirada da Laguna* descrevem a luta de brasileiros que, sob o comando do coronel Carlos Moraes Camisão e guiados pelo fazendeiro da região José Francisco Lopes – o Guia Lopes -, invadiram a Fazenda Laguna, em território paraguaio, de propriedade de Solano López.

As conseqüências da guerra foram sentidas tanto pelo Brasil quanto pelo Paraguai:

O Brasil venceu a guerra e garantiu seus direitos com relação aos territórios disputados, mas os milhares de mortos e feridos, a economia abalada, e o aumento da dívida externa com a Inglaterra em aproximadamente duzentos milhões de dólares atuais, aumentaram a insatisfação dos brasileiros com o governo imperial e apressaram a Proclamação da República [...]
Com a redução de cerca de 75 por cento de sua população, o que correspondia a mais de 96% dos homens do país, o Paraguai esteve a ponto de desaparecer em 1870. Pelo menos duas gerações foram arrasadas (homens e meninos) (GRESSLER; VASCONCELOS, 2005, p. 60-61)

Vale ressaltar que, do lado brasileiro, também muitos negros que buscavam a liberdade, indígenas, mulheres e crianças participaram das batalhas, entretanto, a história oficial pouco relata dessa participação. As forças de ocupação aliadas permaneceram em território paraguaio até 1876, ou seja, somente após dois anos de concluídas as novas demarcações territoriais – desnecessário dizer os beneficiários da guerra em termos territoriais.

Com o fim da Guerra do Paraguai, a ocupação da região sul de Mato Grosso sofre, também, alterações: grande número de ex-combatentes se fixam na região, passando a ocorrer a reestruturação de antigas propriedades e a formação de novas; muitos paraguaios-guarani se fixam de vez na região; empresas internacionais irão se apropriar de grandes extensões de terras na região (mais de

4.000.000 de hectares passam às mãos de companhias estrangeiras); migrantes, particularmente os sul-rio-grandenses fugidos das conseqüências da Revolução Federalista, no extremo sul, também virão para a região. De acordo com Bianchini (2000, p. 87):

Surgiu uma questão geopolítica de enorme envergadura, porque Madame Lynch, amásia de Solano Lopez, se apropriara das terras invadidas por Martin Urbieta, situadas em Dourados, desde o Ivinhema ao Iguatemi.

Após a derrota de Solano Lopez, madame Lynch procurou transferir a propriedade das terras para seu filho com o ditador [...] a causa só foi resolvida em 17 de dezembro de 1902 [...]

Quer dizer, se por um lado, houve "um grande apadrinhamento político em coisas da erva", como afirma Helio Serejo, por outro, o arrendamento das terras devolutas ervateiras, serviu como óbice às pretensões de elementos estrangeiros, no sentido de ocupar as terras ao sul de Mato Grosso.

Entretanto, não são poucos os autores que se referem ao problema, tratando da questão como usurpação das terras paraguaias pelo Brasil.

O apadrinhamento referido por Helio Serejo, trata-se da concessão à Companhia Mate Laranjeira da exploração dos ervais da região: Tomaz Laranjeira e Francisco Mendes Gonçalves associaram-se a Joaquim e Francisco Murtinho e conseguiram o monopólio na exploração de erva-mate da região, aproveitando, para tanto a mão-de-obra de origem paraguaia, especialmente a indígena, que já sofria anteriormente a mesma exploração por parte dos espanhóis, como demonstram Gressler e Vasconcelos (2005, p. 77-78):

Os espanhóis também buscaram, na força do braço indígena e na comercialização da erva-mate, uma fonte segura de recursos. Desenvolveram o sistema de *Mytaias*, onde os indígenas trabalhavam para os colonizadores espanhóis em turmas alternadas; o sistema de *Janacotas*, em que os indígenas rebeldes eram entregues como mão-de-obra escrava para os colonos e, finalmente o sistema de exploração denominado *Encomienda* [...] O sistema de *encomienda* distinguia-se pela crueldade. Os indígenas eram obrigados a se deslocarem dos ervais de Guayra, Iaví, Amabaí e Maracaju, até Assunção, por distâncias de 500, 1.000 ou mais quilômetros. As longas caminhadas e o esforço sobre-humano despendido no transporte de fardos de erva-mate com mais de 300 kg causavam, frequentemente, a morte desses carregadores. A longa ausência dos silvícolas, por períodos que chegavam a mais de um ano, dificultava a cristianização e, ao mesmo tempo, propiciava a prostituição e a desagregação das famílias dos nativos.

Após a Guerra, o Paraguai, portanto, além de ter seu território diminuído consideravelmente, perde muitos de seus habitantes na própria guerra e

em sua decorrência (muitos ficaram em território que se tornou depois brasileiro), passa a sofrer a concorrência brasileira em relação ao cultivo e à exploração da erva-mate, um de seus maiores produtos de exportação.

Paralelamente ao novo processo de ocupação das terras na região sul de Mato Grosso, iniciam-se, na virada do século XIX para o século XX, novas batalhas na região – agora com intuítos separatistas.

João (Jango) Ferreira Mascarenhas ocupou o cargo que corresponde ao de prefeito de Nioaque, Comandante das Forças Patrióticas do Sul, deputado estadual e segundo Vice-presidente do estado de Mato Grosso. Jango foi um dos líderes do primeiro movimento separatista, que só terminaria em 1901, com sua morte. De acordo com Gressler e Vasconcelos (2005, p. 71-72):

Os fugitivos da Revolução Federalista no Rio Grande do Sul haviam ocupado as regiões de campos limpos do sul do estado. Eles estavam revoltados com a prepotência da empresa Mate Laranjeira, que explorava a erva-mate da região. A companhia não permitia a regularização dessas terras [...] O isolamento físico e social do sul, a inexistência de transportes e vias de comunicações, e as perseguições políticas fizeram surgir o primeiro movimento separatista revolucionários em 1900, na cidade de Nioaque, considerada o berço da divisão do estado [...] Mascarenhas vendeu seus próprios bens para financiar o movimento denominado “Revolução de Jango Mascarenhas”. Depois de muita luta armada, o movimento foi derrotado. Mascarenhas morreu em combate em outubro de 1901 nas margens do Rio Taquarussu, em Nioaque. Em seu túmulo, está escrito em francês: “Passant ne pleure pas ma mort, car je suis vif même quand je suis mort” (tradução: “Caminhante, não chore a minha morte porque mesmo morto estou vivo”).

Importante destacar que, atualmente, o município de Nioaque não é dos mais populosos no estado de Mato Grosso do Sul, entretanto, na época, a região possuía apenas cinco municípios: Corumbá (que, em princípio, abarcava todas as terras do que hoje é o estado), Santana do Paranaíba, Miranda, Nioaque e Coxim (todos municípios oriundos de desmembramento territorial do município de Corumbá).

Além do mais, Corumbá era a única cidade da região que possuía relação mais efetiva – via transporte fluvial – com Cuiabá. Campo Grande e toda a região central do atual estado de Mato Grosso do Sul constituirão municípios surgidos a partir de emancipação política em relação ao município de Nioaque, região que deu origem à maioria dos 78 municípios do estado.

Após a Revolução de Jango Mascarenhas, surgiram outros

movimentos separatistas, como o de Bento Xavier, que combatera Jango e, depois, passou a lutar pela emancipação do sul, liderando o movimento denominado “Revolução da Paz” que, apesar do nome, não prescindiu de luta armada – o movimento Revolução da Paz atuou de 1907 a julho de 1911 e, por volta desse ano, a sede do movimento pela emancipação da região sul transfere-se para Campo Grande.

Em 1932, todos os municípios da região sul do estado de Mato Grosso, com exceção de Corumbá, apoiaram a Revolução Constitucionalista e, por poucos meses, a região sul existiu como estado desmembrado do norte de Mato Grosso; na época, Vespasiano Barbosa Martins foi declarado governador pelas forças revolucionárias, entretanto, com a derrota de São Paulo, terminava o sonho de emancipação política. Mesmo assim, em 1934, com a intenção de não deixar o sonho morrer, foi criada a Liga Mato-grossense. Em 1943, Getúlio Vargas criou cinco novos Territórios Federais, dentre os quais, o Território Federal de Ponta Porã que

compreendia, na época, oito municípios: Miranda, Porto Murtinho, Bonito, Bela Vista, Maracaju, Ponta Porã, Nioaque e Dourados. Ponta Porã foi escolhida como capital do novo Território, porém o Decreto-lei n. 6.550, de 13 de maio de 1944, transferiu a capital para Maracaju. Em 1946, Ponta Porã voltou a ser a capital [...] Outro fato importante ocorrido durante a existência do território federal foi a criação da Colônia Federal de Dourados [...] numa área de trezentos mil hectares. A área foi dividida em dez mil lotes de 30 hectares cada (GRESSLER; VASCONCELOS, 2005, p. 74-75)

Com a promulgação da Constituição Federal de 1946, o território federal é extinto e a região volta a ser incorporada por Mato Grosso, entretanto a existência do território deu ainda mais impulso aos intuítos divisionistas, que serão realizados em 1977 quando o então presidente Ernesto Geisel encaminha ao Congresso um projeto de lei, criando, pela lei complementar nº 31, de 11 de outubro daquele ano, o estado de Mato Grosso do Sul, com capital em Campo Grande.

A valorização das batalhas, desde a época colonial, e, posteriormente, pela emancipação política da região sul do estado de Mato Grosso pode ser percebida pelo próprio hino do estado de Mato Grosso do Sul, um de seus símbolos oficiais²:

² Letra de Jorge Antonio Siufi e Otávio Gonçalves Gomes; música composta por Radamés Gnattali.

Os celeiros de farturas,
Sob um céu de puro
azul,
Reforjaram em Mato Grosso do Sul
Uma gente audaz.

Tuas matas e teus
campos, O esplendor do
Pantanal,
E teus rios são tão ricos
Que não há igual.

A pujança e a grandeza
de fertilidades mil, **Estrilho**
São o orgulho e a certeza
Do futuro do Brasil.
Moldurados pelas serras,
Campos grandes: Vacaria,
Rememoram
desbravadores, Heróis,
tanta galhardia!

Vespasiano, Camisão
E o tenente Antônio João,
Guaicurus, Ricardo
Franco, Glória e tradição!

A pujança e a grandeza
De fertilidades mil, **Estrilho**
São o orgulho e a certeza
Do futuro do Brasil.

A última estrofe, antes do estrilho, traz os nomes daqueles que participaram da Guerra do Paraguai, bem como daqueles que, mais tarde, alimentaram o sonho separatista. Vale ressaltar a menção aos Guaicurus, reconhecidos, pelo menos na letra do hino, enquanto heróis de guerra; aliás, as batalhas, os conflitos permanecem como uma das principais marcas de toda a região, como enfatiza Queiroz (2003, p.19):

Os espaços correspondentes aos atuais Estados de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul ilustram, no âmbito da história brasileira, um dos mais fascinantes casos de fronteira, entendida como limite político, “sertão”, confins geográficos da Nação, espaço “virgem” a ser ocupado, enfim, lugar de encontro com o conflito de alteridades. Trata-se aqui de espaços que foram objeto de uma disputa multissecular, primeiro entre as duas metrópoles ibéricas e depois entre Estados independentes (Brasil, Paraguai, Bolívia) – sendo possível dizer que, desde a Conquista, e pelos séculos XVIII, XIX e XX adentro, esses territórios, ademais de assumires, na ótica dos Estados, um sentido “estratégico”, caracterizaram-se como área de contatos e conflitos principalmente entre indígenas, castelhanos, portugueses, brasileiros, paraguaios e bolivianos.

A síntese histórica aqui empreendida não tem como objetivo o aprofundamento nas questões relativas ao processo de colonização e posterior ocupação territorial – há trabalhos bastante consistentes nessa linha de pesquisa, entretanto, serve para evidenciar que algumas questões sociais presentes atualmente em Mato Grosso do Sul são fruto de todo esse processo histórico, como a existência de latifúndios que dão origem a vários outros problemas, como a própria demarcação de terras e a questão de assentamentos rurais no estado.

Além da questão fundiária, outras questões podem ser apontadas, como, por exemplo, a rivalidade intermunicipal, fruto da criação de municípios a partir de desmembramento territorial e o número reduzido de municípios – são apenas setenta e oito; a questão do trabalho indígena e da criação e manutenção de reservas indígenas em várias regiões do estado; a violência nas regiões de fronteira, bem como a inexistência de órgãos e de mecanismos governamentais eficientes que se ocupem da área fronteira; a utilização de força armada para a resolução de conflitos, enfim, nas mais variadas áreas há questões sociais que são, certamente, provenientes de todo esse passado.

Dentre essas questões, uma, particularmente, é proveniente do processo de separação de Mato Grosso – a questão identitária. A título de ilustração, reproduz-se, com a devida autorização, a documentação pessoal que segue³:

³ Documentos cedidos por Euds Cosme de Freitas.

**CARTÓRIO DO 2º OFÍCIO E DO REGISTRO CIVIL
CASSILÂNDIA**
CIDADE DE MATO GROSSO

Dier de Freitas Queiroz, Oficial de
Registro Civil, por serventia efetiva, neste estado da
Cidade e Comarca de Cassilândia, Estado
de Mato Grosso, no fôlego de lei, etc.

Livro N.º A-2
Folha N.º 142 v.º
Termo N.º 1.332

CERTIFICO que, do livro, folha e termo citados, de assentos de
assentamentos do cartório a meu cargo, consta que perante as testemunhas legais e
declaração do senhor "EUDS COSME DE FREITAS", nascido em 07/01/1977, o assento de
nascimento de "EUDS COSME DE FREITAS", nascido no dia 07 (sete) de Janeiro de 1977,
às 10:30 horas, em um Hospital Cassilândia, nesta cidade de Cassilândia-MS,
do sexo masculino, cor branca, filho
de Irineu Nunes de Freitas, comerciante, nat. de Paracatu-MS, com 33
anos de idade e dona Sonilda Rodrigues de Freitas, com 30
anos de idade, residentes nesta cidade de Cassilândia-MS.
Sendo seus pais: Antônio Nunes de Souza e dona Antonia Garcia de
Freitas.
e maternos: Wacilma Rodrigues de Silva e dona Lucia Pimenta de L.
Silva.
Observações: NADA OBRIGADA.

1ª VIA

O referido é verdade e eu o
Cassilândia, 21 de Janeiro de 1977.

Dier de Freitas Queiroz
Oficial

CARTÓRIO DO 2º OFÍCIO
Cassilândia - Mato Grosso
Dier de Freitas Queiroz
Serventia

VALIDA EM TODO O TERRITÓRIO NACIONAL

REGISTRO GERAL	000835007	DATA DE EXPEDIÇÃO	30/11/92
NOME	EUDS COSME DE FREITAS		
FILIAÇÃO	IRINEU NUNES DE FREITAS SONILDA RODRIGUES DE FREITAS		
NATALIDADE	CASSILÂNDIA-MS	DATA DE NASCIMENTO	07/01/1977
DOC. ORIGEM	C N CASSILÂNDIA MS N 1332 L A 2 F 1401		
CPF	<i>Cassilândia</i>		
DIRETÓRIO CASTRO DE TOLEDO DIRETOR EM EXERCÍCIO			
ASSINATURA DO DIRETOR LEI Nº 7.116 DE 29/08/83			

Observa-se que, em 21 de janeiro de 1977, ano em que ocorrerá a divisão do estado, foi efetivado, no Cartório do 2º Ofício e do Registro Civil de Cassilândia, o registro de nascimento de um cidadão mato-grossense. No mesmo ano, ocorre a transformação identitária que se pode verificar pela Carteira de Identidade – Registro Geral: a naturalidade apontada é Cassilândia (MS), ao lado da data de nascimento (07/01/1977), quando Cassilândia, como todos os demais municípios do atual MS, ainda era município de Mato Grosso.

Legalmente, aparentemente, não há qualquer problema em

relacionar um município a um estado que ainda não existia; teoricamente, apenas os nascidos a partir de 11/10/1977 seriam sul-mato-grossenses; todos os nascidos anteriormente, seriam, por esta lógica, mato-grossenses. Há registro, entretanto, de que os mais afeitos à separação foram os primeiros a providenciar a troca de sua documentação pessoal.

Os documentos ilustram, assim, algo bastante peculiar: a ânsia de toda uma sociedade em ter uma identidade própria, desvinculada do antigo Mato Grosso que, afinal de contas, continuou existindo e manteve seu nome, não sendo necessário qualquer empenho no sentido de diferenciação.

Outro dado bastante sintomático de tal necessidade de diferenciação identitária é a publicação, em 1981, portanto apenas quatro anos após a divisão estadual, da *História da Literatura Sul-Mato-Grossense*, de José Couto Vieira Pontes. O autor, já no segundo tópico de sua introdução à obra, afirma:

As literaturas estaduais, no Brasil, seguiram sempre os modelos da Metrópole, que por sua vez seguia a orientação cultural européia, principalmente a francesa [...]

Parece que os tempos preservam o sonho de Machado de Assis, em seu discurso de instalação da Academia Brasileira de Letras: conservar, na Federação, a unidade literária.

Neste modesto ensaio, procuramos abordar a história literária de nosso Estado a partir das temáticas destacáveis, focalizando suas tendências e preocupações, sob a influência do meio, da época, das escolas literárias, não criando privilégio para este ou aquele método. [...]

Temos em mente estudar os aspectos literários de uma região rica e fértil, promissora, de povoamento recente, ainda de escasso coeficiente demográfico, mas que, com seus pequenos contingentes humanos, muitas vezes apoiados e fortalecidos pelos de outros estados, não deixou de participar ativamente de muitos episódios da soberania nacional, e recentemente até mesmo da economia brasileira, com a expansão da agricultura, fatos que influem e influirão insofismavelmente no pensamento de seus homens e nos contornos de sua Literatura.

Embora não tenha sido nosso propósito expor apriorística e premeditadamente os reflexos dessas realidades nas produções literárias dos homens de letras do Estado de Mato Grosso do Sul, terão os leitores a oportunidade de por si mesmos aferirem, no desenrolar da leitura, até onde eles estão presentes [...] (PONTES, 1981, p.13-15).

O autor, em nenhum momento da apresentação de sua obra, menciona a questão da divisão dos Estados. Outra questão parece bastante patente: a preocupação de relacionar a produção literária ao local, no caso, mais especificamente, ao estado recém-criado, pois, apesar de afirmar não ser o objetivo primeiro demonstrar “os reflexos dessas realidades nas produções literárias”, o

autor, de certa maneira, como que direciona o olhar do possível leitor.

Vale ainda ressaltar que a produção literária de alguns autores já figurava na história literária empreendida por Pontes e que, vários dos autores que surgem nessa *História da Literatura Sul-Mato-Grossense*, estão também presentes em trabalhos que os vinculam a Mato Grosso; o caso mais notório é Manoel de Barros: os dois estados reivindicam a naturalidade literária do escritor.

CAPÍTULO II

3 LITERATURA, CULTURA E IDENTIDADE REGIONAL

A pluralidade da cultura brasileira é refletida, dentre suas inúmeras manifestações, tanto no sincretismo religioso existente no País quanto na produção artística e, há muito, a questão da construção da identidade cultural brasileira está intimamente ligada à produção literária. José de Alencar, já no Romantismo, de acordo com Helena (2002, p. 10), buscava

atuar pedagogicamente na formação do país, através da formação do leitor. Muito mais do que cor local que exageradamente pintasse, o espaço em que situa suas personagens – entre a serra, a selva e o litoral – pode ser visto como um padrão de formação da nacionalidade em que o eu individual, o social e o natural, postos na sua geografia, têm contas a ajustar na problemática construção da identidade romântica.

Mário de Andrade, ainda na primeira metade do século XX, foi um dos grandes defensores de que a cultura brasileira, assim como nossa população, possui traços que evidenciam a diversidade como um aspecto relevante na construção de nossa identidade cultural. Segundo Beatriz Resende (2001, p. 95), “somente o entendimento, já naquele momento, da importância do hibridismo na constituição da cultura, permitiria criar um personagem como Macunaíma”.

Dessa maneira, Mário de Andrade antecipa, para a realidade local, para o Modernismo e, da mesma forma para o coletivo, os pressupostos de Hall (2001) acerca do hibridismo no processo de identificação cultural na pós-modernidade.

A diversidade cultural brasileira, assim como o processo de identificação nacional, relaciona-se à construção de identidades regionais distintas, marcadamente pela evidente preocupação dos estados que compõem a União com a consolidação de uma identidade própria, especialmente os criados mais recentemente, com uma tradição cultural que não faz parte de um cânone e menos prestigiados economicamente. Assim, se por um lado temos a emergência de

nações e de indivíduos multifacetados, por outro se evidencia uma espécie de necessidade da construção de identidades regionais. Se Bachelard (1988, p. 116) nos remete à idéia de que “O mundo é um ninho”, sugerindo a ampliação do signo, a cultura sul-mato-grossense, oficialmente, tenta ter como ninho o Pantanal; mais, existe uma tentativa deliberada de transformação do Pantanal em semióforo. Entretanto, como ressalta Chauí (2000, p. 13):

Embora o semióforo seja algo retirado do circuito da utilidade e esteja encarregado de simbolizar o invisível espacial ou temporal e de celebrar a unidade indivisa dos que compartilham uma crença comum ou um passado comum, ele é também posse e propriedade daqueles que detêm o poder para produzir e conservar um sistema de crenças ou um sistema de instituições que lhes permite dominar um meio social.

Apesar de, geograficamente, o Pantanal situar-se tanto em MS quanto em MT, a identidade cultural de Mato Grosso do Sul tende a ser relacionada com a região pantaneira, ou melhor, pretende-se isso, especialmente por organismos governamentais e particularmente após a posse do primeiro mandato do ex- governador do estado, Zeca do PT.

Em abril de 1999, pouco depois da posse, o governador lançou a idéia de um plebiscito para a mudança do nome de Mato Grosso do Sul para Estado do Pantanal. Essa idéia atingiu seu ápice em outubro daquele ano: ocorreu a criação da Liga Pró-Estado do Pantanal, com 132 integrantes.

Outro ponto a ser destacado é que a Assembléia Legislativa estadual autorizou, já naquele ano, a utilização, em impressos oficiais e propagandas institucionais, do nome fantasia “Estado do Pantanal”, sempre ligado ao estado de Mato Grosso do Sul e com o intuito de evitar que MS fosse confundido com Mato Grosso.

Até os dias atuais, e mesmo depois da mudança de governo, nas divisas estaduais são exibidas propagandas - com a saudação entusiasta - *Bem vindo a Mato Grosso do Sul Estado do Pantanal* - mesmo em regiões como na divisa entre MS e o estado de São Paulo, uma região distante muitos quilômetros do Pantanal sul-mato-grossense⁴.

⁴ Imagens fotografadas pelo próprio autor, em março de 2007.



Apesar de todo o empenho governamental, a idéia teve que ficar armazenada: vários segmentos da sociedade demonstraram aversão ao projeto, expressando indignação principalmente com o trocadilho acerca da possível sigla do novo estado: PN, PA ou PT? Não dissuadido de seus ideais, o governador Zeca do PT, mais uma vez, lança mão da publicidade: com a intenção de divulgar o Pantanal e o estado de Mato Grosso do Sul, investe-se um milhão de reais para que a escola de samba Acadêmicos do Salgueiro, do Rio de Janeiro, organize seu desfile no

Grupo Especial, desenvolvendo o samba de enredo *Salgueiro no Mar de Xarayês, é Pantanal é Carnaval*.

Várias pessoas de MS, principalmente as com alguma influência política, foram convidadas a desfilar no carnaval carioca e mais uma vez as piadas foram inevitáveis: quais seriam as principais fantasias? Tuiuiús? Garças? Araras? Onças? Assim como ocorre com a “caracterização artística” dos telefones públicos estaduais, ninguém gostaria de se fantasiar de capivara, sucuri ou veado. Outro animal que, como os demais, não é característico apenas da região pantaneira, foi desprezado: a anta.

O ex-governador, Zeca do PT, foi reeleito e concluiu seu segundo mandato em 2006. Mesmo com sua sucessão, em 2007, a questão identitária parece continuar povoando os ideais governamentais – as placas com a menção ao Estado do Pantanal permanecem em seus devidos locais e, em 04 de julho de 2007, a Lei nº 3.390 institui *Inocência*, de Taunay, romance símbolo do Estado. Obviamente tal instituição coincidiu com os festejos em comemoração ao aniversário de Paranaíba, cidade localizada no espaço geográfico em que se situa o romance. Curioso notar que a escolha sequer privilegiou a *Retirada da Laguna*, outra obra do mesmo autor que, certamente, poderia ser elevada à condição de símbolo estadual, por tratar de um episódio extremamente caro à região do atual Estado – a Guerra do Paraguai.

As tentativas de associar o Pantanal, ou a natureza local, a Mato Grosso do Sul são comuns em diversos setores e extrapolam os limites estaduais, repercutindo nacionalmente, uma vez que o País como um todo explora a imagem da natureza brasileira como forma de incentivar o turismo ecológico. Com a literatura, essa identificação com a natureza também ocorre dentro e fora dos limites estaduais. Alçado à condição de ícone da cultura sul-mato-grossense, ao poeta Manoel de Barros quase é destinada a condição de poeta oficial. Essa ligação é perceptível, por exemplo, nas considerações que Bosi (2000, p. 488) efetiva sobre Barros e a poesia brasileira contemporânea. Para o crítico:

[...] a poesia deste fim de milênio parece ter cortado as amarras que a pudessem atar a qualquer ideal de unidade, quer ético-político, quer mesmo estético, no sentido moderno de construtivo de um objeto artístico. Muitos dos seus textos encenam o teatro da dispersão pós-moderna e suas tendências centrífugas: atomizam-se motivos, misturam-se estilos e as sensibilidades mais agudas expõem ao leitor a consciência da própria

desintegração.

Em face desse quadro, impensável sem a aceleração dos processos modernizantes do capitalismo e da indústria cultural, vale ressaltar, pelo contraste, a coerência vigorosa e serena da palavra de Manuel de Barros, nascida em contacto com a paisagem e o homem do Pantanal e trabalhada em uma linguagem que lembra, a espaços, a aventura mitopoética de Guimarães Rosa, sem ombrear, é certo, com a sustentada densidade estética do grande narrador. Conhecida de poucos durante longo tempo, a obra de Manuel de Barros só alcançou o êxito que merece depois que sopraram também no mundo acadêmico os ventos da ecologia e da contracultura.

Assim como Bosi, alguns críticos locais tendem a essa associação entre o poeta e o pantanal. Enquanto Maria da Glória Sá Rosa (2001, p. 42) aponta para o fato de que a literatura em MS está, de certa maneira, vinculada a forças políticas, econômicas e sociais, Edna Menezes (2002, p. 42), em uma obra editada com apoio do poder público estadual, discorrendo sobre a questão, afirma que

[...] se o quadro da literatura em geral ainda é um pouco comprometido com a história recente da formação do estado, o mesmo não se pode dizer da poesia, pois esta leva o nome do estado e do Pantanal aos anais da história, com o poeta Manoel de Barros e considera relevante o fato de Barros “trazer impregnado em sua re-invenção da palavra o Pantanal, os costumes, as origens e a cultura sul-mato-grossense.

A distinção efetivada entre a “literatura em geral” e a poética de Barros tende a reiterar o desnivelamento de *status* entre o poeta e os demais autores locais; tais atitudes provocam, para além de um estereótipo, negativo, diga-se de passagem, da produção literária de Manoel de Barros, a falsa impressão quanto à popularização de sua poesia, a redução a um segundo plano de outros autores, bem como serve de reafirmação para a própria cultura que se tenta instituir com o amparo dos limites geográfico-espaciais.

O próprio poeta, em uma de suas obras é bastante esclarecedor. O texto de abertura do *Livro de pré-coisas* (1997, p. 9), *Anúncio*, torna-se significativo para a compreensão da poética de Manoel de Barros, dissociada de uma ligação exclusiva ao universo pantaneiro:

Este não é um livro *sobre* o Pantanal. Seria antes uma *anúnciação*. Enunciados como que constativos. Manchas. Nódos de imagens. Festejos de linguagem.

Aqui o organismo do poeta adoece a Natureza. De repente um homem derruba folhas. Sapo nu tem voz de arauto. Algumas ruínas enfrutam. Passam louros crepúsculos por dentro dos caramujos. E há pregos primaveris...

(Atribuir-se natureza vegetal aos pregos para que eles brotem nas primaveras... Isso é fazer natureza. Transfazer.)

Essas pré-coisas de poesia.

“Transfazer” a natureza, (re)criar a partir de elementos diversos que não estão, via de regra, ligados à concepção de um espaço geográfico específico, o Pantanal, idealizado como “paraíso natural”; poetar a partir de “pré-coisas”; como um exercício metalingüístico, captar a poesia em seu nascedouro, em objetos, seres e acontecimentos ínfimos que possuam uma pré-existência poética, como os “pregos primaveris”. A prosa poética de Barros revela, naquela obra, muito mais a preocupação estética que a simples valorização do Pantanal, como já indica o primeiro período/verso. A natureza, em todos os seus aspectos, o universo, enfim, a palavra são os responsáveis pela motivação do artista.

Apesar dessa insistência na construção de uma identidade cultural associada ao Pantanal, há uma produção artística intensa em todo o estado, particularmente nas regiões fronteiriças, que privilegia e serve de evidência da diversidade cultural existente em Mato Grosso do Sul.

A procura pela própria identidade estadual não passa despercebida no âmbito acadêmico: em 2002, durante a realização do VIII Congresso Internacional ABRALIC, foi organizado - e coordenado por professores da UFMS - o simpósio *Literatura e estudos regionais (culturais e interculturais), na região do pantanal mato-grossense*. Em 2003, o *II Seminário de Estudos da Linguagem*, também organizado pela UFMS/Câmpus de Três Lagoas, trazia como temática a questão identitária. Em vários simpósios, encontros e seminários, a questão do regionalismo, da identidade cultural e da literatura produzida em Mato Grosso do Sul e na região, a cada dia, ganha mais relevância. Além do mais, muitos pesquisadores envolvidos com a cultura e a literatura de Mato Grosso do Sul discutem, permanentemente, a questão da produção cultural e suas relações com o processo identitário no Estado.

No texto *Mediadores da representação no entorno do Pantanal*

Mato- Grossense, Paulo Nolasco utiliza duas citações emblemáticas acerca do processo de divisão estadual: a primeira, o questionamento da pesquisadora Idara Duncan; a segunda, o epitáfio na lápide de Jango Mascarenhas que, no início do século XX, foi dos primeiros a abraçar a causa separatista. Aqui, a indagação de Duncan é que se quer destacar:

[...] menciono o relato do parecerista da OAB que refere o nascimento do estado de Maracaju, criado em 11/07/32, que duraria apenas 82 dias. Prossegue o parecerista citando importante reflexão da Professora Idara Duncan, sobre a qual queremos juntar nosso questionamento na tentativa de ampliar e redimensionar, a seguir a constatação formulada por Idara Duncan: “com referência a nossa identidade cultural, a separação criou-nos um inusitado impasse quando impeliu-nos frente ao espelho indagar: - E agora, quem somos?” (Duncan *apud* Couto) (NOLASCO, 2006, p. 37).

A pergunta de Idara Duncan ecoa, até os dias atuais; muitos são os sul-mato-grossenses que se questionam quanto à sua identidade e, como já mencionado anteriormente, o poder público e diversos setores – mesmo alguns ligados à cultura – tentam resolver a questão construindo, de maneira às vezes forjada, uma identidade pantaneira. De acordo com Nolasco (2006, p.38):

Engrossando o lugar comum desta crônica de construção identitária, constata-se o equívoco de articulistas e homens de letras que lêem de maneira equívoca e/ou redutora os materiais, a vida cultural e os produtos da cultura na tentativa de aí indexar, numa espécie de teia e nó, a esgarçada complexidade do tecido cultural, que se mostra dinâmico, resistente e volátil como toda matriz representativa, rotativa como a própria ciranda dos “Nomes”, que originariamente foi MT, tornou-se Maracaju, passou a ser MS e quer se tornar PT (Pantanal) ou Guaicuru.

O autor se refere à tentativa de mudança do nome do Estado, há alguns anos, e aponta para a própria dificuldade que muitas pessoas ligadas à área cultural enfrentam na tentativa de compreender a identidade sul-mato-grossense, bem como os processos de representação da mesma. Entretanto, vale a pena ressaltar que, como aponta Menegazzo (2001, p.121),

De um modo geral, a preocupação com a identidade reforça as marcas da diferença e não aceita passivamente a exclusão. Não se encontra nos produtores culturais sul-mato-grossenses a idéia de identidade como ato defensivo ou articulado pelo ressentimento. Pelo contrário, artistas, poetas, escritores, músicos, cineastas, teatrólogos e outros segmentos, definem as questões culturais a partir de um olhar plural apontando numa outra direção, delineando uma *estética da identidade* que vai além do estereótipo.

Observa-se que vários segmentos mostram-se envolvidos com a questão, entretanto, se por um lado há um grupo de artistas e intelectuais que se voltam para a complexidade do tecido cultural, por outro, há segmentos que visam justamente ao contrário. Como observa Nolasco (2006, p. 46):

A estereotipagem da “realidade” vem ganhando “investimentos” altamente rentáveis, e procura, subliminarmente, influir na economia do texto identitário que é, assim, denunciador da sua própria crise, ao mesmo tempo que se instaura o problema sobre o questionamento da identidade. A estranheza do observador corresponde à do turista ou cidadão sul-matogrossense ao desembarcar no aeroporto da Cidade Morena. A partir daí, os subprodutos da fauna pantaneira são o visível simulacro de uma realidade degradada ao nível da pura aparência das esculturas dos tuiuiús e das araras, tucanos e aves todas pintados com requintes naturalistas, com hiperestilização da aparência calcada em matriz ecológica, que embebesse o cenário desenhado/pintado e atirado ao olhar do espectador [...]

Em nome de um suposto regionalismo, busca-se essa representação calcada na natureza exuberante do Pantanal e, assim, aparelhos telefônicos públicos, fachadas de prédios, enfim, tudo quanto possível é transformado nessa espécie de “mercado ecológico”, numa atitude que, para Menegazzo, denomina-se “ditadura da figura”. Para a autora (2006, p.17),

A busca de uma identidade cultural regional, sempre repostada, é uma falsa questão, ou melhor dizendo, é uma questão que mascara a necessidade de projetos individuais, que desacelera o processo de desenvolvimento cultural. [...] não é necessário o adjetivo “regional” e, muito menos, a presença de elementos da realidade compartilhada na forma figurativa realista naturalista, para que um artista se identifique com seu espaço geográfico, que possa falar de sua cultura, porque o espaço da arte é universal [...] Apenas o reconhecimento da assimetria da desigualdade regional brasileira pode levar ao estabelecimento de linguagens próprias, sem que estas manifestações sejam vistas como reclamação territorialista.

O pensamento evidenciado – de que não há necessidade de tanta “demarcação” em termos artísticos, já que a obra de arte é universal – é corroborado por Luiz Antonio Assis Brasil. Para o autor (2004, p.38),

Não devemos pensar que o regionalismo, mesmo quando bem realizado, é uma literatura que nos isola; muito ao contrário, no momento em que é verdadeira literatura, isto é, no momento em que se realiza com apreciável quilate estético, passa a pertencer a todos, tornando-se reconhecível e incluindo-se na multiplicidade que caracteriza as culturas do globo.

Brasil (2004, p.39) aponta ainda para o fato de que a literatura, além de “representar as ditas identidades regionais”, precisa também encaminhá-las a “novos paradigmas culturais, que serão cada vez mais urbanos e submetidos à mundialização”. Ou seja, para o crítico, a chamada literatura regional não deve necessariamente ficar circunscrita a um espaço geográfico, mas integrar tal espaço ao mundo, desvencilhando-se do exotismo.

Damatta aponta para outra questão essencial: a própria concepção de nação está relacionada à formação de identidades regionais distintas. Para o autor (2004, p.19),

O estudo dos conceitos de nação e de região permite-nos rever dois problemas capitais quando se trata de discutir sociedades nacionais ou coletividades modernas de uma perspectiva sócio- antropológica. Esta se caracteriza por ser qualitativa, pessoal e comparada, numa visada que busca dialogar com as dimensões universais, presentes em todos os sistemas que se querem nacionais, sem entretanto deixar de lado os aspectos particulares, formadores de subsistemas que moldam um outro conjunto (subordinado ou não, igualitário ou não, conflitivo ou não) de identidades dessa mesma coletividade.

As menções de Damatta a “sistemas” e a “subsistemas”, procurando estabelecer uma relação entre o nacional e o regional, remetem ao texto de Rildo Cosso, em que o autor discute a distinção entre regionalismo e literatura regional (ou sistemas regionais). Cosson (1988, p.85-86) oferece os primeiros indícios de uma possível diferença a ser traçada entre regionalismo e literatura regional:

Quer como corrente, quer como momento específico, quer como produção regional, concepções que de resto não se excluem, mas, pelo contrário, interpõem-se umas às outras nas obras citadas, o regionalismo é sempre duplamente entendido como a busca da identidade brasileira através do específico regional e como a representação literária de uma determinada região do país. [...]

Dentre as várias maneiras de explicar essa duplicidade do regionalismo – tais como a superposição de diferentes perspectivas históricas e o próprio processo de formação do cânone da literatura brasileira, assim como do cânone regional – acreditamos ser possível discernir, sob a denominação geral de regionalismo, a existência de duas realidades que, embora intimamente interligadas, devem ser consideradas autônomas: o regionalismo e a literatura regional/sistema literário regional.

A partir de tal sugestão – a distinção entre regionalismo e literatura regional – e enfatizando que tais termos não são opostos, mas, ao contrário,

interligados, embora independentes, Cosson afirma que o regionalismo mitifica um tempo, um espaço e um elemento humano determinado, que passam a ser referenciais daquilo que se quer regional, legitimamente. Segundo o autor,

Nesse processo de mitificação verifica-se que, ao contrário do que se costuma pensar, o regionalismo não trabalha necessariamente com as origens da região, mas com os elementos que se lhe afiguram como mais expressivos. Daí que os mitos criados pelo regionalismo sejam sempre mitos de fundação e não de origem (COSSON, 1998, p. 87).

Dessa maneira, o regionalismo opera a partir de uma estratégia de seleção e, por conseguinte, de exclusão, posto que vários elementos são “rejeitados” ou “apagados” em detrimento de outros alçados à condição de representantes legítimos de determinada região. Tal legitimidade cultural tem, na literatura, um local privilegiado e fecundo aos propósitos mitificadores

[...] de uma identidade uma e sem contradições. O texto literário, investido do peso de documento e de testemunho estético, passa a ser repositório de modelos sócio-culturais que orientam e até determinam a distância entre o eu valorizado e o outro negado. Todavia, é também na literatura que o regionalismo melhor se desvela enquanto construção estético-ideológica da identidade cultural da região. [...] o regionalismo expõe [...] o caráter monológico e centralizador de seu discurso. Nessa condição, o regionalismo apresenta-se como um subsistema dentro do sistema literário regional, que deseja, e às vezes consegue, ser lido como o próprio sistema regional, seja porque se coloca como a tradição a ser seguida, seja porque assume a posição de paradigma da produção cultural da região (COSSON, 1998, p.87).

Vale dizer que o caráter “monológico e centralizador” do discurso regionalista também, evidentemente, serve para criar ou reforçar estereótipos, sejam eles do espaço geográfico, do ser humano ou mesmo da literatura regionalista. Além disso, hierarquiza, na medida em que seleciona e exclui componentes de determinada cultura.

Para Cosson, ao contrário da literatura regionalista, o sistema regional ou a literatura regional

Constitui-se, inicialmente, como uma realidade político-literária, cuja existência é determinada pela tensão entre o regional e o nacional. [...] Como a língua, a literatura nacional é, na verdade, uma literatura regional que, por razões políticas, econômicas e culturais, tornou-se hegemônica, passando a ser referência a todo país. Essa literatura, produzida,

reconhecida ou difundida onde o poder e as instituições legitimadoras se concentram, alcança, quase que imediatamente, a condição de nacional. Assim, a distinção entre a literatura regional e a literatura nacional é uma questão de ordem político-literária e não simplesmente estética (COSSON, 1998, p. 88).

Ainda de acordo com Cosson, a distinção fundamental entre regionalismo e literatura regional concentra-se no fato de, ao contrário do regionalismo, a literatura regional não ser excludente: a literatura regional, para o autor, ao não ser hierarquizante, permite que as “diversas expressões literárias de uma região possam encontrar representatividade cultural” e completa:

Ao contrário do regionalismo, que se quer monolítico na busca do específico regional, e distante da literatura nacional, na sua constituição canônica e canonizadora, a literatura regional aceita tanto a expressão folclórica como a erudita, a regionalista e a universal, a que afirma e a que nega a especificidade da região, numa pluralidade de vozes e diferenças coexistentes num mesmo espaço cultural e geográfico (COSSON, 1998, p.88).

A distinção empreendida por Cosson entre regionalismo e literatura regional se faz produtiva para o enfoque que aqui se pretende. No entanto, há que se discutir a questão do sistema, especialmente se forem considerados os elementos apontados por Antonio Candido na configuração de sistema literário – respeitadas as devidas proporções, uma vez que aqui não se trata de toda uma literatura nacional. De acordo com Araujo (2006, p.15), Candido desenvolve conceitos fundamentais como os de

[...] sistema e formação literária, pilares de seu trabalho historiográfico, construído a partir da idéia de que, como todo discurso, a história literária brasileira consiste na construção política/ideológica de um projeto mais ou menos consciente e deliberado de um conjunto de autores, leitores e instituições, interessados em solidificar a sua própria literatura. [...] Em linhas gerais, a noção de sistema literário, desenvolvida pelo autor, sustenta-se na inter-relação dos três fatores – produção, recepção e transmissão – que asseguram a formação e a continuidade de uma tradição literária no país.

Ao distinguir os elementos que diferenciam um “sistema literário” de “manifestações literárias”, Antonio Candido afirma que, em um sistema, as obras

estão relacionadas por “denominadores comuns”. Tais denominadores seriam as características internas, elementos de natureza social e psíquica. Em seguida, o autor revela quais seriam tais denominadores:

A existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros (CANDIDO, 2000, p. 23).

O crítico ainda aponta para o aspecto da “continuidade literária” que ocorre quando há integração, em tal sistema, da atividade dos escritores e, ainda de acordo com Candido (2000, p.24),

Em fases iniciais, é freqüente não encontrarmos esta organização, dada a imaturidade do meio, que dificulta a formação dos grupos, a elaboração de uma linguagem própria e o interesse pelas obras. Isto não impede que surjam obras de valor, - seja por força da inspiração individual, seja pela influência de outras literaturas. Mas elas não são representativas de um sistema, significando quando muito o seu esboço. São *manifestações literárias*, como as que encontramos, no Brasil, em graus variáveis de isolamento e articulação, no período formativo inicial que vai das origens, no século XVI, com os autos e cantos de Anchieta, às Academias do século XVIII.

Pensar assim um “sistema regional” que mantém relação com um “sistema nacional”, como apontado por Cosson, no caso específico de Mato Grosso do Sul, implicaria a existência, na região, de tais condições.

Tal fato não é observado em relação à produção literária de Mato Grosso do Sul – o que talvez ocorra em outros Estados. Em MS não se verifica um projeto, uma direção temática, enfim, algo que caracterize organicidade aos produtores dessa região.

A situação seria ainda menos favorável se observada que a existência oficial do estado se deu há pouco mais de trinta anos. Com isso, não teria, ainda, decorrido tempo suficiente de “maturidade” para a produção da região; não haveria, portanto, a “continuidade” – fator também característico do “sistema literário” apontado por Antonio Candido.

As próprias condições de divulgação do trabalho produzido são agravadas pela inexistência de um mercado editorial ativo que conte com empresas

– portanto, profissionais – que atuem nessa área. De tal forma que, utilizando a expressão de Candido, estariam mais para “manifestações literárias”, sem que com isso esteja embutido qualquer caráter depreciativo em relação às obras produzidas; o próprio Candido reconhece a existência de manifestações de valor antes da existência do sistema literário brasileiro.

Zilberman (2006, p. 43-44), ao comentar a *Iniciação à literatura brasileira*, publicada em 1996 por Antonio Candido, demonstra que o autor, nessa obra, menciona o fato de que a história da literatura é também a história de uma imposição cultural em que, no caso brasileiro, houve a proscricção de idiomas, de crenças e de costumes de indígenas e africanos e que o Brasil possui uma matriz literária herdada nessas condições; de acordo com a autora, Candido, na *Iniciação*,

[...] reitera o caráter motivado e pragmático que acompanha a presença e a ação da literatura no espaço americano. Mais explicitamente materialista que nos anos 50, não tem ilusões quanto ao papel que exercem os aparelhos culturais e a tradição literária no processo de ocupação e colonização do Novo Mundo. Contudo, não se deixa levar pela perspectiva reducionista, tratando de evidenciar o modo dialético com que se dá o desenvolvimento da literatura nas condições impostas pelo meio – físico, econômico, social – original. Eis que lembra que cabe “*discernir na literatura brasileira um duplo movimento de formação*”, decorrente da ação de dois fatores diversos que requereram harmonização: de um lado, a necessidade de converter a realidade observada, diferente da que caracterizava a literatura européia, em tema artístico, o que significou inserir o novo no corpo do tradicional; de outro, a necessidade de alterar as formas convencionais, para que tivessem condições de absorver os dados locais, o que significou adaptar o velho às formulações do até então desconhecido (ZILBERMAN, 2006, p.44).

Críticos como Cornejo Polar, por exemplo, questionam a categoria dos sistemas literários na América Latina. De acordo com Cornejo Polar (2000, p.47),

A categoria de sistema é, pelo menos em parte, algo assim como um subproduto talvez imprevisto da infatigável inoperância de nossa historiografia literária. Incapazes de superar as bases conceptuais do positivismo, quase todas as histórias da literatura latino-americana imaginam sua matéria como uma seqüência unilinear, supressora e perfectiva. Épocas, períodos e mesmo gerações se sucedem num tempo único e abstrato, obscuro mas firmemente governado pelo imperativo do Progresso. Permanece fora de sua consciência a perturbadora simultaneidade de opções literárias contraditórias e beligerantes, inclusive dentro do represamento da arte hegemônica, e certamente a coexistência, ainda mais inquietante, de várias literaturas paralelas e pouco menos que autônomas.

Cornejo Polar, ao se referir às “literaturas paralelas e pouco menos que autônomas”, faz menção a uma série de produções culturais simplesmente apagadas pelas histórias literárias e que, da mesma forma, ficam excluídas do conceito de sistema. A categoria de sistemas literários, assim, na medida em que procurou “reparar” equívocos historiográficos, como a cronologia e a própria fundação datada, também norteou-se pelo próprio modelo hegemônico, mantendo excêntricas as produções que não se enquadravam em tal sistema.

O conceito de sistema acabava por ser mais geológico que histórico, capaz de deter o tempo, verticalizando o horizontal, para fingindo a solidez imbatível de uma estrutura que, afinal de contas, por estar fora da história, tinha pouca serventia. Em outras palavras, corrigimos os vícios da historiografia, mas – péssimo negócio – quase ficamos sem história... (CORNEJO POLAR, 2000, p. 48).

Para o autor, a existência de sistemas sem história é uma “abstração ilegítima e enganosa”, além do fato de que, dados tais modelos, não temos conhecimento, por exemplo, da história das literaturas indígenas e populares. Cornejo Polar, ao se referir ao que denomina “literaturas heterogêneas”, esclarece que tais literaturas

[...] funcionam em parte como receptoras das tradições populares e indígenas e neste sentido, além de reproduzir as rupturas socioculturais da América Latina, operam no espaço ambíguo da ressemantização de formas e conteúdos alternativos. Certamente não são iguais as crônicas, a gauchesca, o negrismo, o indigenismo, o romance do nordeste brasileiro, o realismo mágico ou o relato testemunhal, mas em todos estes casos o discurso hegemônico se abre a outros discursos, os marginais e subterrâneos, às vezes com autenticidade – quando são produtivos – e às vezes com artificiosidade opaca e falsificadora. (CORNEJO POLAR, 2000, p. 50-51)

Observa-se, assim, que para o crítico essas literaturas excêntricas, que muitas vezes não estão inseridas no sistema literário, fornecem, contudo, material revelador da cultura e, muitas vezes, por intermédio de tais textos, podemos redimensionar não apenas as literaturas nacionais, mas mesmo pensar em uma literatura latino-americana.

Outro aspecto a se discutir em relação aos “sistemas literários” é que, em muitos casos, apesar de apontar para as questões ideológicas, apesar de mencionar os próprios aparelhos culturais que operam em tais sistemas, muitas

vezes a discussão acerca do caráter institucional da literatura não é efetivada. Nesse sentido, considerando o caráter institucional do literário, há que se considerar que a própria determinação do que efetivamente é considerado literatura passa por essas questões externas ao fenômeno literário.

A definição de um objeto artístico, em muitos casos, está calcada no material utilizado para sua elaboração, entretanto, esse princípio nem sempre é o único determinante para tal definição. Isso ocorre, por exemplo, com o texto literário - embora seja determinante em sua elaboração, o material verbal não é utilizado apenas e especificamente pela obra de arte literária. Todos os textos escritos se utilizam do mesmo material, no entanto, nem todos os textos escritos são elevados à condição de literários.

Há que se considerar, ainda, que, pelo fato de muitas vezes se pautar especificamente pelo texto escrito, muito de nossa história se perdeu, pois a literatura oral, muitas vezes, foi desprezada. Como, então, definir o que é e o que não é considerado literatura? Estaria esta diferenciação – entre textos literários e não-literários - alicerçada apenas na linguagem utilizada? Até que ponto componentes extra-textuais são relevantes para essa determinação?

Tais indagações há muito têm ocupado teóricos das mais variadas correntes e seria, no mínimo, pretensioso de nossa parte buscar respostas definitivas para questões que sempre nortearam as discussões acerca do fenômeno literário. Dessa forma, sentimos a necessidade de discussões nesse sentido, uma vez que nosso objeto, apesar de relacionado a um universo específico, relaciona-se também à produção literária brasileira.

Até o século XVIII literatura e termos equivalentes eram utilizados para a designação geral de todos os escritos. Somente a partir de 1759, com *Briefe die neuste Literatur betreffend*, de Lessing, o termo passa a assumir um sentido mais próximo do utilizado modernamente, mas a adoção do sentido moderno de literatura ocorre apenas com a publicação de *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, de Mme. de Staël, em 1800. Assim, somente há pouco mais de dois séculos temos um vocábulo específico para a designação da obra de arte literária com a acepção atualmente utilizada e, até o final do século XIX, o estudo da literatura não era uma atividade que privilegiasse o estudo específico de textos literários: poetas eram estudados juntamente com filósofos e oradores. De acordo com Culler (1995, p. 47):

Só com a fundação dos estudos especificamente literários, por conseguinte, é que se levantou o problema do carácter distintivo da literatura. A questão levantou-se – há que sublinha-lo – não porque se pretendesse distinguir o que era literário do que não o era, mas para, isolando o domínio próprio da literatura, promover métodos de análise capazes de fazer progredir a compreensão desse objecto e pôr de parte métodos inadequados que não tomassem em consideração a natureza desse objecto.

No início do século XX, os formalistas russos constituíram um grupo respeitável no que diz respeito aos estudos da linguagem. Vários nomes desse grupo merecem destaque e um dos mais prestigiados foi Roman Jakobson, com sua teoria acerca dos elementos constitutivos da linguagem (emissor, receptor, mensagem, código, contexto, canal) e as funções originárias a partir do realce de um desses elementos (emotiva, conativa, poética, metalingüística, referencial, fática). Para Jakobson (s/d, p. 128),

[...] a função poética não pode ser estudada de maneira proveitosa desvinculada dos problemas gerais da linguagem, e, por outro lado, o escrutínio da linguagem exige consideração minuciosa da sua função poética. Qualquer tentativa de reduzir a esfera da função poética à poesia ou de confinar a poesia à função poética seria uma simplificação excessiva e enganadora. A função poética não é a única função da arte verbal, mas tão somente a função dominante, determinante, ao passo que, em todas as outras atividades verbais, ela funciona como um constituinte acessório, subsidiário.

As contribuições dos formalistas russos para os estudos lingüísticos e literários são inegáveis, entretanto, o que se ressalta é o fato de que as proposições

de Jakobson encaminham o estudo do texto literário no sentido de fundir-se aos estudos lingüísticos, reforçando-se assim a abordagem do texto em si, reiterando princípios imanentistas que até os dias atuais orientam trabalhos desenvolvidos nessa área.

A desfamiliarização, a desautomatização da linguagem ou o estranhamento provocado pelo texto literário baseiam-se em princípios oriundos dos formalistas russos. Para Chklovski (1971, p. 45), a arte tem como objetivo a singularização de um objeto e não a sua evidenciação e tal princípio – o de singularização – obscurece a forma e aumenta a dificuldade e a duração da

percepção. “O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; *a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já “passado” não importa para a arte*”.

Segundo Culler (1995, p. 50), a definição de Jakobson “retoma em parte a noção tradicional de que o objeto estético tem um valor em si mesmo, não está ao serviço de quaisquer fins utilitários” e, partindo desse princípio, é que vários estudiosos passaram a discutir a literariedade como algo fundamental, como fator distintivo entre o texto literário e textos considerados não-literários, ocorrendo, portanto, a busca de uma especificidade intrínseca à obra de arte escrita.

Ainda de acordo com Culler (1995, p. 47), o problema essencial é o de encontrar particularidades específicas das obras literárias que sejam suficientemente gerais para se manifestarem quer na prosa, quer na poesia, ou seja, identificar tais particularidades e demonstrar a presença de elementos distintivos em todos os gêneros literários, capazes de distinguir todo texto literário dos demais textos, o que parece foi uma tarefa abandonada por parte dos estudiosos da literatura.

Para Todorov (1980, p. 22), seja ou não legítima a noção funcional da literatura, não o é a noção estrutural, já que sob o ponto de vista estrutural, “cada tipo de discurso habitualmente qualificado de literário terá “parentes” não-literários que lhe serão mais próximos do que qualquer outro tipo de discurso “literário””. Para Todorov, evidencia-se muito mais a proximidade, por exemplo, entre certa poesia lírica e a prece que entre essa mesma poesia e um romance histórico e, assim, o autor já aponta para a produtividade de uma abordagem dos gêneros discursivos.

Segundo Wellek e Warren (1971, p.29), mais difícil que uma distinção entre a linguagem científica e a literária é a distinção entre linguagem diária, quotidiana, e a linguagem literária e, de acordo com Eagleton (2001, p. 22):

[...] se não é possível ver a literatura como uma categoria “objetiva”, descritiva, também não é possível dizer que a literatura é apenas aquilo que, caprichosamente, queremos chamar de literatura. Isso porque não há nada de caprichoso nesses tipos de juízos de valor: eles têm suas raízes em estruturas mais profundas de crenças [...] Eles se referem, em última análise, não apenas ao gosto particular mas aos pressupostos pelos quais certos grupos sociais exercem e mantêm o poder sobre outros.

Para Carlos Reis, em *O conhecimento da literatura* (2001, p.103), “escrever literatura é, na esmagadora maioria das vezes e ressalvadas raras exceções, um acto deliberadamente **estético**, que o escritor é o primeiro a reconhecer como tal”. Entretanto, nesta obra, o autor aponta para um outro aspecto que também é fundamental para o reconhecimento de um texto literário enquanto tal: o componente institucional do fenômeno literário.

Dessa forma, Reis não descarta a elaboração estética enquanto marca essencial do texto literário, mas evidencia a existência e a importância de outros fatores (não lingüísticos ou estéticos) para o estabelecimento e a manutenção do objeto artístico-literário, descentrando, dessa maneira, as discussões acerca das especificidades intrínsecas ao texto literário.

Para Reis (2001, p. 23), “a ponderação da literatura como domínio próprio, relaciona-se assim, não só com a especificidade da linguagem literária, mas também, antes disso, com a possibilidade de valorizarmos a componente institucional do fenômeno literário” e, para isso, propõe que a indagação acerca da condição institucional da literatura reparte-se em, pelo menos, três âmbitos autônomos, não hierarquizados e não isolados: a dimensão sociocultural; a dimensão histórica e a estética. Ressalta-se, assim, o fato de que Reis não hierarquiza esses âmbitos e reconhece o fato de que a institucionalização do literário não ocorre isoladamente em um desses âmbitos, o que nos leva a crer que tais “instâncias” estão interligadas na caracterização do literário.

Embora os modos de representação da obra literária recorram a procedimentos de ordem estético-literária de natureza ficcional, metafórica, simbólica, que inviabilizam uma leitura puramente documental dos elementos representados, a literatura não perde sua relação com a sociedade e com a História; de acordo com Reis (2001), independentemente de expressar um tempo histórico, a obra entra em contato com seu tempo e o escritor é representativo de uma cosmovisão que de certa forma traduz essa sua relação com o tempo e espaço históricos.

Nessa perspectiva, para Carlos Reis, o autor literário lida com a História de maneira diferente do historiador, abrindo mão do universo ficcional para interpretações ideológicas que podem questionar a própria historiografia convencional ou incidir a ação romanesca em figuras que, convencionalmente, a História não reteve, como em vários romances o faz José Saramago.

A caracterização do fenômeno literário a partir de um ponto de vista sociocultural está relacionada a uma concepção da literatura como prática constituída e definida em função de critérios sociais. Dada essa dimensão é que inúmeras foram as discussões acerca do caráter utilitário da literatura; para muitos, como foi o caso de Sartre, a produção literária deveria assumir uma postura engajada, tanto que, para o autor francês, a prosa narrativa seria o gênero que melhor permitiria esse tipo de produção, enquanto a poesia, na visão do autor, estaria reduzida à condição de linguagem-objeto.

Reis (2001, p. 46), ao discordar de Sartre, toma como exemplo a poesia simbolista e Álvaro de Campos para afirmar que mesmo sem um aparente engajamento o texto literário possui uma dimensão sociocultural; para o autor, o pendor esteticista da poesia simbolista pode ser lido como reação discreta do poeta contra uma sociedade aburguesada e materialista; já em Álvaro de Campos e nas momentâneas desarticulações do seu discurso poético, por vezes tornado incoerente, podemos surpreender a sinuosa representação da crise de unidade do homem moderno.

Quanto à dimensão estética, dados os apontamentos anteriormente efetivados e o consenso que perpassa a área dos Estudos Literários – não há quem não considere o texto literário uma obra esteticamente elaborada -, julgamos redundante tal explicitação, uma vez que nosso objetivo é o de evidenciar que para além das dimensões estéticas, a literatura institucionaliza-se como tal operando em outros âmbitos, tais como as revistas, os júris, as universidades e outros os canais de transmissão.

O surgimento das academias árcades, no século XVIII, marca o prestígio inicial desse tipo de congregação. No entanto, a partir do século XIX, com o estabelecimento da propriedade intelectual literária, é que as academias passam a desempenhar um papel ainda mais relevante na sociedade, uma vez que passam a servir como validação institucional. É importante ressaltar que tal fato ocorre ao mesmo tempo em que os autores literários podem passar a “viver da pena”, ou seja, a comercializar suas produções. Se formos pensar acerca do caráter judicativo para a concessão de prêmios eventualmente concedidos pelas academias, é certo que esse aspecto é um fator que gera polêmicas, uma vez que nem sempre o escolhido ou eleito para ser agraciado (seja para receber um prêmio, ou para se tornar parte da própria academia) é escolhido de maneira consensual. Mas também não

podemos negar o prestígio institucional que as academias ou as instituições que premiam autores literários possuem: a consagração de um autor com um Nobel de Literatura, por exemplo, arrasta consigo toda a literatura nacional a que ele pertence.

A relevância social da academia pode ser percebida mesmo quando um autor se recusa a pertencer a esse tipo de instituição ou a receber um prêmio por ela concedido.

Quanto à questão comercial e à influência ideológica que o fator financeiro pode exercer sobre a produção literária, consideramos importante lembrar que, mesmo antes da propriedade intelectual, escritores viviam de seu trabalho e, nesse sentido, o mecenatismo que antes existiu não era tão diferente das leis de mercado, uma vez que havia, de alguma maneira, censura por parte dos mecenas ou comprometimento por parte do autor que, em alguns casos, poderia limitar ideologicamente sua produção literária. Com o valor de mercado que a literatura passa a ter, para além da figura do escritor, surgem outras figuras e instituições que ocupam lugar de destaque, como o editor, o crítico literário, as revistas, os jornais, a própria massmediatização e, assim, não podemos deixar de ressaltar que essas figuras passam a ser, por conseguinte, componentes institucionais do fenômeno literário.

Da mesma maneira, o sistema de ensino serve como instância de validação institucional da literatura: em qualquer nível (fundamental, médio ou superior), autores e obras são enumerados e passam a ser estudados, prestigiando-se, dessa maneira, este ou aquele autor, uma ou outra obra. Seja o estudo da literatura pautado por questões estéticas, ou por preocupações com o ensino da língua, especialmente da norma padrão/culta e que, portanto, obedeça a uma perspectiva funcional, esse ensino reforça questões ideológicas e/ou culturais, uma vez que autores e obras são representativos de uma identidade cultural que se pretende apurar e aprofundar e, dessa maneira, tanto o sistema de ensino quanto os próprios docentes cumprem, inevitavelmente, uma função de legitimação cultural e as escolas assumem, inegavelmente, o papel de aparelhos ideológicos de Estado.

Essa *doxa* cultural é reforçada e mantida pelo cânone literário que, embora bastante questionado e combatido, serve de orientação, já que, no sistema de ensino, o cânone legitima determinada cultura em detrimento de outra – assumindo um caráter institucional - e ordena o pensamento acerca da história da literatura e da arte de tal forma que, para Bordieu, citado por Reis (2001, p. 40):

[...] o sistema de ensino cumpre inevitavelmente uma função de legitimação cultural ao converter em cultura legítima, exclusivamente através do efeito de dissimulação, o arbitrário cultural que uma formação social apresenta pelo mero facto de existir e, de modo mais preciso, ao reproduzir, pela delimitação do que merece ser transmitido e adquirido e do que não merece, a distinção entre as obras legítimas e as ilegítimas e, ao mesmo tempo, entre a maneira legítima e a ilegítima de abordar as obras legítimas.

Muitos são os questionamentos quanto à preferência por autores e obras canonizados por parte das instituições de ensino e, atualmente, vários Programas de Pós-Graduação em Estudos Literários buscam a revisão do cânone literário brasileiro. Nesse sentido, o fato é que essa revisão busca, muitas vezes, apenas uma releitura de tais autores, inclusive em uma perspectiva que reitere o caráter canônico.

O que se observa é o fato de que não há, em princípio, um fator intrínseco, distintivo e específico da linguagem literária em relação às demais; que essa distinção possível ocorre não apenas obedecendo a critérios meramente lingüísticos ou estéticos, mas que várias instituições servem de legitimadoras para a literatura e, nesse sentido, o discurso literário possui um componente institucional, corroborando a afirmação de Reis (2001, p. 155) que entende o discurso literário

[...] como o conjunto das mensagens derivadas, em termos institucionais e em termos técnico-enunciativos, de uma formação discursiva superior que é a linguagem literária; o que significa que o **discurso literário** é enunciado por uma comunidade relativamente alargada, em cujo seio vigoram, em princípio de forma difusa e não coercivamente imposta, **regras constitutivas** (as do polissistema dos códigos e dos signos literários) que oscilam e evoluem, indirectamente condicionadas pelas mudanças do contexto histórico, social e ideológico em que essa comunidade se insere. Por outro lado, uma postulação do discurso literário como a que ficou enunciada pressupõe a existência de mecanismos de consolidação [...] o que significa que, também neste caso, a autonomização e o reconhecimento de um discurso como o **discurso literário** apontam para uma dimensão **institucional**, dimensão em que, em última instância, se reconhece o exercício de um certo poder.

Assim é que a afirmação inicial, de que a definição de um objeto artístico, em muitos casos, está calcada no material utilizado para sua elaboração foi deliberadamente equivocada: mais importante que o material utilizado, em muitos casos, especialmente na obra de arte literária, é a própria elaboração do material e, paralelamente a essa elaboração, outros fatores, alguns aqui apontados, que

determinam a institucionalização do fenômeno literário.

Tais fatores externos atuam tanto na definição do que seja literário quanto na definição de uma suposta identidade brasileira. Para Ortiz (2003, p.139):

É através de uma relação política que se constitui assim a identidade; como construção de segunda ordem ela se estrutura no jogo da interação entre o nacional e o popular, tendo como suporte real a sociedade global como um todo. Na verdade a invariância da identidade coincide com a univocidade do discurso nacional. Isto equivale dizer que a procura de uma “identidade brasileira” ou de uma “memória brasileira” que seja em sua essência verdadeira é na realidade um falso problema. A questão que se coloca não é de se saber se a identidade ou a memória nacional apreendem ou não os “verdadeiros” valores brasileiros. A pergunta fundamental seria: quem é o artífice desta identidade e desta memória que se querem nacionais? A que grupos sociais elas se vinculam e a que interesses elas servem?

Da mesma forma parece ser o caso da busca identitária em Mato Grosso do Sul: trata-se, na verdade, de uma questão política e não de política cultural, até então bastante previsível. A complicação surge a partir do momento em que se deseja uma espécie de “padronização” artística como forma de ratificar o anseio identitário.

CAPÍTULO III

4 UM OLHAR SOBRE O HUMANO

Lobivar Barros de Matos (1915-1947) nasceu em Corumbá, na época, estado do Mato Grosso, e aos dezoito anos mudou-se para o Rio de Janeiro, apadrinhado por Filinto Müller, político conhecido por acolher os mato-grossenses que se dirigiam à capital do País naquele período e controvertida figura militar – chefe de polícia entre 1937 e 1942 – encarregado da repressão e citado como torturador em obras como *Memórias do Cárcere*, *Falta Alguém em Nuremberg* e *Olga*.

Em 1935, já marcado com a simplificação do nome para Lobivar Matos, o autor publica *Areôtorare*, deixando claro, já no prefácio da obra, a intenção de sua poética. Afirma serem os poemas de *Areôtorare* “poemas regionais e por isso mesmo muito simples, muito humanos”. Ainda segundo Matos, “os poetas da geração moderna são obrigados a falar nas coisas humildes, nos dramas cruciantes dos desgraçados, dos miseráveis, dos parias sem pão, sem amor e sem trabalho”, e quanto ao significado do título utilizado, o poeta explica ser um vocábulo de origem indígena que, entre os bororos,

[...] era todo índio privilegiado na aldeia onde vivia, como profeta, orador, historiador, contador de lendas, etc. À noite, em volta de fogueira assanhada ou à luz do luar, os boróros se reuniam para ouvi-lo. Espichados na areia, uns; outros, acorados, mas todos atentos, escutavam o verbo do irmão privilegiado, o verbo profético que lhes repetia histórias, que lhes transmitia tradições e que lhes explicava os fatos de maior relevo. Ao explicar a minha gente a significação da palavra que titula este livro, sinto-me como *Areôtorare*, feliz, rodeado por boróros que me escutem...

O poema de abertura é intitulado “destino do poeta desconhecido...” e esse passa a ser um dos poemas mais citados de sua obra, tanto que, em âmbito local, o artista passa a ser mencionado como “o poeta desconhecido”:

Eu sou o poeta desconhecido...
 Andei de cidade em cidade;
 caminhei por vilas, grutas e
 montanhas; atravessei riachos,
 pantanais imensos; venci, afinal,
 todas as distancias
 com o mesmo heroísmo
 selvagem da minha tribo, forte e
 guerreira...

A ilusão é minha amiga e meu consolo.

MATOS (1935: 9)

Observa-se, tanto pelo prefácio quanto pelo primeiro poema aqui transcrito, que Lobivar assume um compromisso social com sua região e sua gente.

No entanto, dois aspectos merecem ser frisados: no prefácio, ao sentir-se como Areôtorare, o poeta assume papel de destaque, segundo ele mesmo, privilegiado, colocando-se na posição de “profeta, orador, historiador, contador de lendas”. No poema, o verso “*com o mesmo heroísmo selvagem*” revela, por intermédio do qualificativo, uma questão ideológica e social: para além do caráter heróico assumido pelo eu lírico – mais uma vez colocando-se em posição de destaque -, o vocábulo *selvagem*, em determinada perspectiva, pode ser lido com uma carga semântica pejorativa, de quem assume seu papel na relação entre civilizado/selvagem, colonizador/colonizado.

De qualquer maneira, seja por assumir um papel de destaque enquanto Areôtorare de outra etnia (historiador, profeta, orador, poeta e não simplesmente um areôtorare), ou pelo heroísmo selvagem de quem vence as distâncias, a voz que surge, em princípio, não é a de um bororo, não é a voz do indígena. Mesmo que com grande esforço pudéssemos ouvi-la, não poderíamos nos esquecer de que essa voz era proferida da metrópole para a “tribo”.

Ou seja, se por um lado a atitude de recusa ao universo da metrópole representada pelo Rio de Janeiro e a fixação ao universo mato-grossense pode ser entendida como busca de uma temática que privilegie o regional, por outro também pode ser indício de uma atitude de permanência, uma espécie de manutenção, que salvaguarda uma voz portadora de autoridade. De acordo com Memmi (1977, p. 62), apesar de representar um ideal, o colonizador não retorna à metrópole e fixa-se à colônia porque

O próprio de um “super-ego” é precisamente não ser vivido, reger de longe, sem ser jamais atingido, a conduta prosaica e atormentada dos homens de carne e osso. A metrópole só é tão grande porque está além do horizonte e porque permite valorizar a existência e a conduta do colonialista. Se voltasse para lá, ela perderia sua sublimidade; e ele, deixaria de ser um homem superior; se é tudo na colônia, o colonialista sabe que na metrópole nada seria; lá voltaria a ser um homem qualquer. De fato, a noção da metrópole é comparativa: reduzida a si mesma, se desvaneceria e arruinaria ao mesmo tempo a super-humanidade do colonialista. É na colônia, somente, porque possui uma metrópole e seus coabitantes não a possuem, que o colonialista é temido e admirado. Como deixaria o único lugar do mundo no qual, sem ser um fundador de cidade ou um grande militar, ainda pode batizar cidades e legar seu nome à geografia?

Certo é que Lobivar não valoriza a “metrópole” carioca em detrimento à “colônia” mato-grossense, mas, ao explicar à sua gente (aos bororos que o escutam) o significado de *Areôtorare*, assume não o papel do “poeta desconhecido” e sim a postura de alguém que merece respeito, alguém privilegiado e que, para sua gente, necessariamente seria uma pessoa valorizada, reconhecida. Isso poderia nos levar a um questionamento: o poeta se assume desconhecido para quem? Provavelmente não seria para sua gente.

Em sua segunda obra, *Sarobá* (1936), Matos se mantém fiel ao universo por ele eleito: o título está relacionado ao nome de um bairro basicamente habitado por negros da cidade de Corumbá. De acordo com a pesquisadora Susylene Dias de Araújo, em sua dissertação de Mestrado intitulada *Um leitor para Lobivar Matos – poeta de miséria e sol*, o próprio Lobivar sugere uma divisão de seus poemas em cinco grupos: poemas líricos, boróros, negros, pequenos poemas e poemas recolhidos. Assim, para Araújo (2002, p.75/6):

[...] percebe-se que não se trata de uma divisão para a distribuição dos poemas que fariam parte de *Areôtorare* e *Sarobá*, pois, além do critério de divisão para o arranjo dos livros, é notável a afinidade poética que prevalece na classificação dos diferentes grupos [...] os poemas negros, apoiados pela negritude característica à realidade vivenciada por Lobivar Matos, refletem a imagem da opressão relatada artisticamente em versos poéticos.

É justamente a questão da negritude em parte dos “poemas negros” de Lobivar Matos que será contemplada; posteriormente, o olhar será voltado à parte dos “poemas boróros”.

4.1 A QUESTÃO DA NEGRITUDE

Em seu trabalho, Araújo ratifica a conotação social do fazer poético lobivariano, evidenciando que dos dez poemas agrupados aos chamados “poemas negros”, oito são encontrados em *Sarobá* e apenas dois em *Areôtorare*, e utiliza, ainda, uma subdivisão para suas análises; respeitando essa subdivisão sugerida, dois poemas agrupados – *Negrinho lambido* e *Mulata Isaura* – serão transcritos a seguir:

NEGRINHO LAMBIDO

O tempo está batuta, cotuba de bom
e os moleques jogam bola no meio da rua...
Tranco, cachaço, canelada, fulêpa.

Trepado no muro,
o negrinho da família Barros
bate palmas, grita, faz um berreiro do barulho
Se o negrinho estivesse jogando
vê lá se aquele trouxa do Romeu
fazia de besta.
Negrinho tem canela de ferro,
negrinho não tem medo de cachaço,
negrinho sabe tirar fulêpa.

Mas o negrinho não se póde jogar,
o negrinho foi achado na rua,
o negrinho foi creado na chinela
e é todo quebrado de tanta pancada no lombo.
Negrinho é cínico.
perdeu a vergonha
o “rabo de tatú” tirou a vergonha do negrinho.
Negrinho deixa vassoura no canto,
negrinho pára no meio da rua e atrasa o almoço,
negrinho só sabe mentir;
rouba doce no armario,
furta tostão na gaveta,
embrulha, treiteiro, chorão
e por qualquer coisa abre a boca no mundo.

Negrinho treiteiro,
negrinho lambido,
“rabo de tatú” te entortou,
a família Barros te lambeu.

MULATA ISAURA

Mulata Isaura, cuidado com o filho da patrôa.
Você pensa que ele gosta de você.
Não gosta, não, boba.

Seu riso é falso.
 Suas promessas são falsas.
 Seus carinhos são falsos.
 Tudo nele é falso.

Ele quer pegar você
 como pegou Josefa, aquela morena alegre
 que morreu de fome
 abandonada no hospital.

Não vá atrás dele não, boba
 Ele chama você no quarto dele,
 despe você com palavras bonitas,
 acende em você a fogueira da carne e da volúpia
 e depois...
 depois você não resiste, não, mulata boba.

E quando a patrôa vir sua barriga crescendo
 expulsa você de casa com palavrões e injúrias
 Diz que você nunca prestou, que você é uma perdida
 e que não quer mulher perdida em sua casa.

Aí, então, começará o verdadeiro mundo pra você.
 Sem casa, sem parentes, sem dinheiro,
 com a barriga cheia chiando de fome,
 coração despedaçado,
 humilhada,
 exausta,
 desiludida,
 você irá vender seu corpo
 numa das ruas da prostituição.

Será mais uma “mulher de vida alegre”,
 “de vida fácil”,

mais uma “infeliz” que bebe iodo,
 que retalha os pulsos,
 que incendeia os trapos,
 para fugir da vida,
 da miséria da vida.

Mulata Isaura, tome cuidado,
 se você não quer morrer de fome,
 abandonada, sem remédios,
 num catre imundo de hospital.

Mulata Isaura, tome cuidado!
 Nos hospitais ainda reina o privilegio
 e reinam também os preconceitos de raça,
 as diferenças de côr.

E você é de côr, Mulata Isaura!

Os dois poemas encontram-se em *Sarobá* (1935) e, portanto, foram publicados já numa época em que o Brasil estava livre, se não de fato mas oficialmente, do regime escravocrata. Entretanto, manifestam os textos não apenas

a condição social de um garoto negro e de uma mulata, mas também resquícios de uma sociedade pautada por princípios racistas não extintos com a abolição.

No primeiro poema, o “negrinho” ainda possui dono, é “o negrinho da família Barros” (não podemos nos esquecer que é também o sobrenome do autor), um “negrinho” que foi “achado na rua”, “creado na chinela”, demonstrando uma prática bastante questionável: a “adoção” de uma criança órfã para servir, na realidade, como empregado doméstico; sem contar que o próprio diminutivo pode ser entendido como algo pejorativo e sequer o nome é mencionado, a identidade do garoto não é citada.

O universo infantil que poderia emanar e ser a tônica de *Negrinho lambido* está pouco presente no poema; ao contrário, as brincadeiras de crianças são ofuscadas, já que em contraste com os outros meninos, o “negrinho” não pode participar dos jogos e das traquinices dos meninos brancos e o que sobressai é o limite imposto e a distância entre a vida do “negrinho” e a dos demais meninos, uma vez que o negro permanece distante, participando como pode (gritando, batendo palmas) das brincadeiras. Em nenhum momento há menção direta à cor das outras crianças – daquelas que brincam e são observadas de longe pelo garoto negro; somente a cor do “negrinho” é que parece pesar o suficiente para ser reiterada por todo o poema.

Qualidades negativas do menino negro estão presentes no poema de Matos: o garoto é “chorão”, “treiteiro”; é descrito ainda como mentiroso, “embrulhão” e ladrão. Esses aspectos acabam por diminuir ou redimensionar as características que poderiam ser vistas como positivas - tem-se a impressão de que o negro seria bom de “fulepa”, rápido, tenaz, resistente, graças às condições de sua criação, ou seja, em virtude de ter sido criado de forma torta pelo “rabo de tatu”.

A leitura também poderia ser encaminhada no sentido de que o comportamento arrevesado do menino negro fosse justificado pela forma como ele foi criado, pelo modo como ele foi “lambido” pela família Barros, e que o comportamento duvidoso do garoto pudesse, por isso, se justificar. Entretanto, caso essa fosse a opção de leitura, fatalmente, em vez de lançar um olhar atento à produção lobivariana, apenas seria reforçado um estereótipo negativo. Assim é que, apesar da denúncia social, o poema possui uma grande carga de estereotipia; o universo de exploração é revelado, talvez até de maneira estereotipada em relação às atitudes do menino; não se ouve a voz dessa criança, mas sim a de alguém

distante, não envolvido na questão.

Menezes (2002, p.29), ao analisar outro poema de Matos, *Banzé de Cuia*, que também possui o negro como temática, afirma que tal poema “em hipótese nenhuma poderá ser lido como racista” e considera que

Lobivar, assim como Mário de Andrade, Jorge Amado e outros contemporâneos possuem vivo o espírito de que o material artístico deve vir do próprio meio brasileiro. Esse amadurecimento literário-social leva-os a elaborarem uma imagem do negro com estatuto de sujeito.

Edna Menezes sinaliza para um aspecto capital quanto à caracterização de uma literatura negra ou afro-brasileira propriamente dita: o estatuto de sujeito negro, com toda uma consciência necessária da negritude que, inicialmente, em *Negrinho Lambido* não se é possível identificar. Nessa perspectiva de leitura, o *negrinho* não é tão descrito como sujeito como o é enquanto objeto, como alguém “assujeitado” por uma prática e uma sociedade que, mesmo no início do século XX, ainda procuravam manter e reiterar princípios de séculos anteriores responsáveis, até hoje, por vários preconceitos, reificações e injustiças sociais. Para Bosi (1992, p.378):

Enquanto máquina mercante e sistema, a colonização preparava o surto do capitalismo mundial em que o país futuro iria ingressar na qualidade de nação dependente. Mas, enquanto condição, a vida cotidiana nas colônias reproduziam, *intra muros*, velhos estilos de pensar, sentir e dizer. A ideologização desse lastro existencial seria mais tarde responsável por vezes conservadores como o luso-tropicalismo, o bandeirismo e algumas síndromes tenazes de regionalismo de classe. Caberia distinguir o que está vivo e o que está morto em cada uma dessas tendências, separando com cuidado tudo quanto remete à memória de experiências enraizadas, que a arte decanta, e o que já virou reificação, auto-engano clânico, fonte de preconceito.

No segundo poema, Isaura se vê às voltas com o assédio do “filho da patrôa” e se não podemos estabelecer a relação de posse, quase escravidão, como é possível no primeiro texto, revela-se, em *Mulata Isaura*, uma estratificação social ainda pautada por princípios raciais: *Nos hospitais ainda reina o privilegio/ e reinam também os preconceitos de raça/ as diferenças de côr.*

O fato de ter a mulata o mesmo nome da famosa escrava branca, ou branqueada pelo Romantismo brasileiro, ressalta uma atitude poética muito

significativa do autor: Matos não tenta “clarear” seus negros.

A despeito de versos poeticamente bastante elaborados, tais como “com a barriga cheia chiando de fome / despe você com palavras bonitas”, *Mulata Isaura* é emblemática da condição sócioeconômica da empregada doméstica negra ou mulata, guardadas e respeitadas as devidas diferenças, que retoma o papel da mucama.

Todavia, se durante a escravidão a figura da mucama possuía alguns benefícios, frutos de possíveis favores sexuais prestados ao patrão ou aos seus filhos, a Isaura de Lobivar, assim como Josefa, quando grávidas, são postas para fora da “casa grande”, arcam com as conseqüências de suas “fraquezas” e, como uma espécie de castigo, sofrem degradações físicas e/ou morais, seja com a humilhação da prostituição, ou com o tratamento dispensado pelos hospitais onde reinavam “as diferenças de côr”. À “mulata bôba” o que cumpre esclarecer e alertar é que o preconceito existe não apenas em relação ao negro, mas que os brancos não guardam distinções de tratamento entre mulatos e negros.

Tanto o *Negrinho lambido* quanto a *Mulata Isaura* são, nessa ótica, reificações que, portanto, superam qualquer localismo e são redimensionados: um de uma figura folclórica – o Negrinho do Pastoreio – e outra, se não de uma personagem literária – a escrava (que era ou não) Isaura –, de uma figura muito representativa do regime escravocrata – a mucama. De qualquer forma, os dois poemas ressaltam as questões sociais que emanam do universo literário Lobivariano. Para Araújo (2002, p.77), nos Poemas Negros de Lobivar Matos,

o leitor atento deve buscar o símbolo mestre que os conduz. Pela temática do negro, mostrado pela escuridão que vai além da cor, nota-se o valor simbólico da palavra negro para estes poemas. Assim, em busca do desvendamento da atribuição do negro tomado como símbolo em adequação a esse conjunto de poemas, considera-se por analogia a figura do negro popularizada pelo romance *A cabana do Pai Tomás* escrito pela autora americana Harriet Beecher Stowe. Nessa referência, o racismo se perpetua através da imagem do negro discriminado e oprimido, justamente o negro que ocupa lugar nos poemas dos quais aqui se toma partido. Como uma constante, a palavra negro, ou sua referência plural, aparece como um traço comum a todos os 10 poemas do grupo. As ocorrências são variadas e vão do uso direto da palavra negro até as suas variações, pelo plural, negros, pelo feminino e pela adjetivação. Nota-se que ao lançar mão do recurso da adjetivação, o negro é transformado em negrinho lambido, negrinho cínico, Mulata Isaura, beijudo e até sambista. Em poemas nos quais não há explicitamente o uso da palavra negro e de suas variações, verificamos que ocorre a sugestão de uma atmosfera obscura, embaraçosa, popularmente chamada de “situação negra”.

O agrupamento sugerido pelo próprio Lobivar Matos e mencionado anteriormente por Susylene Araújo engloba, como se evidenciou, não apenas os poemas cuja temática seja o negro, mas também aqueles cujo clima sugere uma “atmosfera obscura”. Dessa maneira, torna-se claro que o princípio de tal agrupamento não é norteado pelos pressupostos que, atualmente, definem a produção de uma literatura afro-brasileira. Necessária se faz a diferenciação entre literatura *sobre* o negro e literatura *do* negro. Proença Filho (2004, p.161/193) considera que, apesar de autores como Luís Gama (1850-1882), a ocorrência de posicionamentos distintos (um distanciado, outro engajado) determina a diferença entre literatura *sobre* e literatura *do* negro. Para o autor:

[...] a visão distanciada configura-se em textos nos quais o negro ou o descendente de negro reconhecido como tal é personagem, ou em que aspectos ligados às vivências do negro na realidade histórico-cultural do Brasil se tornam assunto ou tema [...] (PROENÇA FILHO, 2004 p. 161-193).

O posicionamento engajado só começa a corporificar-se efetivamente a partir de vozes precursoras nos anos de 1930 e 1940, ganhando força a partir dos anos de 1960 e presença destacada por meio de grupos de escritores assumidos ostensivamente como negros ou descendentes de negros, nos anos de 1970 e no curso da década de 1980, preocupados com marcar, em suas obras, a afirmação cultural da condição negra na realidade brasileira. As vozes continuam nos anos de 1990 e na atualidade, embora com menor presença na repercussão pública.

Aliás, a questão da voz é crucial para tal determinação. Tanto que Zilá Bernd, em sua *Introdução à Literatura Negra*, dedica o quarto capítulo apenas a esse assunto e intitula-o, sugestivamente, *O “eu-enunciador”: o divisor de águas*. Para Bernd, a exploração da temática relacionada à negritude pode verificar-se desde o período colonial até os nossos dias, seja com Gregório de Matos, Castro Alves, Jorge Amado e outros. Entretanto, considera a autora, há um fator determinante a partir do qual falar em literatura negra não significará apenas a abordagem da temática do negro: o sujeito-de-enunciação. De acordo com Bernd (1988, p.50):

Esse eu lírico em busca de uma identidade negra instaura um novo discurso – uma semântica do protesto – ao inverter um esquema onde ele era o Outro: aquele de quem se condoíam ou a quem criticavam. Passando de outro a eu, o negro assume na poesia sua própria fala e conta a história de seu ponto de vista. Em outras palavras: esse eu representa uma tentativa de dar voz ao marginal, de contrapor-se aos estereótipos (negativos e positivos) de uma literatura brasileira legitimada pelas instâncias de consagração.

Nesse sentido, os negros que surgem nos dois poemas de Lobivar Matos aqui explorados mantêm-se outros, fornecendo indícios de não ser essa parte da poética lobivariana - os chamados *Poemas Negros* - uma produção que possa ser considerada coerente com os princípios norteadores que definem e tentam pôr em destaque a literatura afro-brasileira. Entretanto, se por um lado o eu lírico que surge na poesia lobivariana assume uma posição de distanciamento, por outro a poética do autor corumbaense pode alinhar-se à produção literária de outros autores de seu tempo.

Empreendeu-se a constatação de elementos significativos em relação a dois dos chamados “poemas negros” de Lobivar Matos: a denúncia social, apesar de ser a tônica de seu trabalho, não vem desvencilhada de lirismo e da elaboração poética. Quanto à questão da “voz”, observa-se que nem todos os poemas possuem uma voz autenticamente negra, entretanto, em outras produções modernistas, da mesma época da produção de Lobivar, também se pode verificar o mesmo procedimento – como em *Irene no céu*, de Bandeira, ou no consagrado poema *Essa negra Fulô*, de Jorge de Lima, que pode ser aproximado ao poema lobivariano *Isaura*. Nesse sentido, vários outros textos de Jorge de Lima podem ser ilustrativos dessa possibilidade de aproximação:

MARIA DIAMBA

Para não apanhar mais
falou que sabia fazer bolos:
Virou cozinha.
Foi outras coisas para que tinha jeito.
Não falou mais:
Viram que sabia fazer tudo,
até molecas para a Casa-Grande.
Depois falou só,
só diante da ventania
que ainda vem do Sudão;
falou que queria fugir
dos senhores e das judiarias deste mundo
para o sumudiouro.

Nota-se que a geração de 1930 do modernismo brasileiro tanto empreendia o resgate cultural de uma parcela da população que sofria e sofre com a tentativa de apagamento da sua cultura (os negros), quanto estava comprometida socialmente com a população brasileira. Tal evidência, ressalta-se, não é observada apenas por meio do chamado romance regional daquela década, mas também pela produção em verso; da mesma forma, o mesmo comprometimento social pode ser detectado em relação ao elemento indígena.

4.2 O ELEMENTO INDÍGENA

O intuito do processo colonizador se deu basicamente nos interesses de retirar da “Colônia” tudo que serviria para sustentação e ostentação da “Metrópole” os interesses comuns da Igreja e da Coroa serviam como justificativa para a repressão física e mental do indígena. A repressão psicológica foi a que primeiro se manifestou como elemento central na busca de cristianizar os nativos, por meio dos jesuítas e de seus métodos catequizadores. Lucas (2002, p. 33) expõe que convém mencionar, nos primeiros contatos entre portugueses e indígenas, o problema do bilingüismo e os esforços para a sua superação. Com a constatação da problemática da comunicação entre europeu e nativo, a solução elaborada, foi implantar, por via dos ensinamentos jesuítas, a propagação de uma língua geral que possibilitaria a comunicação entre os povos. Tal fato se deu após a constatação da diversidade de tribos na colônia e a variedade lingüística utilizada por elas, ou seja, cada tribo possuía um dialeto ou mesmo idioma distinto da outra, e os jesuítas, no intuito de facilitar, optaram por “monopolizar” a língua, determinando que o tupi fosse a partir dali a língua falada por todos.

Para efeito de comunicação, os jesuítas, que conduziam um modelo próprio de dominação, nem sempre afinado com a coroa portuguesa, estimularam a difusão da “língua geral”, que tornava possível o inter-relacionamento entre as diferentes tribos indígenas. E principalmente a catequese (LUCAS, 2002, p. 35)

Visando maior facilitação nos assuntos de comércio e dominação, os colonizadores traziam em sua “bagagem” criminosos portugueses que eram deixados na nova terra para conviverem com os nativos e, assim, tornarem-se possíveis tradutores entre os povos, viabilizando a comunicação entre o europeu e o nativo. Paralelamente, de acordo com Bosi (2002, p. 35), os índios eram “adestrados” para exercerem a mesma função e traduzir aos jesuítas idéias, palavras e pensamentos da língua local para a do colono português.

O monopólio do sistema educacional delegado aos jesuítas teve efeito funesto à formação do Brasil. [...], pois eles se transformaram em agentes destruidores das culturas não européias e formaram uma espécie de tecnocracia a serviço da classe dominante (LUCAS, 2002, p. 35).

Faz-se necessário mencionar a criação da *Arte de Gramática da Língua*, escrita pelo Padre Anchieta, para estabelecer normas e estruturar a língua adotada como geral e assim transpor para o papel o que, até então, era usado apenas como fala. Os padres por sua vez falavam o tupi nas igrejas, evitando, assim, o contato dos índios com a língua portuguesa, tal qual com os brancos, no intuito de impossibilitar o aprendizado de outra língua que não a determinada pelos colonizadores aos subordinados: o tupi.

Contudo, vale salientar que com o passar do tempo a superposição do colonizador não passou a ser apenas lingüística, estendendo-se ainda mais no âmbito cultural. Lucas (2002, p.28) chama a atenção para a superposição de uma cultura sobre a outra, da importada sobre a local, quer pela violência, quer pela catequese, forma sutil da violência. A catequese pode ser classificada como uma forma sutil de violência dado o fato de os jesuítas, tal qual a Igreja, fazerem uso da religião para conquistar novos povos de maneira nada amistosa. Considera-se que o real interesse não seja de cristianizar os nativos e sim coagir, oprimir, amedrontar, deixando-os vulneráveis, facilitando, assim, o apossamento de suas terras e bens naturais.

Uma das formas repressivas européias, a psicológica, deu-se quanto às manifestações religiosas na cultura indígena. Os nativos celebravam, através de um ritual simbólico, a devoção aos antepassados mortos, saudando os bons espíritos e expulsando qualquer possibilidade de aproximação dos maus. Tal ritual era realizado seguindo uma tradição milenar passada de geração para geração e,

segundo Bosi (1992, p.71) salienta, era composta pela ingestão do licor fermentado, a dança prolongada noite adentro, os adornos, a pintura corporal vermelha e negra, a tatuagem, a emplumagem, o fumo, as consultas ao pajé-oráculo, a antropofagia.

O ritual como um todo soava assustador aos ouvidos e horrendo aos olhos dos missionários, em especial o culto antropofágico, em que os indígenas acreditavam tomar para si a virtude do inimigo morto em duelo honroso. Essa prática foi esconjurada, pois conforme destaca Bosi (1992, p. 69), a antropofagia não podia entender-se fora da crença, no aumento de *forças* que se recebiam pela absorção do corpo e da alma dos inimigos mortos em peleja honrosa. Por tudo isso, os jesuítas deduziram a inexistência de religiosidade nos nativos, definindo seus cultos como sinônimos de barbárie. Em suma: talvez não fosse o ritual o principal motivo da perseguição, mas as forças externas que ele mobilizava.

Assim sendo, os missionários buscaram nas línguas (portuguesa e tupi) uma associação religiosa que viabilizou a implantação do cristianismo, por haver, na doutrina católica, uma definição de bem associada a anjos e santos que eram representados por almas dos mortos que intercediam pelos vivos, tal como nos cultos aos mortos celebrado pelos nativos.

Paralelamente, os missionários buscaram também sublimar vestígios mediúnicos do comportamento religioso, por condenarem a prática e usaram a fraqueza indígena, o temor e horror aos espíritos malignos para conter seus rituais classificados como diabólicos. Faz-se obrigatório mencionar que, conforme Bosi acrescenta (1992, p. 73), o efeito desse contacto, propiciado pela crença comum na existência dos espíritos, não se daria sob a égide de uma união fraterna de povos que o destino um dia aproximou.

Bosi (1992, p.15) afirma que as movimentações expressas dos colonizadores portugueses nas Américas, na Ásia e África inspiram-se no projeto de *dilatar a Fé* ao lado de *dilatar o Império*. A catequese dá lugar ao Exército que, junto aos bandeirantes, passa a intervir de maneira agressiva nas relações comerciais entre Colônia e Metrópole. Aos jesuítas restou apenas a função de ministrar aulas aos jovens provenientes de famílias abastadas:

Infelizmente para os povos nativos, a religião dos descobridores vinha municada de cavalos e soldados, arcabuzes e canhões. O encontro não se travou apenas entre duas teodicéias, mas entre duas tecnologias portadoras de instrumentos tragicamente desiguais. O resultado foi o massacre puro e simples, ou a degradação com que o vencedor pôde selar os cultos do vencido (BOSI, 1992, p. 72).

Essa visão mercantilista européia de expansão de lucros e abertura de comércio entre as colônias e as metrópoles originaram as mais variadas histórias de crueldade com os nativos durante a desapropriação de suas terras. Visando à expansiva lucratividade com o surgimento do comércio internacional de carne bovina, encontram-se relatos horrendos de crueldade com “índios e mestiços patagões” durante a colonização Argentina.

Pagava-se em moeda inglesa o par de orelhas de índio, mas, como em pouco tempo viam-se muitos indígenas com as orelhas cortadas, e ainda vivos, recorreu-se ao expediente mais eficaz de pagar pelo par de testículos de índio. Os autores desse genocídio, amiúde aventureiros internacionais, acumularam fabulosas fortunas. Outros, com as terras assim arrebatadas, passam a se alistar no patriciado (BOSI, 1992, p. 21).

Gradativamente os índios passaram de proprietários, donos da terra a proletariados, escravos dos colonizadores em seu próprio solo. Os atentados violentos contra os nativos não foram registrados apenas nos países vizinhos, e conforme nos relata Alfredo Bosi (1992, p. 22), a barbarização ecológica e populacional acompanhou as marchas colonizadoras entre nós, tanto na zona canavieira quanto no sertão bandeirante; daí as queimadas, a morte ou a preação dos nativos.

A inevitável superposição cultural portuguesa não se deu apenas no âmbito comercial. A língua também logo se sobrepôs à determinada pelos jesuítas no primeiro momento do processo colonizador como língua oficial da colônia. Tal fato ocorreu, naturalmente, devido ao fluxo crescente de falantes da língua colonizadora e do convívio do índio com o europeu. Ressalta-se que a divisão também se fez presente na fala do colonizador: o português falado pela nobreza (classe dominante) era urbano originado de Lisboa, enquanto o utilizado para comunicação pela classe trabalhadora era o português rural, de influência provinciana e originária do galego.

Vê-se, portanto, o lento processo de implantação do português no Brasil. Durante séculos assistimos a demorada superposição de uma língua de cultura, o português, sobre os linguajares indígenas, que dispuseram, durante longo período, de um sistema transgrupal, representado pela “língua geral” (LUCAS, 2002, p. 40).

Desde o início do processo de colonização, no Brasil, o indígena é retratado: já na carta de Pero Vaz de Caminha, informando ao rei português o “achamento” das terras brasileiras, o índio brasileiro está presente. No início da ocupação portuguesa, além da exploração das riquezas naturais existentes no Brasil, o índio, além da aculturação, passa a sofrer com uma escravização justificada. De acordo com Chauí (2004, p. 68):

Assim, em conformidade com as teorias do direito natural objetivo e subjetivo, a subordinação e o cativo dos índios serão considerados obra espontânea de Natureza. De fato, pela teoria da ordem jurídica natural, os nativos são juridicamente inferiores e devem ser mandada pelos superiores naturais, os conquistador-colonizador. Por outro lado, graças à teoria do direito da Natureza subjetivo, diz-se que alguém é sujeito de direito quando está na plena posse da vontade, da razão e dos bens necessários à vida – seu corpo, suas propriedades móveis e imóveis e sua liberdade. Modernizado, esse direito subjetivo natural consagra a idéia de propriedade privada incondicional ou absoluta, tal como definida pelo antigo direito romano. Em outras palavras, a vida, o corpo, a liberdade são concebidos como propriedades naturais que pertencem ao sujeito de direito racional e voluntário. Ora, dizem os teóricos, considerando-se o estado selvagem (ou de brutos que não exercem a razão), os índios não podem ser tidos como sujeitos de direito e, como tais, são escravos naturais.

Com a chegada dos portugueses em nossas terras, várias tribos indígenas mais que sofrerem a exploração econômica passam a ser, gradativamente, dizimadas. De acordo com Santos e Wielewicki (2005, p.289):

Entre o período de colonização brasileira e o início do século XX, porém, várias tribos indígenas foram extintas, vítimas do contato com o homem branco e sua cultura. Entre elas, citaremos alguns grupos extintos e sua população estimada: Aimoré (30 mil); Caeté (75 mil); Carijó (100 mil); Goitacá (12 mil); Potiguar (90 mil); Tremembé (20 mil); Tamoio (70 mil); Tupinambá (100 mil); e a tribo Tupiniquim (85 mil), os primeiros índios vistos por Cabral, na Bahia. Salientamos que no momento há várias tribos ameaçadas de extinção, a saber: os Xetá (Paraná); os Juna (Amazonas); e os Avá-canoeiros (Goiás). Os dramas mais rumorosos têm sido o suicídio coletivo entre os Guarani-Caioá, do Mato Grosso do Sul.

As autoras, como se observa, apontam para uma questão que atinge o estado de Mato Grosso do Sul; além do suicídio coletivo citado, as questões sociais que se relacionam à comunidade indígena em MS são várias, tais como, a mortalidade infantil, o alcoolismo, as demarcações de reservas, entre outras. Santos e Wielewicki salientam que dos três milhões de indígenas que existiam em 1500,

hoje temos uma população indígena estimada em apenas 326 mil. Entretanto, segundo as autoras, há ainda 50 grupos indígenas que não tiveram qualquer contato com o homem branco; 250 nações e cerca de 170 línguas diferentes entre a população indígena brasileira.

Durante os primeiros períodos literários nacionais, foi no Romantismo, seja com a geração indianista na poesia, ou mesmo com os romances indianistas de José de Alencar, que esse elemento é tomado como representante do nacional. Mesmo antes, durante o Arcadismo, o índio já surge entre os poetas brasileiros, como Santa Rita Durão. Nesse sentido, para Bosi (2006, p.106), na “primeira geração romântica, porém, presa a esquemas conservadores, a imagem do índio casava-se sem traumas com a glória do colono que se fizera brasileiro, senhor cristão de suas terras e desejoso de antigos brasões”. De acordo com Lucas (2002, p. 30),

Foi com o Romantismo que se criou a idealização do elemento indígena, embora estivesse presente na formação do povo. Criou-se mesmo, dentro do Romantismo brasileiro, forte corrente temática denominada Indianismo, que apresenta dois corifeus: Gonçalves Dias na poesia e José de Alencar na prosa.

O Romantismo corresponde ao período em que o mundo manifestava suas insatisfações e buscava romper com os padrões (para além de valores estéticos), tal fato levava à valorização da própria cultura e à exaltação da pátria. Segundo Alfredo Bosi (1992, p.177), o primeiro quartel do século XIX foi, em toda a América Latina, um tempo de ruptura. E acrescenta:

O corte nação/colônia, novo/antigo exigia, na moldagem das identidades, a articulação de um eixo: de um lado, o pólo brasileiro, que enfim levantava a cabeça e dizia o seu nome; do outro, o pólo português, que resistia à perda do seu melhor quinhão. (BOSI, 1992, p. 177).

Partindo deste pressuposto, que o romantismo surgiu da necessidade em estabelecer as distinções por meio das peculiaridades de cada povo e assim criar uma diferenciação definitiva político-econômico-social brasileira que deixasse nítido o rompimento do vínculo Colônia / Metrópole, esperava-se a escolha de um elemento representativo menos pacífico e amistoso, ou seja, um índio

mais enérgico e rebelde.

O esperável seria que o índio ocupasse, no imaginário pós-colonial, o lugar que lhe competia, o papel de rebelde. Era, afinal, o nativo por excelência em face do invasor; o americano, como se chamava, metonimicamente, versus, o europeu. (BOSI, 1992, p. 177).

Contrariando a expectativa, o índio na obra de Alencar, em *O Guarani*, para ser mais específico, aparece numa íntima comunhão com o colonizador. A devoção de Peri, personagem que ocupa o espaço de herói na obra em questão e é tido sempre como bom, nobre e corajoso, à Ceci, a bela e nobre europeia a quem Peri tem verdadeira adoração e trata como “senhora”, vem associada à submissão e à cega dedicação que é tão enfatizada na criação alencardiana. A vassalagem de Peri é estendida também a Dom Antonio, pai de Ceci, a quem ele é devotado e fiel servidor e tem como “recompensa” sua confiança e seu carinho.

Alencar tomou para si a necessidade e a responsabilidade de “criar” um cidadão que se tornasse o referencial nacional, e o fez contrariando os padrões físicos europeus (mitológicos), entretanto conservou suas virtudes heróicas, surgindo assim a figura nacional representada pelo índio.

Suas obras, que surpreendem pela perspicácia disfarçada de histórias palatáveis, dão formas e conteúdo a representação do país nascente, buscando construir a ‘memória’ do cidadão que ocuparia o lugar das mitologias da origem. Preside esta empresa a intenção de dizer o que era ser brasileiro no século XIX (LUCIA HELENA, 2001-2, p. 11).

Porém, as tensões presentes na obra do autor brasileiro são inúmeras. Uma delas é a solução aparentemente harmoniosa criada por Alencar ao colocar Peri e Ceci juntos numa possível parceria, mas isso criou certo desconforto, devido à sociedade da época não ver com bons olhos o contato entre europeus e nativos. Outra tensão apontada por Lucia Helena é a solidão; a autora afirma que a solidão, nos textos românticos, vem acompanhada da crise, do anúncio de uma transformação. Com isso notamos que a solidão referida não se refere ao sentido denotativo da palavra e sim de uma solidão ora como manifesto da razão quanto à implantação do novo sobre a origem, ora como representação do bem e da verdade,

com o intuito de que seus feitos sejam reconhecidos por todos.

A tensão trágica resulta da necessidade de fazer coincidir a todo momento sua solidão como o bem e com a verdade de seus projetos individuais e coletivos, tais como os reconhece em seu foro íntimo. Mas ambicionando que assim também estes possam ser reconhecíveis por todos (LUCIA HELENA, 2001-2, p. 13)

Ainda sobre o elemento “solidão”, Alencar o utiliza em suas personagens como forma representativa da resistência e da razão para combater o preconceito. Cria personagens reflexivos que representam inquietações do próprio autor, relacionado aos problemas que o País enfrentava na época e a falta de perspectiva para sua solução.

Refletir sobre isto, como faz o narrador ao final da obra, e como faz com que suas personagens também o façam é a contrapartida reflexiva de Alencar para um problema social cuja solução lhe escapa. Resta-lhe evocar a solidão, resposta que anuncia uma forma de resistência. Tematizar a solidão, é nesse sentido, uma forma de restabelecer a razão onde impera o preconceito (LUCIA HELENA, 2001-2, p. 15).

O peso desse preconceito descrito por Alencar em suas obras pode aqui ser ilustrado por Peri, ao encarar com racionalidade a impossibilidade de viver em uma sociedade fidalga. Ainda que ele seja reconhecido por Dom Antônio e Ceci como “civilizado”, ele não se vê habitando outro lugar que não o seu natural. O escritor de *O Guarani* retrata assim a imposição de barreiras e de limitações à figura descrita como personagem representativo da nacionalidade brasileira, atribuindo apenas a Ceci a mobilidade de ocupar os dois cenários: o natural e o social.

Fechar-se para o mundo e abrir-se para a extrema intimidade do eu é uma forma, retomada pelos personagens românticos, de contornar o peso insuportável que passa a custar a vida em sociedade (LUCIA HELENA, 2001-2, p. 14).

Para Bosi é possível detectar a existência de um complexo sacrificial na mitologia romântica de Alencar e isso vem a calhar como justificativa para a criação alencardiana de personagens espontaneamente submissos e devotos ao europeu, que vêm nesses sentimentos, submissão e devoção ao branco, o

cumprimento de seu destino, aceito por meio do risco de sofrimento e de morte. Faz-se notória a apologia ao colonizador nas narrativas de Alencar em passagens que remetem à inversão de papéis, tendo o europeu como herói e os nativos aparecem marcados pelos epítetos de *bárbaros*, *horrendos*, *satânicos*, *carniceiros*, *sinistros*, *horríveis*, *sedentos de vingança*, *ferozes*, *diabólicos*.

O mito alencardiano reúne, sob a imagem comum do herói, o colonizado, tido como generoso feudatário, e o colonizador, visto, ao mesmo tempo, como súdito fiel e bom selvagem (BOSI, 1992, p. 180).

Tal posicionamento de Alencar contrasta abertamente com o conhecimento que se tem da ocupação portuguesa em terras brasileiras, que não pode ser tida como amistosa no que tange à relação nativos/europeus. Contrariando essa visão alencardiana, pode-se mencionar quão violento foi o processo colonizador nas Américas e, conforme Lucia Helena (2001-2, p. 18) salienta, acreditar que diferentemente de como tem sido lido, o romance de Alencar narra, com mestria, vazios e fraturas sob os quais se engendram estigmas de uma identidade. Observa-se então que o intuito do escritor romântico em criar uma personagem tipicamente nacional, procurando valorizar a figura indígena em seu habitat natural, foi falho devido à grande influência européia ainda incorporada pelos artistas da época. Sobre isso Fabio Lucas (2002, p. 29) afirma que a nação brasileira, na medida em que se foi criando, incorporou a seu espírito processos civilizatórios trazidos pelos portugueses, inclusive a língua e a literatura.

Pode-se apontar que Alencar condiciona o poder da idealização para atingir seu objetivo que é de criar, por meio de recursos naturais, o elemento “ideal” para a representação da nacionalidade brasileira: o índio. Mas o autor se perde no momento de retratação diante da trajetória histórica que compõe o processo colonizador. Partindo desse princípio, Bosi (1992, p.181) mostra que a concepção que Alencar tem do processo colonizador impede que os valores atribuídos romanticamente ao nosso índio – o heroísmo, a beleza, a naturalidade – brilhem em si e para si; eles se constelam em torno de um ímã, o conquistador, dotado de um poder infuso de atraí-los e incorporá-los. Desse modo, Alencar é tido como o idealizador que se desvirtua da criação a que se propôs e peca ao se perder na construção, desconsiderando as veracidades históricas da colonização brasileira.

Alencar tem por escrever a história de uma nação. Dar-lhe forma e origem. Atribuir-lhes valores. Há que considerar seus preceitos e preconceitos. E formular versões verossímeis ao século e aos leitores. São muitos os percalços (LUCIA HELENA, 2001-2, p. 11).

No intuito de se retratar, Alencar escreve *Ubirajara*, sua terceira e última obra seguindo a vertente indianista, sendo que nesta o índio, contrariamente a *O Guarani* e *Iracema*, não tem uma relação passional com o europeu, que só é trazido à obra nas páginas finais. Em *Ubirajara* o índio é retratado como foco central e valoriza-se a sua essência, dando-se ênfase à sua naturalidade. Tal retratação vem escancarada “em nota etnográfica” do autor na obra, na qual ele “defendendo os tupis da pecha de traidores com que os infamaram alguns cronistas, assim lhes rebate Alencar: ‘Foi depois da colonização que os portugueses, assaltando-os como a feras e caçando-os a dente de cão, ensinaram-lhes a traição que eles não conheciam” (BOSI, 1992, p. 181).

Seguindo uma vertente mais realista quanto à composição de uma personagem com traços mais verossímeis no que diz respeito à história do processo colonizador brasileiro, tem-se o poeta romântico Gonçalves Dias que, assim como Alencar, retratou o índio como representação dos anseios de liberdade e de independência político-sócio-econômico de uma nação em busca de novos horizontes.

Em seus poemas Gonçalves Dias ocupa um local menos visionário que o “prosador” Alencar, tornando esse um dos traços de distinção na produção literária de ambos. Esse distanciamento na composição de um mesmo personagem dentro de suas obras pode ser atribuído à influência do contexto histórico a que cada qual pertenceu, refletindo em suas produções de acordo com o ponto de vista singular que cada um teve quanto ao processo colonizador.

Gonçalves Dias nasceu sob o signo de tensões locais anti-lusitanas, que vão de 1822 aos Balaios. Alencar formou-se no período que vai da maioria precoce de Pedro II (de que seu pai fora um hábil articulador) à conciliação partidária dos anos 50. O nacionalismo de ambos, aparentemente comum, merece uma análise diferencial, pois forjou-se em cadinhos políticos diversos (BOSI, 1992, p. 185).

Outro ponto que distancia a obra de Alencar e a de Gonçalves Dias é o “esquema feudalizante”, fruto da visão criadora de Alencar que, conforme Bosi (1992, p.187) destaca, foi introduzido em suas obras por um contexto marcado pelas relações de senhor e servo, no qual o domínio do primeiro e a dedicação do segundo parecem conaturais. Entretanto o sistema de honra europeu não se faz válido ao processo colonial, por não ser uma relação entre iguais: de um lado se instala a fidalguia e do outro, o selvagem. Sendo assim, prevalecem as “virtudes propriamente senhoriais: coragem e altivez, abnegação e lealdade” em que o colonizador ordena e o colonizado, devotamente, acata. Dentro desse contexto, Alencar cria um cenário propício e adequado à estrutura composta por ele, mas que se torna contraditório no que tange à realidade histórico-nacional.

O processo europeu de dominação vai assimilar os dados na natureza: desenhará na selva formas góticas e clássicas fazendo o rio correr no meio de arcaria de verdura e de capitéis formados por leques de palmeiras (BOSI, 1992, p. 187).

O índio de José de Alencar resultou por tudo isso numa figura meio falsa, meio verdadeira, e sua criação retratada nos romances coloniais lhe renderam críticas ferrenhas dentre as quais Bosi (1992: 181) destaca os zoilos portugueses e penas intolerantes o acusavam de inventar um selvagem falso e de escrever em uma língua inçada de *americanismos*, desviante do cânon da matriz. José de Alencar tenta, durante longos anos de sua vida, se defender, alegando não querer se submeter às influências lusas.

O modernismo brasileiro irá se apropriar de uma atitude indígena em um de seus principais manifestos: o ideário antropofágico que orientou os modernistas do primeiro momento fazia menção à antropofagia de algumas tribos indígenas e, assim, apontava para uma atitude estética de valorização do elemento nacional. No entanto, apesar de termos no modernismo a miscigenação como uma das marcas da identidade nacional, não se pode esquecer, como ressalta Lucas (2002, p. 28), que o percurso dessa identidade possui duas fases bastante distintas. Segundo o autor, “a primeira, inserida na hegemonia da contribuição européia, evidente na própria adoção da língua portuguesa; a segunda, na lenta e controvertida tradução do índio e do negro ao caldo cultural de que resultou a

brasilidade”.

Se considerarmos a presença indígena nos movimentos literários anteriormente mencionados – especialmente no romantismo e no modernismo – podemos perceber que a figura indígena que surge é bastante diferente. O romantismo valorizava o elemento indígena, descrevendo-o como forte, bravo, guerreiro e, em alguns casos, até mesmo com características que poderiam revelar certo “branqueamento”, como o Peri de José de Alencar. Para Ortiz (1994, p.18), “O romantismo de Gonçalves Dias e José de Alencar se preocupa mais em fabricar um modelo de índio civilizado, despido de suas características reais, do que apreendê-lo em sua concretude”.

Já no modernismo tal símbolo surge de outra maneira; *Macunaíma*, de Mário de Andrade, traz uma figura indígena nada romantizada. Em tempos mais contemporâneos, pode-se observar a permanência do indígena em nossa literatura por intermédio, para ficarmos com poucos exemplos, de obras como *Quarup* (1967), de Antonio Callado, ou como em *Maíra* (1976), de Darcy Ribeiro.

A literatura dos anos de 1930 preocupa-se acima de tudo em denunciar as mazelas sociais vividas pelo povo; os autores buscavam um regionalismo que de acordo com Picchio (1997, p. 524), “*substituiu o comportamento saudosista e romântico*”.

A poesia acaba incorporando alguns aspectos da prosa regionalista, principalmente o cunho social, todavia essa característica desperta uma outra categoria: o universalismo, pois os poetas desejavam fazer ouvir o brado de seu povo, de uma nação esquecida e ignorada nos seus problemas mais básicos.

Isso facilita a percepção de que os problemas que um povo de certa região tem podem ser os mesmos de outros povos, ou seja, que todos os seres, em sua totalidade, possuem as mesmas necessidades e que a região, nesse sentido, não possui necessariamente uma fronteira cultural tão bem demarcada quanto a fronteira geográfica. Na seqüência, um dos poemas boróros, de Lobivar Matos:

UM VULTO BRANCO DENTRO DA NOITE ESCURA

A chuva veio pesada e pesada apagou o fogo da luta
dos brancos selvagens contra os índios corajosos...

Logo, a noite chegou com suas asas agoureiras
e cobriu de pixe o céu e a terra...

Os brancos metidos em barracas de lona,
 á beira do rio Piquerí,
 descansavam
 ouvindo a musica sonora dos mosquitos
 e da agua que corria mansa, rio abaixo.

Os boróros, dentro da mata,
 esperavam em silencio
 o ataque traiçoeiro dos inimigos.

Alta noite. Relâmpagos faiscavam
 no espaço, iluminando tudo.
 Trovões reboavam, no ar,
 como se fossem bombos
 chamando os indios para a guerra.

De repente, um vulto branco,
 descuidado,
 imprudente,
 sem prever o que lhe esperava na frente,
 deixou a barraca
 e perdeu-se pela escuridão.

Na manhã seguinte,
 estupefatos,
 os brancos encontraram na mata,
 com uma flexa atravessada ao peito,
 o tenente Antonio Carlos da Costa Pimentel.

MATOS (1935:68)

O poema, nos primeiros versos, possui pouca presença de pontuação, o que dita o ritmo com que os fatos acontecem. A partir da sexta estrofe, esse ritmo diminui e nas duas estrofes finais, sétima e oitava, quando o descuido do adversário começa ser narrado, com o final triunfante do ataque dos índios corajosos e destemidos ao inimigo, que acaba morrendo por ser “descuidado e imprudente”, a presença das vírgulas dita a idéia de pausa e de vagareza, o que remete o leitor à sensação de estar assistindo essa seqüência de acontecimentos.

O índio lobivariano mostra-se diferente do índio abordado na obra de Alencar, que tem um retrato sob um olhar idealizador de quem enxergava nas virtudes dos colonizadores o ideal e assim, as incorporou à criação do seu elemento indígena. Se tomado Peri como exemplo, notar-se-á que ele possui o estereótipo dispensado aos heróis europeus, entretanto, ao povo de sua tribo foi designado o rótulo de violentos, selvagens, injustos e vingativos. O índio, na poesia de Lobivar, aparece descrito sob um olhar bem mais atento se comparado ao índio alencardiano; o distanciamento entre nativo e europeu é notório desde o início do poema e reafirmado até o seu termino: “*Os brancos metidos em barracas de lona, /*

á beira do rio Piquerí, / descansavam / ouvindo a musica sonora dos mosquitos / e da água que corria mansa, rio abaixo. / Os boróros, dentro da mata, / esperavam em silencio / o ataque traiçoeiro dos inimigos.”

Ainda estudando os versos acima, faz-se notória não somente a inexistência de amistosidade entre as partes, como também a determinação clara dos índios enquanto bravos guerreiros incansáveis e vigilantes ao combate noite adentro à espera do inimigo branco, que descansa passivamente ao som das águas da chuva que veio estabelecer a trégua.

Logo nos primeiros versos, observa-se a determinação dos papéis dentro do cenário de luta onde foi construído o poema, e nele os índios vêm aclamados como heróis e os brancos como inimigos. Aliás, esta é uma subversão bastante significativa, uma vez que coloca o homem branco como selvagem : *“A chuva veio pesada e pesada apagou o fogo da luta / dos brancos selvagens contra os indios corajosos...”*.

O cenário construído por Lobivar, tal como sua retratação do elemento indígena, corresponde ao descrito por Bosi na conceituação de seu trabalho, quando o crítico menciona a agressividade esperada na composição do índio enquanto elemento identitário nacional na composição de Alencar:

O esperável seria que o índio ocupasse, no imaginário pós-colonial, o lugar que lhe competia, o papel de rebelde. Era, afinal, o nativo por excelência em face do invasor; o americano, como se chamava, metonimicamente, versus o europeu (BOSI, 1992, p. 177).

Evidencia-se, dessa maneira, no caso de Lobivar Matos, um escritor não apenas comprometido com seu tempo, com as questões sociais de sua época, mas também um artista com uma visão do passado histórico e de todas as heranças deixadas pelo processo de colonização.

Apesar de possuir publicação posterior aos textos de Lobivar, Rosário Congro, entretanto, não dispensa o mesmo tratamento à questão. O mesmo ocorre na produção de Raquel Naveira e Emmanuel Marinho, que também se distanciam entre si, apesar de contemporâneos. Aliás, os distanciamentos poderão ser perceptíveis não somente em relação à abordagem temática, mas ao próprio procedimento formal, que também destoa.

INAIÁ

“Inaiá valente, que sabe pegar
à unha a jaguatirica e derrubar a
frechadas o braço homicida do
inimigo.

Inaiá de sangue dolente, quando
se rende submissa ao amor
do branco”.

I

O Caraíva,
esbarrado na serra, enraivecido, estronda,
e ao turbilhonas das águas remujentes,
sobre as fundas escarpas se despenha!
Em longos estirões, o rio, na baixada,
cansado e lento,
busca da enseada o seio em que adormece
entre cintilações e turmalina azul.

II

Ei-las que chegam, uma a uma,
a cruz de Cristo nos bojudos panos,
as caravelas de Gonçalo Coelho
que as lamentosas tágides deixaram.

III

Farfalha o coqueiral, e das jandaias
tagarelas, o verde bando passa.

IV

Esplende e maravilhosa a pompa tropical!

V

Estruja a inúbia embora,
não é de guerra o vozear da tribo.
Da lusa gente a fêrvida amizade
o chefe Abatirás alto proclama!
Abatidos no chão arcos, flechas, tacapes,
os ferros Aimorés cantando exultam,
brandinho no ar os maracás.

VI

Tostada pelo sol do Novo Mundo,
flor animada das brasílias selvas,
mais bela que Moema é Inaiá.
Arde-lhe o sangue em lava,
de esquisito sabor os lábios tem
- mais doce que o polpudo sapoti –
e os olhos, negros, quais profundos lagos,
mostram, boiando, o lótus do pecado.

VII

Desperto o coração pelo homem branco,
sorriu-lhe o amor em repetidas luas...

VIII

Mas, lentamente, as caravelas partem,
Proejam para o sul. Porto Seguro!
e bizarras aves.
Quais lenços que de longe em despedida acenam,
Vão se afastando as enfunadas velas!

IX

Poreja para o sul. Porto Seguro!
Louca de amor, deixando a taba,
segue a miragem de encantada ilha.
Caminho de Citera é a rendilha praia,
a as ondas,
a coroa de pérolas desfeitas,
a seus pés, em gemido, se derramam.

X

Pobre Inaiá! À pátria as naus volvendo,
Já na amplidão cerúlea mergulharam.
Alma casta e gentil, incompreendida,
mais bela ainda a desventura torna.
Ao bárbaro estrangeiro,
não lhe bastava conquistar a terra!

XI

Em soluços, a tribo amada volta.
Vem batidas de látigo da chuva,
ao vento marulheiro
que as vagas arrebenta.
Na escuridão pressaga, brame o mar
E medonho, o fragor tonítruo estala.
Uivam nas lapas temerosas feras.

XII

Mais horrendo e sinistra, outra tormenta
o coração devasta de Inaiá!

XIII

Não mais o riso iluminou-lhe a graça,
nem como a juriti tuturinou seu canto
e livre filha da floresta virgem.
O indefinido olhar uma tristeza traz
que no horizonte, a se perder, vagueia.
Emudecida, espera... E ele não vem!
Não voltam, acenando, as caravelas!

XIV

Um dia, quando a tarde ametista

esmaecia
a flor do Pindorama feneceu...

XV

Para abrigar-lhe o sonho lindo,
abriu-se o manto de ouro dos ipês.

XVI

Sobre as maretas apontou a lua,
e a vingança rugiu do Abatirás!

CONGRO (1984: 41, 42, 43)

Este poema de Rosário Congro apresenta, já na epígrafe, uma dicotomia do sujeito indígena que aponta para a despersonalização desse sujeito. Com efeito, a Inaiá “valente” é transformada numa índia de “sangue dolente”, vencida por uma sugerida supremacia branca: a do colonizador. Note-se, pois, que a força e a pujança da nativa, elementos então caracterizadores não somente de Inaiá mas também de sua gente, são diluídos até minguar à exaustão, configurando o retrato do colonizado, conforme estigmatizado pelo colonizador; ou seja, o retrato de uma pessoa cujos traços advindos da relação colonizado versus colonizador prefiguram a submissão. Nesse sentido, o constructo poético do artista contempla com naturalidade a sina do autóctone em face do alóctone, como se aos índios estivesse destinado serem dominados pelos brancos.

O poema corre e, na 2ª estrofe, discorre um tom romântico sobre a missão das “caravelas de Gonçalo Coelho”, a ostentarem em seus mastros “a cruz de Cristo nos bojudos panos”, esclarecendo, portanto, o caráter missionário da conversão inegociável dos habitantes do intitulado “Novo Mundo”. Percebe-se, nessa enunciação do eu-lírico, uma justificativa, senão plausível, no mínimo aceitável, quanto a fazer dos índios, tidos por selvagens e pagãos, homens arrependidos, convertidos e gratos aos cristãos. Nesse excerto, o poeta faz ainda menção aos lamentos da parte de quem ficou na terra de origem dos conquistadores, lembrando assim a mesma saga de *Os Lusíadas*, de *Camões*, logo, e estranhamente, preterindo os lamentos do lado de cá: os dos que sofreram a desterritorialização.

A propósito, os versos continuam a transfigurar, nos versos que seguem, a utopia de uma relação idílica entre o nativo e o europeu. É assim que, na 5ª estrofe, tem-se a descrição dos índios depondo as armas e anunciando uma

“férvida amizade” com o branco colonizador. O clímax desse “romantismo” revela-se nos versos da 7ª estrofe: “Desperto o coração pelo homem branco, // sorriu-lhe o amor em repetidas luas...”, desprezando o preconceito, a discriminação e a ridicularização do indígena que, como sabemos, estão entre as principais atitudes do colonizador contra o outro, o índio.

Os versos emanam ainda um tom de nostalgia ao descreverem, na 8ª estrofe, a partida das caravelas e um suposto sentimento de tristeza dos índios, decorrente de tal partida, destacando-se a reciprocidade do branco nos “lenços que de longe em despedida acenam”. Mal sabiam eles, os índios, que a partida não significava a despedida, mas sim a sondagem de outras partes do território, o sul.

De fato, assim teve início o processo de colonização do Brasil: primeiro com a sondagem e, logo depois, com a intervenção portuguesa de exploração e de extração das riquezas naturais. No entanto, esse processo passa despercebido em “Inaiá”, privilegiando-se o foco de um caso amoroso e herege entre um cristão e uma índia pagã, cujo vínculo, quebrado à partida, “o coração devasta de Inaiá”, conforme lemos na 12ª estrofe. Quebrantada, e como é típico das relações amorosas frustradas, Inaiá pretenderia vingar-se do abandono.

A poética de Rosário Congro em “Inaiá”, portanto, é a de uma visão, como será visto adiante, e apesar do distanciamento temporal, análoga à visão de Raquel Naveira; isto é, uma visão tradicional do sujeito índio e do contexto histórico que remonta ao início da colonização, e que reporta, ainda, à visão de românticos como José de Alencar em seu romance indigenista, que deixou de retratar a diáspora dos índios enxotados do litoral para o interior, até sumirem nas malhas da escravização, do acultramento e da morte. Ademais, é importante ressaltar que Inaiá não representa apenas a índia do Pantanal sul-mato-grossense, mas a identidade maculada do índio em qualquer parte do território nacional.

CACO CADIUÉU

Cerâmica perfumada,
Cheiro de resina,
De lama
Que embriaga como vinho.

Cerâmica marcada
De vermelho e negro
Como um rosto guerreiro
Ou um vitral.

Cerâmica abrasada
 No hálito dessa boca
 Rachada nos lábios da terra
 Com um vulcão.

Cerâmica cadiuéu...
 Se partíssemos esse objeto dos deuses
 De cada caco
 Escorreria um pouco de sumo,
 Do segredo,
 Do cerne do pantanal.

NAVEIRA (1989: 25)

Em “Caco Cadiuéu”, temos uma poesia que pode ser lida como um dos resultados da colonização. De fato, os índios tiveram que se contentar em ficar com os cacos da terra *brasilis*, já que desalojados e enfurnados em pequenos recônditos da terra, antes sem fronteiras, como a parte do lote que lhes coube no Pantanal brasileiro. Dessa forma, a representação de sua cultura reprimida reduziu-se à estampa de vitrais artesanalmente elaborados a partir da cerâmica. A disposição do guerreiro, portanto, foi alocada para a labuta no fronte de fornos ardendo, a racharem-lhe os lábios e a marcarem seu rosto com o sumo da segregação. Para sobreviver no território pós-colonial, o índio precisa ofertar ao branco, a lucros miseráveis, e para enleio dos herdeiros da colonização, o que conseguir recompor de sua cultura despedaçada. Na transfiguração desse quadro, entretanto, Raquel Naveira limita-se a descrever um quadro para extasia do alóctone, tal como as primeiras impressões compostas na literatura de viagens pelo Brasil e na pintura, enviadas para apreço na Europa. “Caco Cadiuéu”, enfim, não difere do quadro tão somente descritivo, emoldurado por Raquel Naveira no poema que segue:

IRACEMA

Assim te parecia tua noiva:
 Nua e linda
 Como Vésper, a estrela,
 Vestindo apenas um véu luzido e imaginário.

Assim te parecia tua noiva:
 Nova Iracema,
 Nascida de verdes mares,
 Envoltas em mel.

E tu te parecias com o primeiro colonizador,
 Aquele que vem,
 Rompe a virgindade
 Como a corda de um violino,

A pétala de uma violeta.

E tu te parecias com o primeiro navegador,
Aquele que sai do mar a cavalo,
Cheirando a pólvora,
Arrastando um penacho na multidão,
Ateando fogo nos momentos mais inesperados,

Parecia um belo romance,
Não esperavas o tédio,
O marasmo, A maresia,
O remanso insuportável
Das ondas repuxadas.

Parecia um belo romance,
Não esperavas o lamento,
O visgo,
As lágrimas,
A voz salgada do teu sangue
Como saudade de aventura.

Parecia possível
Vir numa corveta,
Sonhas com cotovias
E não se tornar escravo.
Parvo de destino.
Parecia possível
Provar eternamente de uma fonte doce
E não sentir ânsia,
Sede de água pura,
De minérios e de cascalho.

Parecia possível
Outro fim, que não a morte,

Fora do romance.

NAVEIRA (1990: 74, 75)

Este poema corrobora ainda a idealização do amor e do índio enquanto personagem exótico na história da civilização. Iracema é, pois, como aparece descrita na 1ª estrofe, a noiva do branco “nua e linda // como Vésper, a estrela, // vestindo apenas um véu luzido e imaginário”. Transparece, nitidamente, uma evocação do apelo sexual, desde os primeiros versos do poema até o último verso da 3ª estrofe, o que dá ensejo a uma demonstração da virilidade do navegador: “aquele que vem, // rompe a virgindade”. Parece, assim, a continuação ou a reiteração da “Inaiá” de Rosário Crongo; mas aqui, tal idílio parecia possível numa história fictícia, levantando a possibilidade, como sabemos distópica, posto que a utopia nunca se realiza, de concretização do enlace idealizado no plano real exterior à ficção. Com efeito, o verbo anafórico “parecia”, que inicia e retoma sucessivamente os enunciados até o fim do poema, sinaliza que ao índio tudo

deveria apenas parecer ter “outro fim, que não a morte, // fora do romance”, como Naveira finaliza.

Paralelamente, o poema-imagem “Genocídio”, de Emanuel Marinho, é a transleitura de outro contexto:

GENOCÍDIO

(crianças batem palmas
nos portões)

tem pão velho?

não , criança
tem o pão que o diabo amassou
tem sangue de índios nas ruas
e quando é noite
a lua geme aflita
por seus filhos mortos .

tem pão velho?

não , criança
temos comida farta em nossas mesas
abençoada de toalhas de linho , talheres
temos mulheres servis , geladeira
automóveis , fogão
mas não temos pão .

tem pão velho?

não , criança
temos asfalto , água encanada
super-mercados , edifícios
temos pátria , pinga , prisões
armas e ofícios
mas não temos pão .

tem pão velho?

não , criança
tem sua fome travestida de trapos
nas calçadas
que tragam seus pezinhos
de anjo faminto e frágil
pedindo pão velho pela vida
temos luzes sem alma pelas avenidas
temos índias suicidas
mas não temos pão .

tem pão velho?

não , criança
temos mísseis , satélites
computadores , radares
temos canhões , navios , usinas nucleares
mas não temos pão .

tem pão velho?

não , criança
tem o pão que o diabo amassou
tem sangue de índios nas ruas
e quando é noite
a lua geme
por seus filhos mortos,

tem pão velho?

MARINHO (1997)

Observamos nesse poema uma distinção bastante significativa em relação aos poemas de Rosário Congro e Raquel Naveira, desde a estrutura formal.

De fato, tanto no plano da expressão quanto no plano do conteúdo, sobressai o tom crítico do poeta, como resultado de uma análise objetiva e sóbria dos índios que sobreviveram ao genocídio. Nesse sentido, tem-se uma poética de transfiguração não apenas do índio amurado no Pantanal, mas do sujeito indígena espremido nas reservas do território brasileiro, àquele demarcado.

A propósito, Marinho já ousa no título inusitado do poema: “Genocídio”, deixando claro que se refere ao genocídio do índio. As estrofes são compostas de maneira a articular uma cena em sete atos, como na estética teatral, em que a última estrofe completada, a 6ª, é a repetição da primeira, performando um ciclo de morte inescapável iniciado a partir do primeiro contato com o colonizador. Assim, desse ciclo fatal, o eu-lírico expõe as imagens de crianças batendo palmas nos portões das casas nas cidades, para onde se deslocam à procura do pão velho que não lhes chega nas aldeias de suas reservas.

Essa procura, contudo, é caracterizada pelos sucessivos *não* da parte de seus interlocutores. Com efeito, ao pedido “tem pão velho?”, na primeira estrofe, o interpelado responde: “não criança // tem o pão que o diabo amassou”. Ora, o dito popular, “pão que o diabo amassou”, é uma metáfora da miserabilidade imposta pelo colonizador aos desterrados, os quais, conforme a ótica colonialista, deveriam desistir de viver. E tal não reponta nos incontáveis casos de suicídio ocorridos ao longo da história do índio expatriado?

O segundo a responder a mesma pergunta, na 2ª estrofe, é ainda mais cínico: “não, criança // temos comida farta em nossas mesas [...] mas não temos pão”. O terceiro interpelado, talvez pelo mesmo menino ou ainda por outros, procedimento este que revela o caráter de abrangência e alcance universais da poética de Marinho, faz questão de frisar que tem a “pátria” roubada aos índios, que tem “prisões” e “armas”, mas que não tem “pão” para dar a índios.

É forte e contundente, pois, a análise do poeta, faz emergir a disposição do alóctone, como o outro sempre pronto a ameaçar com o aprisionamento e o assassinio; até porque se trata apenas de uma questão de tempo para que o genocídio se complete no estado de sítio que impede as gerações, que ainda resistem, de comer pão. A estes, talvez, caso fosse pedido, o branco oferecesse a pinga, enumerada na 3ª estrofe, como consolo, mas

principalmente como estímulo ao suicídio.

Na quarta estrofe, por sua vez, temos como sugestão a terrível resposta de que os curumins deveriam se alimentar dos próprios pés, numa alegoria re-significada da antropofagia. Aí, o alóctone ri e desdenha da malsinada sorte do sujeito indígena, de quem não tem qualquer misericórdia cristã. Na 5ª estrofe, persistem a negativa e novas emendas. Na 6ª, por fim, o fechamento do ciclo com a iteração da 1ª estrofe e o encerramento do poema com o anúncio de uma 7ª estrofe no pedido que não se cala: “tem pão velho?”. Ao que parece, as respostas não seriam diferentes das enumeradas por Emanuel Marinho no “Genocídio”. Abaixo, no poema sem título, também de autoria de Marinho, tem-se um retrato sinistro da maldição colonizante imposta ao sujeito indígena:

O ÍNDIO É O TRATOR O
 TRATO AO ÍNDIO
 O TRATOR INDO
 E O ÍNDIO RINDO
 O ÍNDIO E O TRATOR
 O TRATO AO ÍNDIO
 O ÍNDIO INDO
 SUMINDO
 SÓ ÍNDIO
 E O TRATOR
 TR A A A A A A INDO .

MARINHO (1997)

Esta criação de Emanuel Marinho conforma um cálice, como evidencia o desenho concretista, em que o vinho a ser bebido é o sangue do índio traído e esmagado pelo algoz colonizador, materializado na alegoria do “trator”. Como um trator, pois o europeu colonizador passou por cima do sujeito ameríndio, traindo-o em sucessivos tratos, aos quais “o índio rindo” se propôs crédulo e confiante. A essa solicitude do nativo, como sabemos, seguiram-se a apropriação da terra e a irrevogável despessoalização do autóctone. Vimos, portanto, que, nesse

poema curto, Marinho sincretiza a história da sanha do colonizador em sua relação com o índio; este, desde sempre marginalizado e excluído do processo oficial de formação da sociedade, que se auto-proclamou civilizada, no “Novo Mundo”. Percebe-se, então, na poética de Emanuel Marinho, uma produção atenta com uma visão crítica do mundo e da sociedade, bem como com as novas propostas estilísticas para uma forma que deveria trazer, já em si, as inovações emergentes para o constructo da poesia, tendo em vista os novos paradigmas da arte na modernidade contemporânea, entre os quais, a tentativa de transfiguração da realidade pela ótica dos vencidos.

Apesar da temática comum perpassar os textos aqui analisados, evidenciaram-se procedimentos formais destoantes, mesmo quando em textos produzidos por autores contemporâneos de uma mesma época e, da mesma forma, a própria abordagem empreendida em relação à temática também mantém-se distante.

De tal forma que, como demonstrado, em Mato Grosso do Sul observam-se posturas alinhadas a produções que ultrapassam os limites estaduais e, de outra forma, procedimentos por vezes ultrapassados ideológica e/ou esteticamente.

Pode-se comprovar, ainda, a presença das minorias destacadas nas produções literárias das várias épocas, entretanto ressalta-se o fato de que tais minorias ou o tratamento dispensado a elas não está relacionado à pretensa identidade pantaneira.

No próximo capítulo, outro elemento extremamente caro a uma possível identidade pantaneira será focado: a natureza.

CAPÍTULO IV

5 A DIVERSIDADE DA NATUREZA NA POESIA DE MS

Flora Egídio Thomé nasceu e vive em Três Lagoas, cidade que está na divisa entre os estados de Mato Grosso do Sul e São Paulo. É ocupante da cadeira número 33 da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras. A autora é graduada em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul e, por quarenta e três anos, dedicou-se ao ensino, atuando, enquanto docente, nos mais variados níveis, incluindo, na universidade que a formou.

Aos trinta anos de idade, publicou *Cirros*, única obra de sua produção literária que teve uma reedição. Essa reedição, entretanto, ocorreu apenas em 1980, vinte anos depois da primeira publicação da obra e foi prefaciada por Rosário Congro, poeta três-lagoense que também fez parte da Academia Mato-Grossense de Letras. Em seu prefácio, Congro afirma:

Nestes versos de feitura moderna, reina muita simpleza.
Simplicidade de dizer.
Não são românticos como os da velha escola e, sem as peias do clássico,
nos revelam o sentir da Autora.
E isto é tudo.
Não se julgue que “cabelos brancos”, neste livro, é sinal de velhice.
Flora é jovem e apresenta nas madeixas negras uns longos fios de prata,
que lhe dão especial encanto. [...]
Páginas muito brancas e muito altas.
CIRROS, de fato.

Para o poeta, a “feitura moderna” (não romântica ou clássica) e a “simpleza” dos versos revelavam o subjetivismo de Flora, entretanto, já alertava o próprio Rosário Congro: a figura feminina que surgia nas páginas de *Cirros* não tinha qualquer relação com sua autora. Dessa forma, a subjetividade apontada pelo prefaciador não implica, em absoluto, qualquer índice de pessoalidade.

Além do prefácio citado, a reedição de *Cirros* traz, na orelha do livro, três notas que valem destaque; a primeira delas trata-se de um comentário publicado, sem assinatura, no *Diário de São Paulo*:

CIRROS da poetisa FLORA EGÍDIO THOMÉ é o excelente livro de poesias que nos chega de Três Lagoas, Estado de Mato Grosso. Como escreve Rosário Congro no prefácio do mesmo, CIRROS é composto de versos de feitura moderna onde reina grande singeleza.

Simplicidade de dizer mas intensa força poética que dão aos poemas de FLORA EGÍDIO THOMÉ um sentido de beleza comovente. Um intelectual mineiro, Jurandir Ferreira, grande estudioso da obra poética das mulheres brasileiras, teve oportunidade de afirmar há pouco que a “fabricação feminina no terreno da poesia é geralmente frouxa e de pouco sabor. Mesmo as poetisas mais destacadas não têm a intensidade e a beleza do verso como as prosadoras atuais.

Esperamos que o livro **CIRROS** da poetisa matogrossense lhe chegue às mãos e talvez Jurandir Ferreira modifique o seu parecer tão árido e desencantado sobre a poesia feminina em geral.

O que chama a atenção na nota anteriormente transcrita não são particularmente os elogios à autora, mas o posicionamento, explicitado pelo jornal, do intelectual e grande estudioso da escrita de autoria feminina brasileira, o Sr. Jurandir Ferreira. A despeito da visão que Ferreira possuía da poesia produzida pelas mulheres brasileiras, a nota indica um caminho a ser percorrido pelos textos de Flora Thomé: a densidade do universo feminino.

O terceiro apontamento a ser destacado trata-se do trecho de uma carta, ou um bilhete que Cecília Meireles encaminha à autora de *Cirros* e que, da mesma forma, é sinalizador de outro traço presente na escrita de Flora Thomé:

Agradecendo o exemplar de seu livro, mando-lhe uma resposta breve:

PENSE	Prossiga	Pare
PARE	PENSE	Prossiga
PENSE	Pare	PROSSIGA
PENSE	PENSE	Pare
Pare	PENSE	PROSSIGA

Etc.

Com esse método creio que não se arrependerá.
Felicito-a cordialmente,
Cecília Meireles

Com apenas três palavras (pense, pare, prossiga), Cecília Meireles cria uma espécie de poema concretista como forma de “conselho” poético. A concisão do texto de Meireles será uma das fortes marcas detectadas na produção de Flora Thomé; da mesma forma, a metalinguagem e a constante (re)visitação da própria obra serão outros elementos que merecerão destaque.

O título da primeira produção de Flora Thomé evoca frieza e altitude, já que cirros são nuvens situadas em grandes altitudes e constituídas de cristais de gelo. Além dos elementos anteriormente destacados – subjetividade sem índice de personalidade; a voz feminina firme e densa; a reflexão concisa – há que se buscar a relação dos textos presentes na obra com o título utilizado. Dessa maneira, ou melhor, visando a este trajeto serão direcionadas as análises que seguem.

Os poemas Thomé, naquela e nas demais obras, não possuem títulos (daí decorre a opção pela numeração dos textos) e nenhum ultrapassa o limite de uma página. O poema de abertura de *Cirros* é composto por apenas dois versos que não possuem rimas entre si:

Texto 1

Vento: melodia do espaço.

Canção absoluta de todos os tempos.

A designação do vento enquanto “melodia do espaço” realça a relação de altitude sugerida pelo título. A elaboração poética do segundo verso pode ser identificada por intermédio da repetição do fonema /s/, que consegue a produção de um efeito sonoro e remete ao próprio som do vento. Tal efeito é ainda mais ressaltado com a utilização de consoantes nasais (e mesmo com o ditongo nasalado), em vocábulos como “vento”, “canção”, “tempo”, bem como com o ditongo crescente em “melodia”.

Assim, a sonoridade conseguida por intermédio das consoantes nasais, do ditongo e pela aliteração produzida com a repetição do fonema /s/, é assim marcada: “**Vento: melodia do espaço. / Canção absoluta de todos os tempos.**”. Dessa forma, percebe-se que a seleção vocabular, nos dois versos, buscou justamente a sugestão sonora e produziu um efeito ritmado, de tal forma que, apesar da não existência de rimas, atinge-se alto grau de sugestão sonora.

Outro aspecto que vale a pena ser destacado diz respeito à contenção vocabular: a metáfora no primeiro verso (melodia do espaço) foi construída por meio da pontuação; os dois pontos suprimem a necessidade verbal, reforçando a economia e, ao mesmo tempo, privilegiando a fluidez, própria da movimentação aérea. Nesse sentido, a seguir, apresenta-se uma seqüência de poemas que se relacionam ao título empregado, *Cirros*:

Texto 2

Pensamentos!
 Não.
 Não me atrevo a fazê-los.
 Murmúrios e confidências.
 Apenas isto.
 Confidências ditas ao vento,
 por que o vento também murmura
 E ninguém consegue entendê-lo.

Texto 3

A ilusão é como o Vento.
 No instante em que sopra, quero detê-lo,
 E não posso.

Texto 4

Dia e Noite
 - metamorfoses do espaço.
 Sombras eternas.
 Luzes divinas –
 - dança ritual do Universo.

Na seqüência destacada, todos os poemas possuem elementos que remetem ao título, aproximando-se do celestial, tais como vento, dia, noite, universo. Além disso, mantém-se a preferência pelo verso curto e pelo estilo conciso.

Nos textos 2 e 3, o vento é o elemento natural que se destaca, porém de maneiras distintas: no texto 2 o barulho do vento é descrito como murmúrio, confidência, diferentemente do pensamento que, para o eu lírico, soa mais alto que o vento. Assim é que, para o eu, melhor murmurar, confidenciar como o vento que “fazer pensamentos”; escolha bastante singular a do verbo fazer em detrimento de elaborar ou outro vocábulo com carga semântica mais semelhante – fazer aproxima-se mais de construção inicial, de algo que requer mais trabalho, um trabalho que exige maior força que elaboração. Já no texto 3 o vento, dada sua leveza e fluidez, é comparado à ilusão que quando sopra, como o vento, não se detém. No texto 2, o vento surge enquanto algo positivo; no texto 3 como negativo.

Elementos naturais como o dia e a noite, da mesma forma que o vento nos poemas anteriormente destacados, são evocados no texto 4. Dia e noite, aparentemente opostos, são apontados como o mesmo elemento metamorfoseado: a transformação do dia em noite – e vice-versa – é considerada uma metamorfose, posto que são “sombras eternas”.

Aliás, novamente as metáforas “metamorfoses do espaço” e “sombras eternas” são incorporadas ao texto com a economia verbal, desta vez,

com a utilização do hífen, temos a elipse do verbo ser. Processo inverso ao que ocorre no texto 3, em que a comparação é explícita. A utilização tanto da comparação quanto da metáfora inserida a partir de recursos como a pontuação revelam a consciência técnica da poeta em sua elaboração textual.

Dia e noite, ainda no texto 4, por meio de seus surgimentos e desaparecimentos sucessivos formam, na visão do eu lírico, a “dança ritual do Universo” e, por estarem diretamente relacionados à iluminação celeste, assim como o próprio Universo, relacionam-se ao título da obra, *Cirros*.

Os *Cirros*, as nuvens altas, são os elementos naturais que perpassam a obra associados ao dia, à noite, ao Universo e especialmente ao vento, que é formado, nas várias regiões atmosféricas, sobretudo pelas diferenças de temperatura. A temperatura baixa dos cirros sugerem, por extensão, uma perspectiva de leitura que seja encaminhada para a introspecção, para um certa melancolia ou tristeza.

Com *Haicais* (1999), decorridos praticamente trinta anos de sua primeira obra, a preferência pelo verso curto (marca em todas as produções da escritora) mais uma vez é ressaltada e demonstra um percurso poético bastante definido. Flora passa a explorar o gênero literário de origem oriental, que possui como maior expressão o poeta japonês Matsuo Bashô (1664-1694), segundo Paz (1991, p.195), artista que produz uma “poesia que é verdadeiro *calmante*”. Inicialmente o haikai obedecia a uma temática fixa (a natureza), além de uma preocupação formal rígida quanto à métrica (5 – 7 – 5). Modernamente esse gênero foi prestigiado e revitalizado por autores como Guimarães Rosa e Guilherme de Almeida.

5.1 A NATUREZA...O HAICAI...FLORA THOMÉ

A rapidez do estilo e de pensamento é, para Calvino (1990), um valor que, em tempos cada vez mais congestionados, responde a uma necessidade de se atingir a máxima concentração da poesia e do pensamento. Para o autor, a agilidade da expressão se constrói no ato da escrita, por intermédio da concisão vocabular, da força sugestiva do texto, do raciocínio rápido que comunica algo de

especial que se encontra precisamente nessa ligeireza. Segundo Calvino, o êxito do escritor, tanto em prosa quanto em verso, está na felicidade da expressão verbal, que em alguns casos pode realizar-se por meio de uma fulguração repentina, mas que em regra geral implica uma paciente procura do *mot juste*. O crítico (1991, p. 64) afirma imaginar

[...] imensas cosmologias, sagas e epopéias encerradas nas dimensões de um epigrama. [...] Nos tempos cada vez mais congestionados que nos esperam, a necessidade de literatura deverá focalizar-se na máxima concentração da poesia e do pensamento.

Densidade, brevidade, concisão, poder de sugestão encontram-se no exercício do haikai. Com tais aspectos, esse gênero poético ilustra não só a poesia moderna, mas o conceito de rapidez apresentado por Calvino. O haikai, pela brevidade que lhe é característica, e que não deve ser associada à facilidade, pela simplicidade e, ao mesmo tempo, pela possibilidade de exprimir a trama da vida, responde, como o conceito de rapidez dado por Calvino, a uma necessidade do século XXI, entretanto, enquanto gênero possui uma longa tradição.

Antes do aparecimento do haikai havia o hokku, que era a primeira seqüência de versos primitivos do haikai. Moisés (1974, p. 269) ressalta que “haikai - japonês haiku, versos cômicos, haikai, poemas cômicos. Até o século dezenove chamavam-se, erroneamente, hokku, versos, os primitivos haicais”.

No entanto, o haiku (haikai para nós) só surgiu com a junção das palavras haikai e hokku, que juntas passaram a denotar uma prática vinculada ao campo, pois esse termo remetia à maioria da população japonesa que morava no campo.

O poema haikai caracteriza-se pela brevidade e também pelo fato de concentrar em espaço reduzido um pensamento poético, isto é, por ser composto por apenas três versos, que totalizam dezessete sílabas. Por meio dos haicais os poetas exprimiam as mudanças causadas pelos ciclos das quatro estações do ano no universo, falavam da natureza, de seus sentimentos, de suas criações, e era por intermédio deles que os haicaístas expressavam toda a sua sensibilidade diante da simplicidade do tema a ser escolhido para suas descrições; esta se tornou uma marca determinante do haikai. Chaga (2000, p. 40) assegura que “o haiku surgiu do haikai-renga praticado na primeira parte do período Kamakura (1186-1339). O

haikai-renga era uma criação coletiva, resultando num encadeamento...”

O haikai-renga, pelo fato de ser cultivado e praticado por aristocratas e cortesãos do século oito ao doze, era uma criação coletiva, pois os nobres fragmentavam-no até que o poema atingisse, de quando em quando, a casa das cem linhas poéticas, podendo às vezes variar de trinta e seis, cinqüenta, até chegar à casa das cem linhas poéticas, sendo que a primeira seqüência do poema, o hokku, era escrito pelo mestre da cerimônia e também era ele quem determinava o tema a ser desenvolvido.

Segundo Chaga (2000, p. 40), no Brasil, provavelmente em virtude da semelhança de sua determinação com palavras de baixo calão, os imigrantes preservaram a forma haikai e deixaram de usar a forma haiku, pois esta última só é usada com mais freqüência pelos japoneses, que aderiram a ela desde a junção das palavras haikai e hokku.

Por sua vez, o haikai reproduziu sempre uma sabedoria milenar, uma certa irregularidade cíclica da natureza, e então o haicaísta pôde cultuar o sagrado, o espiritual, o metafísico, o místico, além disso, o poeta passou a ter uma certa liberdade para falar da vida, das questões interiores ou não, das coisas comuns, do belo, do lírico, do banal, do riso, das coisas do cotidiano.

Com tudo isso o haikai é apenas um ensaio de uma leitura parcial da natureza, da sociedade, da vida, do cotidiano, não importando se essa leitura teve como objetivo o início, meio ou fim de um processo histórico.

Para o poeta que pratica o haikai, essa definição não é muito interessante, por sugerir que o haikai é apenas um ensaio parcial de uma leitura que projeta no leitor algo além daquilo que está escrito naquele espaço reduzido do texto. Portanto, o haicaísta tenta passar ao leitor um sentimento que possa envolvê-lo e fornecer-lhe uma sensação, uma mensagem, uma visão, uma imagem daquela projeção ali desenhada de uma forma extremamente concisa e breve, que pode fornecer múltiplas interpretações no ato de leitura.

Por isso o haicaísta faz de seu texto poético um espelho que possa refletir uma imagem para que possamos nos ver nela e essa imagem possa refletir em nós um sentimento naquele instante, uma experiência, pois vimos e ao mesmo tempo sentimos por meio desse espelhamento algo que pôde nos fazer sentir alguma coisa ou reação e nos envolver nele. De acordo com Chaga (2000, p. 54), o “haikai é aquilo que você viu ou sentiu... o haikai seria uma expressão moderna que

não marca somente um processo de individualização de cada autor e do conjunto da sociedade japonesa... fornecendo versões ampliadas de cada instante”.

O haicai passa a ser então uma forma de ensinamento que valoriza a experiência do momento e suas múltiplas facetas, mas não a reprodução fiel dessa experiência vivida naquele determinado instante, e sim o sentimento posto em reflexão naquela hora. Os haicaístas prezam por aquilo que podemos ver e sentir mesmo que isso pareça ingênuo, imaturo, tolo. Como corrobora Chaga (2000, p. 57), "o haicai preserva um tipo específico de ensinamento que se aproveita da experiência... mas não daquele elemento capaz de constituir uma repetição da história”.

No ano de 1927, o poeta japonês Kenjiro Sato e toda a sua família desembarcaram no Brasil, na cidade de Santos. Sato foi mais um dos muitos imigrantes japoneses que aportaram no Brasil na década de 1920, devido à situação econômica e social em que o Japão se encontrava; muitos japoneses foram obrigados a deixar o seu país e a imigrar para outros países, dentre eles, especialmente para o território brasileiro.

Sato (Nempuku), para poder realizar a prática do haicai no território brasileiro, teve que ajustar as suas necessidades a um novo meio agrícola; para isso acontecer, ele teve que se desvincular do cenário urbano do seu país (Japão) e adequá-lo ao campo e ao novo cenário rural que serviriam a ele mais tarde como um palco de observação para o seu processo de aprendizagem. Mas para isso Nempuku teria antes que aprender sobre a natureza e a organização da sociedade brasileira e, em seguida, adaptar os seus temas a esses meios.

Como Nempuku pôde observar que o Brasil nessa época possuía um vasto meio agrícola, ele adaptou os seus haicais às suas necessidades de aprendizagem e também fez a ligação rápida de seus haicais com o meio agrícola do Japão do século dezoito, pois só assim ele teria maior facilidade e desempenho em sua tarefa de ensinar e difundir a prática no Brasil. Ele precisou, então, desterritorializar-se. Chaga (2000, p. 57) afirma que “nesta perspectiva, seu haicai não é japonês nem brasileiro. Este agrega a primeira característica marcante do capitalismo: deixa de ser puro se transforma em um produto desterritorizado”. A tradição trazida por Nempuku ao Brasil teve, antes, no Japão grandes representantes.

Matsuo Bashô foi o grande poeta haicaísta que fez com que o haicai

obtivesse ampla difusão na comunidade japonesa e fora de seu país. Ele também fez com que os haicais chegassem ao seu ponto máximo, por causa de sua dedicação em escrevê-los e pelo fato de usar em sua escrita uma linguagem popular, o que lhe davam uma dignidade literária e espiritual, pois ele alimentava o pensamento zen budista, ou seja, a contemplação da natureza como algo sagrado, perfeito, que desperta no ser humano certo fascínio e faz com que surja nos homens uma ampliação de seus pensamentos e de seus modos de ver a vida cotidiana.

Por isso Bashô, seguido de Buson e Issa, defendiam que o poeta devia transcender-se quando escrevia seus haicais, mas isso só ocorria quando o haicaísta transcendia para o lado religioso, místico e metafísico, pois só por meio do transcendental eles conseguiriam transcender o social, ir além daquele algo concreto e alcançar o desejado, que alimentava as suas expectativas religiosas e então exprimiam os seus transcendentalismos, fazendo a contemplação da natureza falando de montanhas, de espaços sagrados, etc. De acordo com Paz (1991, p.200):

Para Bashô a poesia é um caminho para uma espécie de beatitude instantânea, que não exclui a ironia nem significa fechar os olhos ao mundo e seus horrores... Bashô nos defronta com visões terríveis; muitas vezes a existência, humana e a animal, se revela simultaneamente um sofrimento e uma obstinada vontade de persistir nesse sofrimento.

O poeta Bashô tenta mostrar aos seus leitores não somente o lado belo da vida humana e animal, o lado iluminado, mas também aquilo que vai além dos olhos humanos, apontando assim o que os olhos não conseguem enxergar; evidencia o lado espiritual que vai além das aparências, o que está por trás da máscara humana.

Por outro lado, havia no Japão o poeta Shiki, que não concordava com essa atitude de Bashô e seus companheiros - Shiki via no haikai possibilidades diferentes de criação, longe das implicações religiosas, como era pregado pelo líder Bashô.

Para Shiki o haikai só recupera o seu valor artístico quando é empregado como um instrumento de crítica à sociedade e não apenas quando é usado como forma de transcendência, por isso ele pretendia usá-lo como instrumento de crítica aos meios sociais, especialmente à sociedade japonesa e sua época - era uma novidade e uma ousadia da parte de Shiki usar os seus haicais como forma de

crítica social, atitude até então não empregada por nenhum haicaísta.

Tal manobra foi uma tática cheia de habilidade, um recurso efficientíssimo, que lhe garantiu, no final do século dezenove, uma influência enorme na sociedade japonesa e no seu modo de pensar. Conforme Chaga afirma (2000, p.20), “através da crítica Shiki pretendia recuperar o valor artístico do haicai, intervindo na sociedade: não mais buscar montanhas ou espaços sagrados; pelo contrário sua crítica tinha um destino certo: a cidade”.

Shiki defendia um novo estilo literário, distinto das bases religiosas e uma alteração de pensamento e outras bases e recursos que iam além do transcendental, do espiritual, das fronteiras japonesas, proporcionando aos poetas um novo desafio, que fazia com que eles fossem à busca do desconhecido, do estranho, de um produto cheio de ousadia e de uma visão diferenciada do mundo, do social, enfim, do próprio ser humano.

Sabe-se que Shiki foi um grande líder dentro e fora do Japão e que exerceu grande influência sobre alguns poetas japoneses, dentre eles, Kyoshi Takahama, um grande escritor e romancista, sendo que este último exerceu grande influência sobre Kenjiro Sato - Nempuku.

Nempuku foi influenciado por Takahama a ensinar e também a difundir a prática do haicai no território brasileiro, porém, para que isso acontecesse, Nempuku teve que aprender e estudar a forma de organização da sociedade brasileira, os meios agrícolas, enfim, a natureza brasileira e então pôde aclimatar os seus haicais ao país que o acolhia e, assim, aproximar o haicai da cultura brasileira. Além de Nempuku Sato, o Brasil terá outros disseminadores do haicai, entretanto, sob influência francesa e inglesa.

Afrânio Peixoto e Guilherme de Almeida são considerados dos primeiros e também os maiores introdutores do gênero literário japonês no Brasil. De fato, Peixoto foi um dos primeiros cultores dos tercetos que se aproximavam do haiku japonês, mas foi com Guilherme de Almeida que o haicai atingiu um público mais amplo que o de Afrânio. Conforme Chaga (2000, p. 24-25):

O caminho trilhado por Afrânio Peixoto (a fonte francesa) é o mesmo percorrido, quase vinte anos depois, por Guilherme de Almeida, ao publicar em vinte oito de fevereiro de 1937, num ensaio chamado “Os meus haikais” a seguinte reflexão: “Após vinte anos de poesia cheguei à conclusão de que não há idéia poética que despida de roupagens atrapalhantes não possa ser reduzida a simples haikai.

Almeida foi quem mais estimulou o abraço da mais concisa e breve poesia de origem japonesa e também foi um dos maiores disseminadores desse gênero no País.

O haicai chegou ao Brasil em um primeiro momento por meio da França e dos países de língua inglesa. Em 1919, Afrânio Peixoto apresenta uma explicação do que são os haicais, em seu livro *Trovas populares brasileiras*.

Depois da influência francesa, Ezra Pound, com o seu imagismo, vai influenciar alguns poetas brasileiros, dentre eles, podemos destacar Haroldo de Campos. O imagismo poundiano ou inglês destacava que devíamos enxergar no haicai a imagem pura, ou seja, por meio da linguagem poética poder-se-ia desenhar um cenário concreto sobre o qual seria montada a identidade estética do poema.

Em 1977, Haroldo de Campos, ainda segundo Chaga (2000), influenciado pelo imagismo poundiano, publica um ensaio sobre Sergei Eisenstein, sobre a montagem cinematográfica e o ideograma. Nesse trabalho, Campos fala da supremacia da imagem poética e o privilégio dela sobre a estruturação poética do verso.

Além disso, tanto o imagismo como as ramificações do Simbolismo francês estavam se adaptando às novas tendências de imagem que estavam surgindo, pois para os criadores esse era um grande processo de elaboração das imagens visuais, que causava maior empolgação tanto por parte dos cultores como do público em geral.

Em seus *Haicais*, de 1999, Flora Thomé combina as imagens poéticas de seus haicais com obras plásticas de artistas japoneses e de Vincent Van Gogh.

Como não há uma subdivisão explícita, seja por temas ou mesmo por outro procedimento estilístico, opta-se, neste momento, por privilegiar alguns aspectos que são utilizados com maior frequência. Assim, dentre a diversidade temática existente na obra, que será um dos objetos do próximo capítulo, destacam-se, neste momento, as estações do ano e a própria natureza.

Quatro as estações
do ano. Múltiplas
as estações da vida.

Quando a autora refere-se às quatro estações do ano, pode estar se referindo ao *kigô* japonês (as estações), isto é, a primavera, ao inverno, ao verão, ao outono, mas no sentido metafórico da palavra. A própria Flora Thomé, na apresentação de sua obra, alerta:

IncurSIONAMOS nestes haicais desde as estações do ano às existenciais, interiores ou não. Tempos e significações em que podemos transitar do belo ao lírico e banal, do riso à tristeza, como participar da contemplação do universo às manifestações humanas que fazem e compõem o cotidiano.

Metaforicamente, cada estação do ano pode representar as fases da vida humana. O inverno pode simbolizar o vazio; a solidão e o frio podem estar na alma e no coração, devido aos muitos sofrimentos vividos ao longo da vida, ou até mesmo a morte, que traz consigo o silêncio, o fim da existência humana.

A primavera pode ser associada à beleza de viver, aos anos mais belos, doces e floridos da vida, como a juventude que vem marcada pelas descobertas, pelas conquistas e pelas paixões inocentes.

O outono pode representar não o caminhar para a velhice, quando caem as folhas da beleza, mas sim a preparação para a maturidade, pois é na maturidade que a pele enrugada, e é nela que o ser humano aprimora o seu conhecimento e valoriza os diversos aprendizados ao longo de sua existência.

O verão traz consigo a capacidade de ser relacionado às fases mais emocionantes e quentes da vida, como a conquista de um grande amor, as lutas, os desafios a enfrentar, as mudanças de humor: raiva, ódio, serenidade, enfim, os sentimentos avassaladores.

Se o tempo, na natureza, pode relacionar-se às estações do ano, as estações, para o ser humano, podem ligar-se às paragens, aos momentos de estabilidade que, em sua fugacidade, obrigam constantemente à caminhada. O haikai anteriormente transcrito é o texto de abertura da obra e, já de início, pode-se detectar uma peculiaridade anteriormente citada em relação ao procedimento poético de Flora: esse haikai é, na verdade, parte de um poema de *Cantos e Recantos* (1987) que é revisitado pela autora; da mesma forma, em *Retratos* (1993), há poemas revisitados que foram publicados, inicialmente, em *Cantos e Recantos*. Apesar de ser esta retomada de textos anteriores um relevante procedimento

poético, por ora, volta-se o olhar para os haicais relacionados às estações do ano e que, assim, mantêm a temática principal dos orientais do passado:

Cores se abrem
no campo e flores.
Primavera.

Cores amadurecem
nas árvores e no chão.
Outono.

Ardem as cores
no tempo e horizonte.
Verão.

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

Outono
Nudez nas árvores
Mudez no coração.

Bashô, exatamente como Flora, também via na natureza alguma coisa de sagrado, de especial, de sublime, que devia ser cultuada, contemplada pela sua grandiosidade. Por isso, de alguma forma, percebe-se Bashô refletido na poeta sul-mato-grossense, precedência que a própria autora revela, ainda na apresentação da obra:

O primeiro contato com Haicai foi com Bashô. E tempos depois, com o livro MEUS HAICAIS, do Prof. J. Barbosa Rodrigues, Membro da Academia Sul-Mato-Grossense de Letras e Diretor do Jornal Correio do Estado e TV Campo Grande, em MS. Outros autores e leituras sucederam-se. Senti-me atraída por esse tipo de versos curtos, enxutos e precisos capazes de, em um segundo, “dar uma visão instantânea e fulgurante da realidade.

A natureza que brota dos haicais de Flora não está apenas relacionada aos ciclos constantes das estações, ou mesmo ao universo específico de Mato Grosso do Sul, como se observa nos haicais que seguem:

Jabutigrama no quintal
Chão coberto de flores:
amores não acontecidos.

No mar, o horizonte
se perde. No horizonte
quem se perde é o mar.

Sobre vitórias-régias
o sol se derrama
compondo girassóis.

Em galhos feitos de nós
a árvore mais parece
Camisa-de-força.

Mangueiras no quintal
Memória inspira e respira
instantes felizes.

As árvores, de pé,
celebram a natureza
É a vida em exclamação.

A natureza que brota nos haicais de Flora Thomé também não está, de maneira alguma, relacionada especificamente ao universo pantaneiro ou mesmo restrita à uma natureza local, três-lagoense. Fosse assim, não haveria a presença do mar e da vitória-régia, por exemplo. Também não se trata de uma natureza edênica ou exótica e pitoresca, que remeta à visão, muitas vezes estereotipada, do cenário brasileiro. A natureza presente nos haicais de Thomé supera os limites geográficos da própria região Centro-Oeste.

Em seu mais recente trabalho, *Nas Águas do Tempo* (2002), a poeta produz uma obra fluida, como o próprio título sugere, a segunda composta somente de haicais. As temáticas permanecem as mesmas e, como sempre, escapam ao mero localismo. Bashô e a natureza se fazem presentes como nos haicais a seguir:

Corpo descansa
nas águas do tempo...
Inspiração a Bashô

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

A lua é moderada
se esconde ou nos esconde...
não gosta de vidas abertas!

Tudo que era verde
carvão se tornou...
Horizonte escorre melancolia...

Vento seco dança!
coreografia ao entardecer...
sonata em cena-muda...

Nenhuma árvore perfuma
perfume do bogarim...
Caprichos da natureza!

Neste breve panorama da poética de Flora Thomé, buscou-se evidenciar a consciência de um projeto literário que se iniciou na década de 1960 e, até o presente momento, continua em depuração.

Percebe-se um percurso com um caminho trilhado, desde o início, em torno de uma proposta que prima pela concisão e pelo lirismo, calcados em textos reveladores do cotidiano, do universo feminino, do fazer poético, da reflexão acerca dos efeitos do tempo na natureza e no homem.

A chegada aos haicais, trinta anos após o lançamento de seu primeiro trabalho, não foi um acaso, mas sim o resultado de uma constante labuta poética. Nesse sentido, os haicais de Flora Thomé se apropriam de elementos – como a temática – sugeridos desde os primeiros haicaístas japoneses. Por outro lado, incorpora uma atitude poética (não obediência ao número de sílabas poéticas fixo e apropriação de temas outros, como o cotidiano) que remete a outros haicaístas brasileiros.

A mudança temática, incorporando elementos não necessariamente relacionados à natureza, ao kigo japonês, no próprio país de origem já havia sido empreendida, e Flora Thomé também o faz. Ressalta-se, o fato de, em Mato Grosso do Sul, haver poucos poetas dedicados aos haicais. E, no caso de Flora, a experiência com esse tipo de texto mostra-se permeada pela antecedência de outros artistas que também haviam se dedicado ao gênero, como Bashô, Guilherme de Almeida e Paulo Leminski, por exemplo.

Outros aspectos merecem ser frisados em relação à produção da autora: o distanciamento temporal entre uma obra e outra indica a preocupação com a qualidade de seus livros; a falta de editoras, em Mato Grosso do Sul, também obriga a escritora a conseguir suas publicações por intermédio de gráficas regionais, no entanto, também possibilita um cuidado todo especial, desde a qualidade do papel utilizado em suas últimas produções, até a incorporação de obras de artistas plásticos.

5.2 OUTROS MODOS DE VER A NATUREZA

A natureza na poesia de Flora Thomé dialoga com a tradição oriental e, ao mesmo tempo, com autores brasileiros mais contemporâneos. O mesmo não pode ser dito em relação à natureza na poesia de Rosário Congro que, em vez dessa relação dialética (passado e presente), possui um tom passadista e rememora, em linguagem e em estilo, um passado até mesmo clássico, dada adoção do soneto, por exemplo, como forma literária:

AS GARÇAS

Morre a tarde de rosas na planura,
no pantanal desce a tristeza agora.
Branças, tão brancas como a neve pura,
aos pousos as garças voltam, céu em fora.

Quando refulgem os vitrais da aurora
na beleza sem par da iluminura,
o bando, que nas frondes se alcandora,
parte em revoada sobre a vasa impura.

Aves hieráticas das verses naves,
dos silêncios profundos e suaves,
no sonho azul das íbis enlevadas...

Lírios alados das regiões serenas,
trazeis na altura imácula das penas
a pureza das virgens impecadas!

CONGRO (1984: 71)

O poema de Rosário Congro é a imagem de uma paisagem congelada no tempo. Nota-se, em seus versos, retrógrados já na conformação de um soneto em moldes ultrapassados, um deslumbramento desmedido do eu-lírico, que transborda do ar de contemplação de um sujeito que há tempos não existe, muito embora o sertanejo, do Pantanal ou de outros interiores do Brasil, ainda esteja lá, tal como as garças. Ocorre que os tempos são outros, e o homem do campo já não descerra a natureza que o circunda, com o tom ameno do conformismo e a crença na esperança de dias recompensadores pela dura lida do cotidiano.

As rimas semi-pobres, que aglutinam quase tão-somente substantivos e adjetivos, o conteúdo permeado de rimas esdrúxulas como “hieráticas” e “imáculas” nos tercetos, engessam uma paisagem que mais parece

uma natureza morta e pragmaticamente incoerente, como sustém a inferência do vocábulo “neve”, no terceiro verso da 1ª estrofe. O leitor contemporâneo ainda tem que se defrontar, uma vez lendo Rosário Congro, com um tipo de rosário sacrossanto, a desfilar ditames, hoje superados, como o da “pureza das virgens impecadas” que, fechando o poema, pretende traduzir uma natureza intocada, representada na figura da garça, o que desde logo se nos afigura um saudosismo das contemplações românticas. Essa disposição do poeta, de ainda ruminar um passado de uma idealização romântica da natureza, continua, pois, em “No Pantanal”:

NO PANTANAL

Vai a enchente transpondo os barrancos mais altos,
e se despeja pelo imenso plaino em fora.
Grandes águas gerais de trechos sobressaltos,
Águas impérvias de um pavor que à torna aflora!

Em profundo ascetismo, e corcundos, pernaltos,
de velhos marabus o bando se alcandora.
Não mais se vê passar o gado, nédio, aos saltos.
Dos rústicos casais só o teto emerge agora!

A angústia de um mugido a solidão acorda.
Tangida para o firme, os rebanhos deixaram
a pradaria em que a desolação transborda.

Neste ponto do rio era o vau das boiadas...
Rondam sinistramente os corvos que passaram
Na tétrica visão de milhares de ossadas!

CONGRO (1953: 75)

Neste soneto, Rosário Congro congrega, sempre com palavras grandiloqüentes, como “impérvias”, “pernalto”, “marabus”, “nédio”, frases que textualizam a gravidade das enchentes no Pantanal, como se quisesse captar um instante de síntese daquele fenômeno da natureza, muito próprio do lugar; afinal, por isso foi nomeado de pantanal. Nessa tentativa, que não se materializa com sucesso, o poeta faz marejar no leitor o tédio de uma leitura atravancada por adjetivos-obstáculos, que de modo algum correspondem à descrição da paisagem pantaneira, mesmo nas circunstâncias de enchente volumosa e duradoura. Que há, pois, de sinistro em “corvos” que “rondam”? Que há de “tétrico” na “visão de milhares de ossadas” de animas que não conseguiram alcançar as pastagens mais altas? Aqui, emoldura-se, mais uma vez, a idealização romântica, variando apenas a cor: do

belo, para o feérico platônicos.

A mesma paisagem é retratada, enfim, poeticamente, nos versos de Lobivar Matos, do livro *Areôtorare*:

ENCHENTE

O rio Paraguai cresce aos poucos, devagar...

Os barrancos de braços erguidos
pedem socorro
gritando uns gritos verdes de capim...

E o rio Paraguai – o monstro horrível –
cresce e se avoluma.
Abre, agora, os braços de água
e, numa volúpia de amante,
abraça a terra e a esmaga
ao contacto do seu corpo de monstro.

As árvores ficam pálidas de susto.
São negras acorrentadas
marchando de cabeça baixa
para a morte.

Galhadas, camalotes,
passam rolando levados pela correnteza.
Os habitantes dali, gente simples e amarela,
espavoridos,
deixam seus ranchos como ilhas flutuantes
e, em canoas e batelões,
num esforço desumano,
descem o rio a procura de um lugar bem alto
onde não chegue o novo dilúvio.

Jacarés enormes e carrancudos
põem a cabeça de fora
e ficam, horas inteiras,
maravilhados,
olhando aquele cenário torvo
que a natureza pintou com o pincel das chuvas.

MATOS (1935: 61)

Lobivar Matos, ao descrever o fenômeno natural das enchentes, cria um cenário personificado, com o fito de torná-lo mais verossímil. Para tanto, remete a elementos físicos naturais como barrancos, rios e árvores, descrições de caráter humano, como se lê nos versos: “Os barrancos de braços erguidos // pedem socorro”. Aqui, os barrancos ganham braços e voz, no intuito de representar a fragilidade e a imobilidade diante do enorme volume d’água que se forma e encorpa

o rio, levando aqueles (barrancos) ao desespero, por não conseguirem fugir da trágica realidade de serem esmagados. Nos versos, “As árvores ficam pálidas de susto”, tem-se a descrição do pavor das árvores diante da certeza de serem arrancadas pelas águas que vêm num volume descomunal e, certas de que não resistirão à enchente, mostram-se passivas diante do fatídico fim que as espera; fim este descrito nos seguintes versos: “São negras acorrentadas // marchando de cabeça baixa // para a morte”. Já o rio Paraguai vem numa descrição horrenda, que perpassa o humano e alcança o monstruoso: “E o rio Paraguai – o monstro horrível – // [...] abraça a terra e a esmaga // ao contacto do seu corpo de monstro”.

No poema, são dispensadas aos índios as mesmas conseqüências destinadas aos elementos físicos naturais, isso para expor a fragilidade de ambos diante da fúria da natureza, que vem aqui representada pela enchente e a força das águas. O poeta, descrevendo a grandiosidade da enchente ocorrida no rio Paraguai, estabelece uma aproximação da mesma ao dilúvio: “onde não chegue o novo dilúvio”; fato este que possibilita a explicação para a falta de resistência dos moradores da região atingida pela forte enchente, que, buscando salvarem suas vidas, fogem assustados à procura de um outro lugar que os abrigue e proteja do alcance das tormentas das águas, deixando para trás suas moradias ilhadas: “Os habitantes dali, gente simples e amarela, // espavoridos, // deixam seus ranchos como ilhas flutuantes // e, em canoas e batelões, // num esforço desumano, // descem o rio à procura de um lugar bem alto // onde não chegue o novo dilúvio”.

A última estrofe, por sua vez, confirma um procedimento poético de exímia perspicácia, contrastando com todo o restante do poema, pois se trata do único momento de contemplação e de admiração daquele cenário caótico e desolador promovido pela destruição das águas: “Jacarés enormes e carrancudos // põem a cabeça de fora // e ficam, horas inteiras, // maravilhados”, caracterizando portanto, com lucidez extremada, a natureza de contrastes do Pantanal brasileiro.

A natureza que surge no trabalho poético de Raquel Naveira recupera imagens do passado e remete o leitor a algo sereno e tranqüilo:

GUAVIRAIS

Os guavirais estendiam-se pela orla da cidade
 Saltavam dourados,
 Como que semeados pelo vento;
 A frutinha verde,
 De polpa amarela
 Era uma espécie de uva indígena,
 Misto de selva e sumo doce;
 Havia trilhas para os que vinham colher guavira,
 Alguns enchiam cestas,
 Chapéus,
 As mulheres aproveitavam os aventais
 Ou as rodas das saias;
 Ninguém parecia se importar
 Com o sol de verão,
 Tinindo de mormaço,
 Secando as cascas jogadas,
 Cheirando a bagaço;
 O pôr-do-sol descia
 Como um manto de sangue suave
 E, nesta hora, Mágica e morna,
 Os corpos quedavam para o amor silvestre,
 Viscoso
 Como o mel das abelhas.

Ir no campo catar guavira
 Era o convite generoso e fecundo
 Desta terra de cerrado.

NAVEIRA (1989: 19)

Raquel Naveira compõe, nos “Guavirais”, um poema de saudades dos tempos em que “havia trilhas para os que vinham colher guaviras”. Nesse alumbramento, há uma espécie de saudosismo: da natureza ainda silvestre do cerrado, como se não estivesse ela quase toda tomada pelos pastos e outras culturas latifundiárias; dos homens que enchiam com guaviras as “cestas” e os “chapéus”; das mulheres que igualmente colhiam as frutinhas, “espécie de uva indígena”, aproveitando “os aventais // ou as rodas das saias”; do hálito morno do verão que incitava “o amor silvestre, // viscoso // como o mel das abelhas.

Nesse poema, o enunciado em tempo pretérito imperfeito apresenta, naturalmente, um eu-lírico consciente das transformações ambientais pelas quais passou e passa a natureza do cerrado, mas, e muito mais fortemente, denuncia uma vontade imensa de que aqueles tempos voltassem.

Se por um lado a poetisa perde a oportunidade de tecer críticas à degradação da natureza em curso e, talvez, de chamar a atenção da sociedade para o drama no qual se encontra a natureza, não só do cerrado, em nossos dias, por

outro tal denúncia é implícita: a recuperação desse passado nostálgico remete o leitor à época em que a cidade possuía trilhas para os guavirais e era cercada pela fruta do cerrado.

Ressalta-se, ainda, a sensualidade que surge na união do homem à natureza: o calor, o cheiro da fruta, o “pôr-do-sol”, a “hora mágica” de comunhão do homem com a natureza é também um convite para se “ir no campo catar guavira” e, assim, quedar-se “para o amor silvestre”.

IPÊS-AMARELOS

Ipês-amarelos
Bandeiras ao vento...

Ser abelha
Para pousar em cada flor
Como num sol,
Ficar tonta,
Escorrer mel pelas antenas.

Ser cervo
Para comer cada pétala,
Pasto de néctar;
Pele de brasa,
Chifres de árvore
E depois suspirar junto ao lago
Como uma alma.

Ser mulher
Para cobrir os cabelos de flores
E caminhar nua
Arrastando um manto,
Um facho,
Um cometa dourado.

Ipês-amarelos,
Bandeiras ao vento...

NAVEIRA (2006: 63)

Em “Ipês amarelos”, temos a presença de um eu lírico que, mais uma vez ressaltando a união homem/natureza, quer “ser abelha // para pousar em cada flor // como num sol, // ficar tonta, // escorrer mel pelas antenas. O eu lírico cisma, ainda, “ser cervo // para comer cada pétala [...] // e depois suspirar junto ao lago // como uma alma”.

A imago poética aqui se traduz em uma idealização da natureza, como em “Guavirais”, que pode sugerir um tom passadista. Entretanto, cabe ressaltar que tal tom de reverência ao passado é também revelador, mais uma vez, da comunhão homem/natureza. À sugestão cromática atingida pelo poema (dada a

associação do ipê-amarelo ao sol), acrescenta-se a leveza destacada pela imagem da abelha, das pétalas do ipê em queda, do caminhar feminino com a flor nos cabelos.

Dessa maneira, o tom leve e sensual da poesia de Raquel Naveira é o que sobressai, recuperando imagens e cores da natureza, como ocorre também em *Arara devorando romãs*:

ARARA DEVORANDO ROMÃS

A arara
 (Vermelho, azulão)
 Parece uma pintura a óleo,
 Um cartão,
 Com as garras
 Segura uma romã,
 Com o bico
 Busca as sementes
 Cheias de suco,
 De sangue,
 Pequenos rubis incrustados na polpa mole.

(A romã é um brinquedo,
 um talismã,
 o pedaço mais rubro da manhã).

A arara devora romãs...
 O cheiro que se desprende
 Das penas e das frutas
 Lembra o calor dos ninhos
 E das febres terçãs.

NAVEIRA (2006: 66)

Temos novamente afloradas reminiscências febris de um tempo em que, contemplar araras voando livremente a bicar romãs maduras, seria uma rotina.

De fato, esse tempo parece mesmo circunscrito aos limites de um cartão-postal; nas palavras da poeta: “uma pintura a óleo”.

A propósito, o eu-lírico parece postado como que num ninho verdadeiramente de arara, divagando, devaneando inebriado do cheiro da romã-brinquedo devorada pelo pássaro majestoso, “(vermelho, azulão)”. O poema “Arara devorando romãs” enforma um conteúdo em que se destaca a possível antropomorfização do suco das sementes da romã, tornado em sangue. Trata-se, assim, do vislumbre mágico de uma natureza que se aquiesce.

São passíveis de observação, no poema em questão, traços marcantes na poesia de Naveira: o cromatismo, neste caso ressaltando a

coloração da ave, a sugestão olfativa, dado o cheiro que se desprende tanto da arara quanto da romã, bem como a sugestão tátil, conseguida pelo “calor dos ninhos e das febres terçãs”.

Como vimos, a partir dos textos analisados, a temática da natureza está presente na poesia de Rosário Congro, Lobivar Matos e Raquel Naveira. Em Lobivar Matos, a natureza ainda pulula viva e capaz de se revoltar, enquanto que em Congro e Naveira persiste para além de um retrato passadista, uma relação harmônica entre o homem e a natureza.

Na poesia de Flora Thomé, especialmente em seus haicais, evidencia-se uma natureza universal que em nada tende ao universo específico pantaneiro; nos demais poemas destacados há elementos que, apesar de relacionados à região específica – guavirais, araras, garças, ipês, enchentes no rio Paraguai, no Pantanal – merecem algumas considerações.

Observam-se dois procedimentos distintos: a transfiguração empreendida por Lobivar consegue redimensionar a força da natureza e sua relevância, ganhando uma conotação social, enquanto nos demais textos, de

Rosário Congro e Raquel Naveira, não se observa a referida transfiguração; ao contrário, a natureza nos poemas destacados é justamente condizente, ou melhor, elemento que reforça a idéia que se tenta impingir de relacionar a cultura de Mato Grosso do Sul ao pantanal, enquanto santuário ecológico, enquanto emblema de uma natureza romantizada.

A seguir, serão ressaltadas outras temáticas ainda não abordadas, bem como outros processos inerentes à produção literária dos autores em estudo.

CAPÍTULO 5

6 O LIRISMO, A METALINGUAGEM E O QUOTIDIANO

Até o presente ponto de nosso trabalho, destacamos dois aspectos, ou dois elementos na poesia dos autores estudados: o ser humano, a natureza e, em determinado ponto, a relação entre tais elementos. Entretanto, vale ressaltar elementos outros, como o lirismo, a metalinguagem e o cotidiano que estão presentes na poesia dos autores em questão, como se observa nos trechos a seguir destacados da obra *Os Cirros* (1980), de Flora Thomé:

Texto 1

Sou como o aceno do adeus
que dança
no ar
ignorando retorno.

Texto 2

Entre as minhas horas de ontem
e os momentos de agora
esqueci o meu sorriso mais simples.

Sofro tanto...
Quero muito encontrar o meu melhor sorriso.

Texto 3

A vida é saudade.
Reticência dos dias idos.

Somos pontos vagos,
perdidos no tempo
formando o presente...

Texto 4

Prefiro a solidão,
Sempre.

Só, me torno menos ridícula
aos olhos do mundo.

Vocábulos como “adeus”, “sofro”, “solidão” e “saudade” corroboram as idéias de frieza, distanciamento e mesmo tristeza sugeridas pelos cirros que vagam na atmosfera e que, da mesma maneira, intitulam da obra. Do texto 1, em que o eu lírico se compara ao aceno de um adeus que dança no ar, sobressai, para

além do sentimento de nostalgia que todo adeus evoca, a leveza e, dessa maneira, o texto consegue equilibrar dois sentimentos: o pesar de um adeus à leveza do aceno que paira no ar.

As reticências presentes nos textos 2 e 3 também ressaltam a idéia de saudades; no primeiro texto, a nostalgia é do sorriso simples que se perdeu entre o passado e o presente. No segundo, a vida é a própria saudade e percebe-se que o tempo (o ontem e o hoje) também é outro elemento constante. Os últimos versos das duas estrofes que compõem o texto 8 (*Reticência dos dias idos / formando o presente...*) traduzem o sentimento do eu em relação ao tempo – a reticência (sentimento de incompletude) dos dias que se foram, no presente, materializa-se pelo sinal gráfico, pelas reticências. A fugacidade do tempo, tanto do passado quanto do presente, é a responsável pelo lirismo reverberado no texto.

O texto 4, por sua vez, possui uma densidade diferenciada em relação aos anteriores; nesse texto, o eu lírico não suaviza em nada o sentimento de solidão e tem-se um eu lírico feminino que em nada remete à idéia de suavidade, ou de docilidade. Surge uma voz feminina forte, contundente e, no tocante ao universo feminino, há outros poemas que sobressaem em Cirros:

Texto 5

Minhas ânsias são estranhas.
Minhas ânsias são tamanhas,
Em erupção.

Sinto em mim a força do Impossível.
O desejo da Libertação.
Quero deixar-me.
Perambular pelo céu.
Vagar ilimitada.

Abstração.

Texto 6

Não há palavra.
Não há dimensão.

Impossível é
conceber que
alguém mulher
viveu
sem conhecer
a glória suprema
por que nasceu mulher!

Texto 7

Olhando pra rua
 Me vejo na infância,
 Me vejo menina,
 Deitada na rua,
 Brincando na areia,
 Fazendo castelos,
 Castelos de areia.

Me sinto mulher
 E olho pra rua.
 Eu tenho desejos
 (ah! desejos impossíveis)
 de ser outra vez criança,
 de deitar na rua,
 de brincar na areia,
 de fazer castelos, castelos
 de areia.
 Hoje só me restam os meus castelos
 de areia.

Os poemas aqui enumerados, 5, 6 e 7, possuem, como elemento de ligação, o eu lírico feminino que não se apresenta com docilidade ou outro estereótipo atribuído à voz feminina. No texto 5, a ânsia do eu poético é justamente libertar-se de si mesma, vagar, perambular pelo céu – mais uma vez a menção ao aéreo, ao celeste, à atmosfera dos cirros. A proximidade dos vocábulos “ânsias” (que são “estranhas e tamanhas”) e “erupção” denotam, por um lado, a revelação de um estado interior e, por outro, a explosão exterior desse estado, podendo, inclusive, atingir uma conotação sexual.

A busca pela “Libertação”, pela “Abstração” só pode ser concretizada a partir do momento em que o eu poético se deixar, e, por conseqüência, se entregar, seja essa entrega à outra pessoa ou mesmo a entrega à perambulação ilimitada pelo céu. De qualquer forma, não é esse o lirismo comedido normalmente atribuído à mulher, especialmente se considerados o local e a época de onde advém essa voz.

A conotação sexual anteriormente mencionada ganha, no poema de nº 6, maior reforço: não há palavra para dimensionar “alguém mulher” que não saiba por que nasceu mulher. Dessa sorte, para o eu poético, não apenas alguma mulher, mas alguém mulher - a substituição do vocábulo “alguma” pelo vocábulo “alguém” é bastante significativa – precisa saber a glória de ser mulher. Em outras palavras, a expressão “alguém mulher” pode ser compreendida como a mulher que ainda não possui consciência da “glória suprema” de ser mulher e, por isso, não seria ainda

“alguma” mulher, mas apenas “alguém” mulher, um ser sem consciência de sua condição. Nessa linha de pensamento, não apenas a questão sexual estaria implicada, mas toda a complexidade do universo feminino.

Na região Centro-Oeste brasileira, em pleno início da década de 1960, detecta-se uma voz feminina que não mais está preocupada com machismos ou convencionalismos que, em muitos casos, até hoje não foram superados; justamente esse abandono do chamado “padrão masculino” é a marca de ruptura de uma fase inicial da literatura de autoria feminina no Brasil – a chamada fase feminina a qual seguiram-se, de acordo com Zolin (2005), a fase feminista e, logo após, a fase fêmea.

No sétimo poema transcrito, a memória é acionada por intermédio das lembranças de um tempo relacionado à infância, donde decorrem as saudades da liberdade de brincar na areia, criar fantasias, construir castelos com a areia da rua. Entretanto, na segunda estrofe, o presente é acionado em comparação com o passado infantil. Dessa comparação, voltando seu olhar para a rua, constata-se a existência do desejo, dos sonhos, das fantasias, entretanto, agora, não mais de uma menina, mas de uma mulher que percebe ter ficado apenas com os seus próprios castelos de areia interiores, facilmente desmoronáveis.

O saudosismo, em princípio, parece ser a tônica do texto, no entanto, com a última estrofe, percebe-se que não é exatamente a saudade de um tempo de infância, mas sim a constatação de que os castelos de areia da infância são diferentes dos castelos adultos; estes muito mais vulneráveis, posto não serem brincadeiras pueris.

Os dois primeiros versos, que compõem a primeira estrofe do texto nº 06 (*Não há palavra. / Não há dimensão*), quando o eu lírico percebe não haver palavra que dimensione o “ser mulher”, oferecem indícios da subjetividade que também pode ser detectada nos poemas a seguir:

Texto 8

Este meu poema não existe.
Em meu peito ecoa
o silêncio
apenas.

Sou o nada gotejando Silêncio.

Texto 9

Detesto as flores
São extremas.

Paradoxais.

Perfumam.
Enfeitam.
Velam.

As flores,
eu detesto.

Nos dois textos, há a presença da primeira pessoa do singular, grande marca da subjetividade. Entretanto, o lirismo e a subjetividade que brotam nos poemas escapam do piegas, cada qual de maneira distinta. No primeiro caso, a reflexão do eu lírico é sobre o fazer poético, ou mesmo acerca da sensação do poeta no ato da feitura de seu texto. As antíteses conseguidas com as expressões “ecoa o silêncio” e “gotejando Silêncio” (ecoar e gotejar não sugerem em nada o silêncio) são reveladoras de que, apesar da solidão, apesar de sentir o nada, apesar do poema não existir, enfim, apesar de todas essas ausências, o silêncio total não se faz presente, ao contrário, ecoa, goteja.

Em versos de outro poema, apesar de não necessariamente metalingüístico, pode se estabelecer a uma aproximação com o conselho poético de Cecília Meireles, anteriormente citado (*Dava um passo.../ Parava!! Mais um outro.../pensava.../ E um novo passo fazia*). Flora Thomé revela-se, já em sua primeira obra, uma autora cuidadosa com sua arte.

A subjetividade também está presente no poema de número 09 e mais uma vez o tom não é nada angelical ou doce, especialmente por tratar de um elemento da natureza normalmente descrito em sua beleza e pela alegria que proporciona - as flores. Em uma atitude extremamente contundente e absolutamente “fora do padrão”, o eu lírico revela o paradoxo das flores e o motivo pelo qual afirma delas não gostar: elas (as flores) perfumam, enfeitam, mas também velam. Daí advém a tonalidade geral de *Cirros*: como as nuvens de gelo, a obra possui uma coloração esbranquiçada, opaca, melancólica, misturando solidão e distanciamento.

Tal distanciamento, numa busca atmosférica, por vezes estática, entretanto, não se faz presente em todos os textos, como se percebe a seguir:

Texto 10

Lá vem um trem.
correndo vem,
fazendo curva,
jogando apito,
cheio de trem.
Eu vejo um trem.

Um outro trem
Trem. Mais trem.

É trem que chega
trazendo gente
cheia de trem.
Trem. Muito trem.

Que tenho eu
com esse trem
que longe vem
se não me traz
nenhum alguém?

Texto 11

Ó rio – ligeiro
por que vais assim
tão ligeiro,
ao mar tuas águas
Levar?

O mar é um devora-rio.
E, nele, rio
não mais serás.
Serás mar...
Eternamente mar.

A sugestão de rapidez presente nos dois textos se dá por intermédio tanto dos versos curtos e ligeiros, como pelos próprios movimentos do trem e da correnteza do rio evocados pelos poemas, apesar de os dois elementos, trem e rio, não estarem relacionados a elementos atmosféricos como o vento.

Nos dois casos, o tom melancólico é mantido: o trem de ferro cheio de trens (vários objetos) não traz consigo um alguém esperado pelo eu lírico; no segundo texto, o rio, com suas corredeiras, vai, incessantemente, em direção ao devora-rio (mar) e lá chegando, o rio não mais rio será. Seja pela desilusão pelo trem não trazer o amado ou pela triste constatação de que, ao final do seu percurso, o rio se transformará, a sensação proveniente dessa movimentação, dessa rapidez, não é positiva e, nesse sentido, não destoa da maioria dos poemas que compõem o livro.

Na seqüência da segunda edição de *Cirros* (1980), vêm as publicações de *Antologia Dimensional de Poetas Três-Lagoenses* (1983), *Cantos e Recantos* (1987) e *Retratos* (1993). Como o presente trabalho privilegia apenas a produção poética de Flora Thomé, a obra de 1983 não será objeto de análise, entretanto, as três obras que sucederam a *Cirros* contemplam, particularmente, o universo três-lagoense, sem que os poemas, contudo, fiquem em sua totalidade circunscritos à cidade.

Ao abandonar a temática mais cara aos primeiros haicaístas orientais (a natureza), a autora, com seu *Haicais* (1999), explora o cotidiano para alçá-lo à matéria de poesia. Da mesma forma, cumpre salientar que também quanto à metrificação dos haicais, inicialmente rígida, Flora não se mantém presa ao tradicionalismo. A seguir, alguns haicais que tematizam o cotidiano e a paisagem urbana:

Texto 12

Cidade pequena:
o cotidiano se repete
Sem nenhuma pressa.

Texto 13

Cidade grande: mal começa,
depressa o dia termina,
pela metade.

Texto 14

Paisagem urbana:
parabólicas no ar
Homem implora companhia.

Texto 15

Em frente à televisão
pessoas congeladas
A vida em cena muda.

Texto 16

Num insight
a vida light
me cansa de tudo.

Texto 17

Moinho de vaidades:
a vida passeia nos shoppings.
Câmera'. Luz'. Ação'.

Mais uma vez, a paisagem surgida nos versos não é uma paisagem localizada e, novamente, a autora empreende seu re-visitar poético. Tal procedimento pode ser verificado, ainda, nos destaques que seguem de um poema de *Retratos* (1993:29): “*Carroça e carroceiro / trabalho realejo / na fotografia da cidade/ na fotografia da cidade!*”

Thomé não apenas transforma trechos seqüenciais de seus poemas, mas também aglutina versos distantes, como pode ser observado no poema de *Cantos e Recantos* (1987:14), que transcrevemos para observar o procedimento:

Um apito de trem
acorda a noite assustada
que dormia sossegda

no leito universal.

A lua se assusta!
As estrelas se assustam!
e o cachorro também...
Foi um susto geral: - era o dia!

Tal procedimento indica a busca pela condensação própria exigida pelo haicai e essa revisão poética pode ser compreendida não apenas como um trabalho de intertextualidade, incorporação de textos do passado, mas também como uma reflexão acerca da própria produção literária, denotando uma espécie de metalinguagem – aliás, outra temática constante na produção de Flora Thomé. A seguir, e apenas para exemplificar, uma seqüência de haicais dedicados à metalinguagem proveniente da gramática:

Texto 18

Poema vertical:
o verbo
em ascensão.

Texto 19

Pronome é um nome
no lugar de outro nome
que não quer aparecer.

Texto 20

O verbo é um poema:
a cada ação ou estado
cria e recria a natureza.

Texto 21

Modifica altera
confirma ou nega.
Advérbios.

Texto 22

Não fossem as preposições
viveria o homem
num mundo sem relações ?

Texto 23

Conjunções:
orquestra sinfônica
de oração nas orações.

Texto 24

Entre sinais de pontuação
a palavra circula...
Sem eles, o caos?

Texto 25

Sem substantivo
tudo chamar-se-ia coisa
Coisificação total.

Texto 26

Numerais
no infinito limitam
nossa vontade e intenção.

A seguir, na trajetória de uma composição poética que privilegia de maneira peculiar o elemento visual, apresentamos uma leitura de poemas-imagem de Emanuel Marinho, que para se respeitar o elemento visual, deslocamos para a página seguinte:

a poesia
é suja de som
de sonhos
de sangue
e de signos .
atravessa o universo das coisas
se veste nas cores das palavras .
acalanta.
grita .
pede pão no morno das manhãs
faz manha pelo papel
rola nas páginas brancas
brinca
conta o espelho da historia
em sete frases .
finge a letras verde
das matas

e em metáforas
se reparte pelos séculos
de tinta e boca .
a poesia
a poesia dá de beber aos bêbados
escorre pela barba dos poetas
anda descalça nos ônibus
nos bares
vê através das portas
come pétalas
e passa fome .
a poesia lê o mundo
inventa outros
mofa nas gavetas
arranha paredes
perturba a ordem pública
e protesta nas praças pela paz.

MARINHO (1997)

A poesia de Emanuel Marinho, em mais um exemplar com a marca autoral de poema sem título, nos apresenta uma reflexão sobre o fazer poético, em que “a poesia // é suja de som // de sonhos // de sangue // e de signos”. Com efeito, esses versos sintetizam uma poemática engajada que subverte a ordem e o contexto históricos atemporais, perquirindo uma criação literária cuja finalidade é a observação e a transcrição do universo sógnico que perpassa o homem e a relação deste com o meio e os outros homens.

Nesse sentido, o poeta demonstra extrema acuidade da compreensão e do fim a que se destina a arte, enfatizando que, em poesia, as “palavras” apenas dão “cor” ao “universo das coisas”. O conteúdo de seus poemas, portanto, não pode ser entendido tão somente a partir dos elementos extrínsecos do texto, mas, e principalmente, a partir dos elementos intrínsecos, isto é, internalizados, muitas vezes, numa camada profunda das palavras dadas ao relevo da folha de papel, como nos versos “pede pão no morno das manhãs // faz manha pelo papel // rola nas páginas brancas // brinca”, em que o poeta de fato brinca em mais um exercício de metalinguagem, envolvendo faculdades da poesia.

No poema acima transcrito, verifica-se um poeta construtor, ousando na disposição das formas de medidas irregulares, fazendo um encadeamento em que a sua proposta de convergência da letra, do som e das mensagens seja capaz

de representar o homem em suas múltiplas e complexas relações, bem como de apreender e transfigurar primorosamente o objeto de sua imago poética, brindando o leitor com uma poesia que “lê o mundo // inventa outros // mofa nas gavetas // arranha paredes // perturba a ordem pública // e protesta nas praças pela paz”. Em suma, trata-se de uma poesia que quase dispensa a observação do crítico, se não para que este verifique e constate uma obra-prima de apurado rigor estético, configurando forma e conteúdos imbuídos de notória capacidade crítica, revelando um artista comprometido com a arte e companheiro incansável de seus movimentos de atualização, diante de um mundo cada vez mais veloz em suas alterações de ânimo, de rumos, de tudo; enfim, da matéria poética. Como exemplo dessa constante renovação da poesia em Marinho, vejam-se os versos a seguir:

poema
 poema
 em que a ema voou
 po

MARINHO (1997)

Aí, a matéria poética construída, aparentemente formada apenas por letras, vocábulos e palavras, ganha vida, e por pouco não cremos que de fato a ema saiu do poema e voou, tal a sublimaridade do instante, instantaneamente apreendido em sua volatilidade, nos dígitos de cada verso. Muito mais que um poeta de Mato Grosso do Sul, Emanuel Marinho é um poeta do mundo.

Na seqüência, há que se pensar sobre a posição firmada por Raquel Naveira sobre a escritura poética e uma aproximação com os haicais de Flora, anteriormente transcritos à página 136:

GRAMÁTICA

Sempre fui estudiosa de gramática,
 Interessei-me primeiro pela sintaxe das estrelas:
 A posição de cada constelação,
 Os núcleos dos corpos celestes,
 Os complementos lácteos do cosmo;
 Depois passei para a morfologia dos pássaros:
 Anotei nomes de aves,
 Qualidades de cor e pluma,
 Numerei cauda, leques e bicos;
 Foi exaustiva a fonética dos peixes,
 Transcrever os sons das baleias e dos golfinhos,
 O borburinho dos cardumes;
 A parte mais difícil foi a concordância entre a terra,
 O fogo
 E o ar,
 Tive que fazer uma tese de elementos
 Num campo perfumado de macieiras.

Sempre fui estudiosa de gramática,
 Pareceu-me um absurdo a matemática!

NAVEIRA (1989: 135)

Nota-se que os aspectos gramaticais observados na poesia de Flora Thomé (p. 136) são definições poéticas das chamadas classes gramaticais: verbo, pronome, adjetivo, preposição, conjunção, substantivo e numeral são definidos poeticamente em sua essência. As funções de tais classes são explicadas e os haicais são construídos observando a relação gramática/poesia, sem a aproximação

de elemento externo à linguagem.

Na “Gramática” de Raquel Naveira, o eu lírico recorre a elementos externos à linguagem - como estrelas, o cosmo, pássaros, peixes, terra, fogo e ar – para ressaltar a relação existente entre a gramática e a natureza.

Em síntese, enquanto os haicais de Flora Thomé discutem a metalinguagem circunscrita ao universo gramatical, lingüístico, melhor dizendo, a gramática que emana do poema de Naveira relaciona-se à natureza: estudar a gramática seria, portanto, também, um estudo da natureza.

Aventamos que os poemas destacados neste tópico, em razão de um labor poético que privilegia a criação, caracterizam-se como uma poesia universalizante. Tratam-se, pois, de artistas construtores de uma arte em curso, em que o retrato do sujeito e do ambiente locais pode ser identificado ou contrastado com o universal, realizando, em sua poesia, uma temática diversa e abrangente, concretizando o percurso do fazer poético numa língua viva e rigorosamente atual.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dados os limites impostos ao trabalho, optou-se por uma amostragem dos poemas dos autores estudados, agrupados conforme esclarecimento já na parte introdutória do texto. Dessa forma, os apontamentos efetivados não contemplam a totalidade da obra de cada autor, ou seja, não é possível a afirmação de que apenas os procedimentos por ora apontados, bem como as temáticas destacadas, sejam os únicos elementos relevantes em tais produções.

Entretanto, a partir do objetivo proposto, qual seja, a discussão da vinculação identitária em Mato Grosso do Sul por intermédio da literatura e sua vinculação ou não ao universo pantaneiro, algumas considerações podem ser tecidas não com o intuito de serem definitivas, mas sim de possibilitar novas reflexões acerca da literatura produzida na região.

A necessidade de uma identidade que possa distinguir culturalmente o Estado, particularmente em face ao irmão Mato Grosso, é notada em várias camadas sociais, de tal forma que realmente pode configurar-se em um anseio.

No entanto, como apresentado, a própria noção de nação e de identidade cultural se faz, normalmente, de maneira artificiosa, por intermédio de mecanismos oficiais, governamentais, inclusive.

Considerando o pouco tempo histórico da existência oficial de MS, também é de se esperar que tal identidade não tenha condições de “sedimentação” imediata, uma vez que tal construção também é fruto de um lento processo.

A despeito de tal anseio, observa-se, na literatura produzida por alguns dos autores destacados, um processo de superação da imagem que se tenta impingir, de tal sorte que, mesmo utilizando elementos nitidamente vinculados ao universo pantaneiro, a arte consegue extrapolar, redimensionar e transfigurar artisticamente tal universo. Da mesma sorte, alguns procedimentos formais também podem alinhar escritores locais a um universo mais amplo, ou seja, à literatura brasileira, ou mesmo à literatura em geral.

A poesia dos autores estudados abrange um tempo de aproximadamente 70 anos, entre a primeira publicação de Lobivar Matos e a última de Raquel Naveira. Assim é que as discussões acerca da identificação cultural da

região ocorrem mesmo antes da divisão do estado. Observa-se, nesse aspecto, que a espécie de movimento de incorporação ou de negação de elementos, quer no concernente à temática, quer no tocante aos procedimentos formais, ocorria antes mesmo da existência oficial de Mato Grosso do Sul.

Dessa forma, pode-se acreditar na maior produtividade em redimensionar a questão, deslocando o olhar para uma região mais ampla que a imposta pelos limites estaduais; para a região Centro-Oeste, como um todo, e a relação da literatura produzida em tal região com a literatura nacional, por exemplo.

De qualquer maneira, sugere-se que a literatura produzida em Mato Grosso do Sul necessite de estudos mais aprofundados que levem em consideração as produções artísticas per se e que superem os limites cronológicos e historiográficos.

O acesso ao material produzido pelos escritores é um outro fator a ser destacado: como o mercado editorial, na região, é bastante reduzido, observa-se a necessidade de pesquisas que consigam catalogar a maior parte dessa produção para que ela não fique, independentemente de qualquer questão valorativa, perdida ou esquecida.

Uma possibilidade que se vislumbra, nesse sentido, é a criação de grupos de pesquisa e de estudos nas diversas regiões do Estado, posto suas dimensões. Tais grupos poderiam atuar não apenas nesse processo arquivista ou de catalogação, mas também nas discussões acerca do fazer literário e cultural de toda a região.

O trabalho coletivo, nesta direção, certamente poderia redimensionar as discussões acerca da literatura e culturas regionais e, assim, participar ativamente na consolidação de uma identidade cultural que represente um maior número de pessoas, e não apenas um único segmento político, econômico e social.

Espera-se, com a concretização do presente trabalho, que se tenha contribuído, mesmo que minimamente, para demonstrar a diversidade literária e cultural de Mato Grosso do Sul e, da mesma maneira, evidenciar que em tal produção não existe a única e, muitas vezes pretensa vinculação, ao universo pantaneiro.

REFERÊNCIAS

- ARAUJO, Luíza Muylaert. *A formação, os deslocamentos: modos de escrever a história literária brasileira*. Revista Brasileira de Literatura Comparada, v., n. 9, p. 13-34, 2006.
- ARAÚJO, Suzylene Dias de. *Um Leitor para Lobivar Matos - Poeta de Miséria e Sol*. Três Lagoas, 2002. Dissertação (Mestrado em Letras). CPTL/UFMS.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BARROS, Manoel de. *Livro de pré-coisas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- BERND, Zilá. *Introdução à Literatura Negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BERND, Zilá. *Literatura Negra*. In: JOBIM, José Luís (org.). *Palavras da Crítica tendências e conceitos no Estudo da Literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 267-275 (Biblioteca Pierre Menard).
- BIANCHINI, Odaléa da Conceição Deniz. *A Companhia Matte Laranjeira e a ocupação da terra do sul de Mato Grosso: (1880-1940)*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2000.
- BOSI, Alfredo. *A Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 37. ed. São Paulo: Cultrix, 2000.
- BRASIL, Luiz Antonio de Assis. *Entre a universalidade e o particular*. SCHÜLER, F. L. e BORDINI, M. G. (org.). *Cultura e identidade regional*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cia. da Letras, 1990.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000. (Vol. 1).
- CHAGA, Marco Antonio. *A viagem do haikai de Nempuku*. Chapecó: Universitária Grifos, 2000.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000. (Coleção História do Povo Brasileiro).

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKENBAUM et alii. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro et alii. Porto Alegre: Globo, 1971.

CONGRO, Rosário. *Rosário Congro – poesias coletânea*. Edição comemorativa ao centenário de seu nascimento. Curitiba: Artes Gráficas Editora Unificado, 1984.

CORNEJO POLAR, Antonio. *O condor voa: literatura e cultura latino-americana*. Trad. Ilka Valle de Carvalho. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

COSSON, Rildo. *Notas à margem de uma fronteira móvel*. In: Continente Sul/Sur. Porto Alegre: Instituto Nacional do Livro, 1998.

CULLER, Jonathan. A literariedade. In: ANGENOT, Marc et alii, org. *Teoria literária: problemas e perspectivas*. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca, 1999.

DAMATTA, Roberto. Nação e região: em torno do significado cultural de uma permanente dualidade brasileira. In: SCHÜLER, F. L. e BORDINI, M. G. (org.). *Cultura e identidade regional*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Durtra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GRESSLER, L. A. e VASCONCELOS, L. M. *Mato Grosso do Sul: Aspectos históricos e geográficos*. Dourados/MS, 2005.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 6. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HELENA, Lúcia. Identidades em Curso: José de Alencar e a hipótese Brasil. *Léguas & meia: Revista de literatura e diversidade cultural*. Feira de Santana – BA, UEFS, v. 1, n. 1. jul. 01/ jun/02.

JAKOBSON, Roman. Lingüística e poética. In: *Lingüística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein & José Paulo Paes. 10 ed. São Paulo: Cultrix, [s.d.].

LIMA, Jorge de. *Poemas negros*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

LUCAS, Fábio. *Expressões da Identidade Brasileira*. São Paulo: Educ, 2002.

MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra. *Literatura e poder em Mato Grosso*. Brasília: Ministério da Integração Nacional. Cuiabá: Ed. UFMT, 2002.

MARIN, J.R. e VASCONCELOS, C. A. (org.). *História, região e identidades*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2003.

MARINHO, Emmanuel. *Caixa de poemas*. Dourados: Manuscrito, 1997.

MATOS, Lobivar. *Areôtorare - Poemas Boróros*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1935.

MATOS, Lobivar. *Sarobá*. Rio de Janeiro: Minha Livraria Editora, 1936.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Trad. Roland Corbisier e Mariza Pinto Coelho. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

MENEGAZZO, M. A. Artes Plásticas em Mato Grosso do Sul: apontamentos de um leitor. In: *Ciclos de literatura comparada*. Org. Paulo S. Nolasco dos Santos. Campo Grande/MS: UFMS, 2000.

MENEGAZZO, M. A. Representações artísticas e limites espaciais: o regionalismo revisitado. In: *Ensaio farpados: arte e cultura no pantanal e no cerrado*. RUSSEFF, I., MARINHO, M. e NOLASCO SANTOS, P. (org.). Campo Grande: UCDB, 2003. p. 11-20.

MENEGAZZO, M. A. Representações literárias de Mato Grosso: o europeu, o latino americano, o brasileiro e o mato-grossense. In: *Literatura comparada: interfaces e transições*. NOLASCO SANTOS, P. S. (org.). Campo Grande: UCDB/UFMS, 2001.

MENEZES, Edna. *Quatro Expoentes da Literatura Sul-mato-grossense: Lobivar Mattos, Manoel de Barros, Raquel Naveira e Visconde de Taunay*. Campo Grande: Athenas, 2002.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix. NAVEIRA, Raquel. *Casa de tecla*. São Paulo: Escrituras, 1998.

NAVEIRA, Raquel. *Fonte Luminosa*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1990.

NAVEIRA, Raquel. *Portão de Ferro*. São Paulo: Escriturs, 2006.

NAVEIRA, Raquel. *Senhora*. São Paulo: Escrituras, 1999.

NAVEIRA, Raquel. *Via Sacra*. Edição da autora. Campo Grande: Sergraph, 1989.

NOLASCO SANTOS, P. S. Mediadores da representação no entorno do Pantanal. In: *Ensaíos farpados: arte e cultura no pantanal e no cerrado*. RUSSEFF, I., MARINHO, M. e NOLASCO SANTOS, P. (org.). Campo Grande: UCDB, 2003. p. 35-54.

PAZ, Octavio. *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Trad. Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

PONTES, José Couto Vieira. *História da Literatura Sul-Mato-Grossense*. São Paulo: Editora do Escritor Ltda., 1981.

QUEIROZ, Paulo Roberto Cimo. Temores e esperanças: o antigo sul de Mato Grosso e o Estado Nacional Brasileiro. In: *História, região e identidades*. MARIN, J. R. e VASCONCELOS, C. A. (org.). Campo Grande: UFMS, 2003.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. 2. ed. Coimbra: Almedina, 2001.

RESENDE, Beatriz. A formação de identidades plurais no Brasil Moderno. In: *Fronteiras imaginadas*. Org. Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

SANTOS, Célia Regia e WIELEWICKI, Vera Helena Gomes. Literatura de autoria de minorias étnicas e sexuais. In: *Teoria da literatura: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. BONNICI, T. e ZOLIN, L. O.(org.) 2 ed. Maringá: EDUEM, 2005.

THOMÉ, Flora. *Cantos e Recantos*. Três Lagoas: Produção Independente, 1987.

THOMÉ, Flora. *Cirros*. 2 ed. Três Lagoas: Produção Independente, 1980..

THOMÉ, Flora. *Haicais*. Três Lagoas: Produção Independente, 1999.

THOMÉ, Flora. *Nas Águas do Tempo*. Três Lagoas: Produção Independente, 2002.

THOMÉ, Flora. *Retratos*. Três Lagoas: Produção Independente, 1993.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

WELLEK, René & WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Trad. José Palla e Carmo. 2. ed. Lisboa: Europa-América, 1971.

ZILBERMAN, Regina. *Antonio Candido e o projeto de Brasil*. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v., n. 9, p. 35-47, 2006.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: *Teoria da literatura: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. BONNICI, T. e ZOLIN, L. O.(org.) 2 ed. Maringá: EDUEM, 2005.