



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

IEDA SANT'ANA RODRIGUES

O NARRADOR DO SERTÃO:
A EXPERIMENTAÇÃO NARRATIVA NO ROMANCE
DICKEANO

Londrina
2015

IEDA SANT'ANA RODRIGUES

O NARRADOR DO SERTÃO:
A EXPERIMENTAÇÃO NARRATIVA NO ROMANCE
DICKEANO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, da Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Luciana Brito.

Londrina
2015

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de
Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

R696n	<p>Rodrigues, Ieda Sant'Ana. O narrador do Sertão: a experimentação narrativa no romance dickeano / Ieda Rodrigues Sant'Ana. - Londrina, 2015. 113 f.</p> <p>Orientador: Luciana Brito. (Dissertação) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2015.</p> <p>1. Literatura mato-grossense - Teses. 2. Narrador - Teses. 3. Ricardo Guilherme Dicke - Teses. I. Rodrigues, Ieda Sant'Ana. II. Brito, Luciana. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.</p> <p>CDU 869.0(81)-31.09</p>
-------	--

IEDA SANT'ANA RODRIGUES

O NARRADOR DO SERTÃO:
A EXPERIMENTAÇÃO NARRATIVA NO ROMANCE DICKEANO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, da Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Luciana Brito
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Luiz Roberto Velloso Cairo
Universidade Estadual de São Paulo - UNESP

Prof. Dr. Frederico Augusto Fernandes Garcia
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 19 de novembro de 2015.

A Cida, Marli, Marlene e Iara, minha
essência.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha família, que é a base da minha formação, por apoiar minhas decisões, entender minhas ausências, meu mau humor e falta de paciência durante muitos momentos desse período.

Ao professor Frederico Fernandes por me apresentar e despertar minha curiosidade em conhecer e estudar esse grande autor da Literatura Brasileira.

A minha orientadora professora Luciana Brito, pela confiança e atenção depositada, pela paciência inesgotável e pelo conhecimento compartilhado.

Aos meus amigos que contribuíram com conversas, reflexões e muitas risadas que me acalmaram e me ajudaram a evoluir positivamente.

Aos amigos do mestrado, que tornaram as aulas e o conteúdo mais leves.

A CAPES, pelo suporte financeiro.

Aos funcionários e professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da UEL.

E também, a todos que contribuíram, direta ou indiretamente, para mais esta etapa da minha vida.

*Rei do seu sonho é o homem que ama a sua
loucura.*

(Ricardo Guilherme Dicke)

RODRIGUES, Ieda Sant'Ana. **O narrador do Sertão: a experimentação narrativa no romance dickeano**. 2015. 113 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2015.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo analisar o posicionamento dos diversos narradores presentes no romance *Cerimônias do Sertão*, do autor mato-grossense Ricardo Guilherme Dicke, além de divulgar e destacar a produção literária do escritor. Para esse fim, o estudo embasa-se nos críticos Mário Cezar Silva Leite (2005) e Hilda Gomes Dutra Magalhães (2001), que elaboraram um mapeamento e levantamento da literatura mato-grossense no cenário nacional; e nas publicações de Gilvone Furtado Miguel, Madalena Machado e Everton Barbosa, cujo tema é a obra de Dicke. Ainda se faz necessário o uso de teorias sobre o narrador, como os conceitos apresentados por Walter Benjamin (2012) e Silviano Santiago (1989) para justificar a maneira como o autor constrói e manipula seu narrador, já que a dúvida que permeia toda a leitura do romance é: Quem realmente estaria narrando a história? O romance em análise foi escrito no final da década de 1970 e traz a história de um professor de filosofia demitido da universidade onde atuava chamado Frutuoso Celidônio. A personagem retorna às suas raízes no sertão mato-grossense em razão de um casamento e, por isso, acabou sendo afastado da cidade grande pelas forças da natureza, já que as chuvas da temporada derrubaram todas as pontes que ligavam Cuiabá às cidades interioranas. Com base nisso, Celidônio desencadeia seus questionamentos sobre a vida e em busca de respostas decide escrever uma tese sobre a Beleza.

Palavras-chave: *Cerimônias do Sertão*. Literatura mato-grossense. Narrador. Ricardo Guilherme Dicke.

RODRIGUES, Ieda Sant'Ana. **The narrator of the hinterland: the narrative experimentation in Dicke's novel.** 2015. 113 p. Dissertation (Master degree in Language Arts – Literary Studies) – Londrina State University, Londrina, 2015.

ABSTRACT

This research aims to analyze the positioning of several narrators in the novel *Cerimônias do Sertão*, by the author from Mato Grosso Ricardo Guilherme Dicke, besides to divulge and highlight the literary production of the writer. For this purpose, the study is based on the critics of Mario Cezar Silva Leite (2005) and Hilda Gomes Dutra Magalhães (2001), who have drafted a mapping and a survey of the literature from Mato Grosso in the national scenario; and the publications by Gilvone Furtado Miguel, Madalena Machado e Everton Barbosa, whose theme is the Dicke's writing. Yet, it is needed the usage of theories about the narrator, like the concepts presented by Walter Benjamin (2012) and Silviano Santiago (1989) to justify how the author constructs and manipulates its narrator, as the doubt that permeates all the novel reading is: Who would actually be narrating the story? The novel under analysis was written in the late 1970s and tells the story of a philosophy professor fired from the university where he worked called Frutuoso Celidônio. The character returns to his roots in the hinterland of Mato Grosso due to a wedding and therefore ended up being away from the big city by the forces of nature, as season rains have torn down all the bridges that connected Cuiabá to the inner cities. Based on this, Celidônio unleashes his questions about life and while seeking the answers he decides to write a thesis on Beauty.

Keywords: *Cerimônias do Sertão*. Literature from Mato Grosso. Narrator. Ricardo Guilherme Dicke.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 O MOVIMENTO LITERÁRIO MATO-GROSSENSE	13
1.1 RICARDO GUILHERME DICKE	29
2 A NARRATIVA DICKEANA: HETEROGENEIDADE ESTÉTICA E EXPERIMENTAÇÃO	43
3 O NARRADOR DO SERTÃO	77
3.1 OS NARRADORES DE DICKE.....	77
3.2 O NARRADOR DO SERTÃO	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS	103
REFERÊNCIAS	106

INTRODUÇÃO

Este estudo, vinculado à extinta linha de pesquisa Cânones, Ideias e Lugares do programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina (UEL) e ao Projeto de Pesquisa Estudos do Romance, tem o objetivo de analisar o posicionamento dos diversos narradores presentes no romance *Cerimônias do Sertão*, do autor mato-grossense Ricardo Guilherme Dicke, além de divulgar e destacar a produção literária do escritor.

O primeiro contato com a obra de Dicke ocorreu durante a pesquisa de conclusão do curso de especialização em Literatura Brasileira, na Universidade Estadual de Londrina, sob a orientação do Professor Doutor Frederico Augusto Garcia Fernandes. O estudo teve como objeto de análise o conto “Sinfonia Equestre” e intitulou-se *Sinfonia Equestre: uma análise do conto dickeano*.

A partir do trabalho de especialização surgiu o interesse em explorar, cada vez mais, a obra de Ricardo Dicke e de apresentar a outras pessoas o trabalho do escritor. Sempre que se expunha a pesquisa em eventos científicos, percebia-se a falta de conhecimento sobre o autor e sobre a literatura produzida no Mato Grosso. Essa falta de conhecimento e a dificuldade em encontrar material sobre a literatura dessa região para suporte teórico foram alguns aspectos enfrentados durante todo o percurso da pesquisa, que se alongou, amadureceu e resultou nesta dissertação de mestrado, a qual se volta para o estudo do narrador no romance *Cerimônias do Sertão*.

A produção literária de Ricardo Guilherme Dicke não trata apenas de questões regionais, como pensamentos e particularidades linguísticas e culturais locais, pois também apresenta questões universais, presentes no pensamento humano, como a vida, o sofrimento, o sonho e a morte. Gilvone Furtado Miguel, professora da Universidade Federal do Mato Grosso, comenta que:

Para ler Dicke, é preciso emaranhar-se em sua criação, não no sentido de ser enrolado por laços desconhecidos até ser imobilizado, mas no sentido de ser envolvido pelo prazer da aventura do texto, que nos desafia a “fazer trilhas” rompendo touças de ramagens fechadas, pisando terrenos áridos e pedregosos, mas buscando satisfazer a curiosidade instigada nas encruzilhadas dos diversos caminhos do homem riscados pela linguagem criadora na geografia da densidade narrativa de sua literatura-sertão. (apud DICKE, 2008, p. 7)

A obra de Dicke é rica por conceder flexibilidade aos símbolos, contextualizando-os em uma nova forma com um novo tempo. Ainda que empregue representações já enraizadas há anos na cultura ocidental, como os mitos bíblicos, esses são reatualizados e dialogam com o que há de mais questionável e inquestionável no pensamento humano, como a morte e a vida. Logo, o autor vai além dos limites do racional, trazendo à tona o imaginário popular e seus questionamentos sobre o sentido da vida.

O narrador dickeano é um elemento que merece destaque, já que é por meio dele que a construção narrativa se faz. Esse narrador, muitas vezes, aumenta as incertezas do leitor e, assim, torna-se também um observador e questionador daquela história que está sendo constituída, como será exposto durante o desenvolvimento desta pesquisa.

A narrativa dickeana transita entre o estilo comunicativo mítico (presença de seres mitológicos) e as questões metafísicas e universais, como a morte, a dor e o sofrimento. Para a pesquisadora Madalena Machado (2011), Dicke apresenta o discurso interior de seus personagens por meio de uma formulação de vozes que, muitas vezes, podem passar sem que sejam percebidas em meio à desordem do ir e vir das várias ações praticadas durante a narrativa, sendo isso a explicação para a consciência pensante nas ações próximas de situações que seriam consideradas banais. Tendo como motivação esses aspectos apresentados sobre a obra dickeana, foi escolhido o romance *Cerimônias do Sertão* para ser analisado nesta dissertação.

O trabalho está dividido em três capítulos, nos quais empregou-se exclusivamente a pesquisa bibliográfica na obtenção dos dados.

O primeiro capítulo foi dedicado à apresentação, ao mapeamento e ao levantamento da literatura mato-grossense no cenário nacional, em especial por meio dos estudos de Mário Cezar Silva Leite e também da pesquisadora e pioneira no assunto Hilda Gomes Dutra Magalhães. A importância desse capítulo se dá pelo fato da literatura mato-grossense ser pouco comentada ou até mesmo conhecida por grande parte dos estudiosos da área. Uma explicação para isso é a tardia oficialização de uma literatura mato-grossense propriamente dita, feita por escritores locais, pois só em 1939 é que pode se considerar o início oficial da história literária mato-grossense. A partir do lançamento da revista de crítica literária *Pindorama* é que foi possível organizar um panorama da história literária do Mato grosso,

lembrando que antes disso já havia uma produção local, mas que só a partir desse marco “é que se firmou uma literatura mais ampla (...) e os novos, que então começaram a chegar e a agir, puseram o ambiente em fermentação” (NETO, 2001, p. 3). Ainda nesse capítulo, foi feita a apresentação do escritor Ricardo Guilherme Dicke com base nas considerações de estudiosos, como Mário Cezar Leite e Madalena Machado.

Em seguida, foi produzido um capítulo de análise do romance, em especial de seus elementos estruturais, aspectos culturais e “transculturais”, bem como alguns elementos míticos presentes na narrativa. Para tanto, foram usados os trabalhos de Everton Barbosa e Gilvone Furtado Miguel, pesquisadores das obras de Dicke; teóricos do romance contemporâneo, como Tânia Pellegrini, Silviano Santiago, e os estudos pós-modernistas de Linda Hutcheon; além de estudiosos sobre o conceito de transculturação, como Ángel Rama.

Por fim, no último capítulo, foi apresentado um estudo sobre a presença do narrador no romance. A abordagem desse aspecto justifica-se pela maneira como o autor constrói e manipula esse narrador, visto que durante toda a leitura do romance permanece a dúvida a respeito de quem realmente estaria narrando a história. Para tanto, foram usados os conceitos apresentados por Walter Benjamin e Silviano Santiago, dentre outros teóricos sobre narratividade.

O romance foi escrito no final da década de 1970 e publicado somente em 2011, graças aos esforços da parceria entre as editoras Carlini e Caniato e a Cathedral Publicações de Cuiabá. Traz a história de Frutuoso Celidônio, um professor de filosofia demitido da universidade, que voltou às suas raízes, foi para o sertão mato-grossense por conta de um casamento e acabou sendo afastado da cidade grande pelas forças da natureza, já que as chuvas da temporada derrubaram todas as pontes que ligavam Cuiabá às cidades interioranas. Com base nisso, Frutuoso desencadeia seus questionamentos sobre a vida e, em busca de respostas, decide que vai começar a escrever uma tese sobre a Beleza.

A obra é construída por meio de uma narrativa não-linear, na qual a alternância de vozes dá sentido geral à história no momento em que vão se completando. São três linhas narrativas que aos poucos vão se aproximando. A primeira linha narra a história de Celidônio, sem muitos rodeios. A segunda narra uma história que parece ser paralela, pois traz conceitos estabelecidos por mitos clássicos e histórias bíblicas. Por fim, há uma narrativa que se apresenta entre

parênteses e é a que mais intriga o leitor com algumas provocações, como indagações sobre quem poderia estar contando aquela história. “(Mas quem te conta essa história? É o homem dos olhos nublosos ou o escudeiro de dom Saul?)” (DICKE, 2011b, p. 31).

O narrador dickeano exerce perfeitamente sua função de manter o clima de tensão e prender a atenção do leitor, mesmo que para isso ele tenha que utilizar cortes na narrativa, descrições e depoimentos duvidosos e, ainda, apresentar diferentes sequências narrativas, por meio de encaixes, como será visto no desenrolar deste trabalho.

Espera-se que esta pesquisa possa contribuir para os estudos acerca da fortuna crítica do escritor Ricardo Guilherme Dicke e também demonstrar a importância do escritor não só no cenário mato-grossense, mas também na história da literatura brasileira. Pretende-se, além disso, contribuir para os estudos voltados para a teoria do romance, em especial, referentes ao estudo do narrador.

1 O MOVIMENTO LITERÁRIO MATO-GROSSENSE

O movimento literário do estado do Mato Grosso só consolidou-se de fato¹ 17 anos após o grande burburinho causado pela Semana de Arte Moderna de 22, em São Paulo. Antes disso algumas manifestações surgiram para tentar suprir essa ausência. Entre elas, as associações literárias tiveram papel importante no desenvolvimento da literatura local, já que promoviam a troca cultural e a constituição de um público leitor, mesmo que restrito, conforme cita a pesquisadora Cibele Rodrigues (2011), em sua dissertação *Aspectos do romance em Mato Grosso: um estudo sobre Mirko, de Francisco Bianco Filho*. Foi dentro desses movimentos que grandes intelectuais nasceram e se formaram, desenvolvendo a preocupação com a cultura e literatura local.

É indispensável lembrar que, conforme a pesquisadora Franceli Mello (2012), a oralidade foi fundamental no processo de formação do gosto pela literatura e, conseqüentemente, pelo início da literatura mato-grossense², já que grande parte da população da época era formada por analfabetos.

Na primeira metade do século XX, Cuiabá ainda era uma capital provinciana. O hábito de reunir-se nas calçadas e nas praças para comentar as notícias do jornal, e nos clubes e associações para ouvir conferências ou declamação de poesia, fazia parte do cotidiano da população letrada. As participantes do clube feminino Júlia Lopes, por exemplo, dirigiam-se à sede da agremiação aos domingos, após a missa, para ouvir música, poesia, sessões em que predominavam as manifestações orais da literatura [...]. (MELLO apud CAMPOS, LEITE, 2012, p. 26-27)

Em linhas gerais, o processo literário e cultural da região teve início com uma fase documental, por meio de crônicas e relatos geográficos (datados de meados do século XIX). Em seguida, outras manifestações surgiram, como a poesia com temas voltados para os acontecimentos culturais e históricos da região, tendo o soneto como forma de destaque (RODRIGUES, 2011). Já em relação ao desenvolvimento cultural, o teatro foi o grande expoente desse avanço, sendo uma manifestação presente na região desde a colonização, com a forte presença dos

¹ Entende-se aqui o movimento literário tendo como base a ideia de sistema literário criado por Antonio Candido, em que, resumidamente, o sistema é criado por meio da existência de um **público leitor**, um grupo de **escritores** unidos por interesses afins e uma produção de **obras literárias** organizadas por determinados critérios, de modo que formem uma tradição.

² Considerando aqui apenas as obras produzidas no espaço do Mato Grosso.

portugueses nas localidades próximas às minas. Por fim, outra característica cultural da região do Mato Grosso são as festas folclóricas relacionadas à religião.

O folhetim foi um dos primeiros meios de divulgação cultural surgidos no Mato Grosso e, assim como no resto do Brasil, “o romance-folhetim se impõe como uma passagem obrigatória para a compreensão da gênese do próprio gênero romanesco, sobretudo no que diz respeito à constituição de um público leitor” (HEINEBERG, 2008, p. 497).

Conforme a pesquisadora Yasmim Nadaf (2002), o primeiro folhetim encontrado na imprensa mato-grossense é de 1859 e foi localizado no jornal *A imprensa de Cuyabá*. O folhetim recebeu o título de “Os dois Amantes – Dejanira e Francino”, sem autoria definida, pois o autor assinou somente com as iniciais, o que era comum.

[...] extraídos de outras fontes ora traduzidos ou criados especialmente para este ou aquele jornal, tomaram a forma dos mais variados gêneros, incluindo-se entre eles a crônica, o conto/novela, o ensaio, a poesia, o texto teatral e o romance. Os assuntos distribuíram-se entre a política partidária e progressista, a história, a educação, a religião, a saúde médica e sanitária, a cultura, a literatura, as efemérides, os conhecimentos gerais e o já citado tema do amor. O estilo da escrita acompanhou tal ecletismo, ora alternando-se, ora mesclando-se entre o coloquial, o metafórico e o satírico.

A ficção notabilizou-se, igualmente, sob várias tendências estéticas – romantismo, ultrarromantismo, realismo e regionalismo – às vezes isoladas, às vezes entrecruzadas num texto só. (NADAF, 2002, p. 65-66)

A autora ressalta que nos séculos XIX e XX se verificou a quase inexistência de autores de folhetins que fossem mato-grossenses e que essa situação só começa a mudar a partir de 1920, gerando uma espécie de monopólio de autores locais, bem diferente do que se via antes.

A literatura mato-grossense se manteve estagnada até a década de 1930. Até esse período, a arte literária era geralmente reservada a clérigos, e isso é explicado, conforme Lima (2005), pela influência de Dom Aquino³, poeta, autoridade máxima nas Artes no estado e grande nome na poética, inclusive ocupando cargos

³ Dom Aquino Côrrea é uma importante figura para a história do Mato grosso, pois, além de arcebispo de Cuiabá, ele também foi governador do estado e poeta, o que lhe rendeu o título de primeiro mato-grossense a ter uma cadeira na Academia Brasileira de Letras. Ele foi um dos precursores na criação de uma literatura do estado, fundando o Instituto Histórico e Geográfico do Mato Grosso e a Academia Mato-grossense de Letras.

importantes na capital e ganhando o lugar de presidente da Academia Mato-Grossense de Letras.

Em Dom Aquino deve-se observar o jogo construído entre o regional e o nacional em torno de sua obra e personalidade na história literária em Mato Grosso. Um dos fortes motivos da exaltação regional é o fato de ele ter se tornado nacionalmente conhecido e reconhecido. Ser o único mato-grossense a pertencer à Academia Brasileira de Letras, ter projeção nacional como bispo, como poeta [...]. (LEITE, 2005, p. 241)

Entretanto, a literatura defendida por ele ignorava totalmente o modernismo de 22, por isso sua obra era conservadora na forma e conteúdo. Era bem recebida pela sociedade local, pois retratava os valores relacionados à conduta da elite. Logo, essa modernidade era aceita conforme “pudesse proporcionar conforto e bem-estar à sociedade, mas era vetada caso lhe alterasse os hábitos e o pensamento conservador.” (NADAF, 2002, p. 209). Segundo Hilda Magalhães:

Quando, em 1939, o Grupo Pindorama tentou lançar as bases do modernismo em Mato Grosso, Dom Aquino reeditou um de seus livros, não fazendo qualquer referência às tendências modernistas. Ao contrário, no prefácio da obra ressaltou a estética romântico-parnasiana como ideal estético. Em 1945, Dom Aquino permanecia ainda o mais importante expoente da literatura mato-grossense, tendo sido homenageado por um grupo de jovens poetas com a criação de um grêmio literário batizado com seu nome, o que nos mostra o fracasso das tentativas de modernização do grupo Pindorama e a grande influência de Dom Aquino nos meios intelectuais da época. (MAGALHÃES, 2002, p. 24)

É imprescindível falar de José de Mesquita⁴, que foi escritor, político, professor universitário, desembargador e fundou junto com Dom Aquino o Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso e a Academia Mato-Grossense de Letras. Além disso, publicou três livros de contos, um romance e sete livros de poesia. Depois de Dom Aquino, José de Mesquita foi o escritor que mais conseguiu reconhecimento ainda na primeira metade do século XX. Para a pesquisadora Hilda Magalhães (2002), Mesquita conseguiu eternizar a cultura do Mato Grosso, por meio de textos que afirmam o compromisso com o regional, a riqueza das imagens e a

⁴ José Barnabé de Mesquita foi um conhecido intelectual e político de Cuiabá, além disso, ajudou a fundar o Instituto Histórico do Mato Grosso e a Academia Mato-Grossense de Letras, sendo seu primeiro presidente.

ótima organização estrutural. No entanto, há uma diferença entre as linhas literárias dos dois autores, pois o primeiro é um poeta-pastor, já o segundo é um poeta-filósofo. (MAGALHÃES, 2002).

Conforme Magalhães (2002), também se deve lembrar que, no fim do século XIX, houve uma grande produção de textos satíricos que se aproximavam dos fatos corriqueiros da política da região, mas esses textos foram esquecidos por fazerem parte de uma vertente literária oral (que sempre pertenceu à cultura da região) e pela falta de relevância de seus autores, colocados à margem por não pertencerem à elite social. É uma visão divergente da apresentada nas obras de Dom Aquino e José de Mesquita.

Ao contrário da linguagem culta, que é a linguagem do poder, temos a linguagem popular, a rima fácil, a clareza das expressões, a linguagem direta e incisiva. Ao invés dos sonetos, tomam espaço as quadras. Ao invés dos decassílabos, versos menos nobres e menos rígidos. No plano temático, o poema demonstra uma profunda inquietação por parte dos que se consideram cuiabanos em relação à presença de aventureiros junto ao poder, se aproveitando do dinheiro público. (MAGALHÃES, 2002, p. 33)

Entre os autores dessa literatura marginalizada, a pesquisadora destaca os nomes de Frederico Augusto Prado de Oliveira (Zé Capilé)⁵ e Indalécio Leite Proença⁶ (o poeta satírico mais importante do início do século XX), que representou a oposição à produção literária dos autores ligados ao poder, como Dom Aquino.

Em 1939 foi lançada oficialmente em Cuiabá a revista de crítica literária *Pindorama* e, com isso, foi dado o pontapé inicial da história literária mato-grossense. Ressalta-se que esse evento não é o marco do início da produção literária no estado, mas só a partir daí é que foi possível organizar um panorama da história literária do Mato Grosso.

A revista foi lançada em meio ao inconformismo de um grupo de escritores locais e levou o título de *Pindorama – Crítica e Literatura*. De acordo com Rubens de Mendonça, historiador e também um dos fundadores da revista, ela “foi o

⁵ Zé Capilé era usado como pseudônimo de Frederico em muitas de suas obras. Engajado na política do estado do Mato Grosso, ocupou diversos cargos, como de vereador, além de dirigir o jornal local *Imprensa Oficial de Mato Grosso*.

⁶ Importante representante da literatura mato-grossense no início do século XX, Proença foi considerado um poeta marginal, conforme Magalhães, “na produção dos poetas satíricos, uma produção, contudo, marginal e de vida curta”. (2002, p. 159).

grito de revolta contra o academicismo.” (1982 apud LIMA, 2005, p. 71). Os escritores já estavam fartos com a situação artística e cultural em que o estado se encontrava e buscavam, com a revista, o desenvolvimento cultural e o reconhecimento local e nacional. O título escolhido para a revista se torna significativo ao pensar em sua origem, já que é uma palavra tupi correspondente à região do Brasil e ao nome usado pelos habitantes dos Pampas argentinos e dos Andes ao se referirem ao Brasil (FILHO, 1982). Logo, entende-se que essa palavra é compreendida como sinônimo de Brasil.

Segundo a pesquisadora Marinei Almeida Lima (2005), o título da revista foi bem sugestivo. Além disso, na sua capa da edição de lançamento, a revista trazia uma ilustração de um indígena entre árvores e palmeiras. Ela ressalta que tais características tratam-se de remissões ao projeto Antropofágico de Oswald de Andrade.

A direção da revista ficou sob a responsabilidade de três grandes nomes da cultura/história mato-grossense: Gervásio Leite, João Batista Martins e Rubens Mendonça. O periódico tinha circulação quinzenal, tendo seu lançamento datado em 1º de janeiro de 1939. Segundo Marinei Lima, só foi possível obter essa informação por meio da consulta direta dos primeiros números da revista, que podem ser encontrados no Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso (IHGMT). A pesquisadora ainda comenta sobre o conteúdo que compõe essa edição, formada por poucas poesias, algumas crônicas, críticas, textos humorísticos, capítulos de romance, correspondências, propagandas e anúncios de lançamentos de obras de todas as manifestações culturais, mas, principalmente, literatura. Assim, havia a predominância de textos em prosa no conteúdo da revista.

A intenção dos criadores e editores da revista era a busca de uma revolução literária, ou melhor, uma renovação e um preenchimento das lacunas existentes em relação à cultura e, principalmente, à literatura do estado. Esse era o ponto de destaque da revista em meio a outras revistas da época, como *A Violeta*⁷, revista literária feminina.

⁷ Conforme a pesquisadora Franceli Mello (2003), a revista era publicada bimestralmente e foi idealizada pela professora Maria Dimpina, em 1919, ano em que ela também fundou o Grêmio Literário Júlia Lopes.

O primeiro número da revista traz um texto em prol de um novo estilo artístico, uma vez que o estado estava alheio aos acontecimentos artísticos e culturais ocorridos no resto do País, como no trecho a seguir:

De um lado a rotina, a desmoralização, a pasmaceira, a agonia. Na outra margem os espíritos sedentos de novidade, a vida, o movimento, a energia: Sempre duas gerações que se combatem, que se mutilam, que se destroem.

Nunca num mesmo plano o velho e o moço comparecem para discutir os seus problemas, sempre a intolerância.

Se o velho, esfriado pelos anos, toma uma atitude diante da vida, não acompanha o ritmo da Idade Nova, petrifica-se na sua geração e se esquece no passado, o moço, por sua vez, levado pelo entusiasmo da idade, pelo ardor dos anos, despreza o passado, despreza a tradição, e se embriaga com as conquistas modernas.

É ele o lógico, o razoável, o justo.

Este é o programa de uma revista de moços – NOVIDADE E ATUALIDADE.

A geração moderna deve procurar nas cousas atuais elementos para construir um mundo melhor.

Se as possibilidades são poucas, muitas são as esperanças. (MENDONÇA *apud* LIMA, 2005, p. 76)

Uma das últimas edições da revista *Pindorama*, antes da separação de seus editores, trouxe o inconformismo da época por meio de um manifesto assinado pelos três editores (Gervásio, Rubens e Euricles), conhecido como *Manifesto Graça Aranha*, que entre outras palavras diz:

Em suma queremos integrar os homens de letras, os intelectuais, os artistas nessa hora de renovação que se observa em todos os setores da vida do Estado, situar a inteligência na corrente da Vida Nova.

O MOVIMENTO GRAÇA ARANHA visa, acima de tudo, possibilitar às nossas realizações artísticas o lugar que merece dentro da terra brasileira. Levar à Nação a nossa mensagem feita de crença nas coisas do espírito, de solidariedade e de compreensão. Queremos transmitir à inteligência mato-grossense esse dinamismo criador que sacode todo o país na hora decisiva em que vivemos. (MENDONÇA *apud* LIMA, 2005, p. 81)

Nesse discurso é notável a preocupação com a estagnação da vida/produção artística e cultural do estado, diante das transformações pelas quais passava o País na década de 1940.

Portanto, torna-se imprescindível a visualização do contexto histórico do País para compreender o que esses artistas estavam falando e esse

inconformismo diante da situação vivida pelos mato-grossenses. Conforme Antonio Candido, em *Formação da Literatura Brasileira*, não há como dissociar os fatores externos para entender o texto literário, já que determinados fatos históricos são capazes de influenciar o campo cultural, artístico e literário de certos períodos.

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. (CANDIDO, 1975, p. 14)

É importante ressaltar que as influências estrangeiras estão presentes na formação cultural do Mato Grosso desde o fim do século XIX, por meio de diversas expedições científicas de viajantes, para conhecer, explorar e divulgar resultados de pesquisas na região.

Para os viajantes estrangeiros, procedentes da Europa ou da América do Norte, chegar até Mato Grosso era aventurar-se em uma parte do mundo considerada como área incógnita nos mapas europeus de meados do século XIX e que continua a figurar, como praticamente desconhecida, em inícios do XX. Chegar até ali, tendo como ponto de partida a capital do Brasil (Rio de Janeiro), demandava muito tempo. Um mês no mínimo, se a viagem fosse efetuada em um navio a vapor, três ou quatro se a rota fosse terrestre, sem contabilizar as possíveis travessias oceânicas [...]. (GALETTI apud SIQUEIRA, 2002, p. 136)

Os estrangeiros influenciaram não só nas mudanças comportamentais e novos conhecimentos para a população local, mas também mostraram novas formas de pensar.

Os anos 40 começam praticamente com a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), os bombardeios, as milhares de mortes, as armas de fogo e as bombas atômicas. O Estado brasileiro encontrava-se com opiniões divididas, mas a ajuda financeira dos EUA para a construção da usina siderúrgica de Volta Redonda, no Rio de Janeiro, aproximou o governo da força aliada e, em 1942, o então presidente do Brasil, Getúlio Vargas, lançou o Decreto que declarava guerra à Itália e à Alemanha.

No âmbito político-econômico, o Brasil passava por uma grande tensão. Era o período do Estado Novo (1937-1945), que interferiu diretamente na opinião pública, subvertendo a verdadeira realidade do País.

No estado do Mato Grosso, as coisas começaram a prosperar, pois é na década de 1940 que o resto do País começa a dar mais atenção para as terras da região. Com isso, ocorre o aumento da população, não só pela alta taxa de natalidade, mas também pela grande quantidade de migrantes de outros estados.

A migração para a região centro-oeste tem como um dos motivos a Marcha para o Oeste, promovida por Vargas, com o intuito de, entre outras coisas, desenvolver o interior do Brasil. O projeto de Vargas, lançado em 1938, tinha como objetivo a criação de colônias agrícolas, a reforma agrária, a construção de estradas, a política demográfica de incentivo à migração, entre outros. Porém, o estado do Mato Grosso ainda passava por dificuldades em relação ao progresso, pois havia muita carência nos transportes, eletricidade e comunicação.

Na década de 1960, o governo nacional constatou que o projeto e os esforços para aumentar a população na região centro-oeste fracassaram, pois muitos dos colonos venderam as terras que tinham recebido do governo para grandes empresas paulistas ou do sul, tornando-as grandes propriedades improdutivas. Com isso, na década de 1970, o governo decidiu atrair os grandes empresários, uma vez que a intenção era iniciar a entrada de capital para a região, principalmente para a parte que abrangia a região da Amazônia, com a finalidade de estimular o comércio de exportação.

Com a nova iniciativa do governo, surge o problema de terras que existe até hoje na região. O novo projeto vendia terras devolutas para grandes empresários nacionais e internacionais sem se ater para a questão de que essas terras já poderiam estar ocupadas por colonos ou indígenas antigos. Conforme Magalhães:

Assassinados ou expulsos por capangas contratados pelas empresas, alguns habitantes resistiram às ações de repressão e de expulsão, enquanto outros desistiram de suas terras e saíram à procura de outra gleba onde viver. Houve ainda aqueles que migraram para cidades e passaram a viver à margem da sociedade, em condições de miséria. (MAGALHÃES, 2002, p. 53-54)

Em relação ao âmbito cultural, o país ainda respirava um pouco de rebeldia da Geração de 22 e do inconformismo que explodiu com a Semana de Arte

Moderna. Com a década de 1940, veio também uma nova vontade de mudança na arte, mas não com o furor anarquista visto na primeira fase modernista, foi uma fase mais madura e consciente da Literatura e da Arte.

Assim surgiu a geração de 45, que reviu, especialmente na prosa, os pontos positivos das gerações passadas, filtrando o que deveria permanecer e o que deveria ser renovado na Literatura. Alguns autores se situaram como militantes dessa geração, como Tristão de Ataíde e Álvaro Lins, e a marca desse período é a disseminação e o reconhecimento da Arte não só do eixo Rio-São Paulo, mas também do resto do País, tornando essa geração a promotora da arte nacional e descentralizada do poder nas mãos de poucos. Conforme o escritor Lêdo Ivo (1949), no País nunca havia tido tantos jovens apaixonados pela coisa literária, tendo nas províncias importantes exemplos dessa arte. Também é nesse momento que a literatura tida como regional começa a se firmar no campo literário nacional. Segundo Mello:

No final da década de 1950, o Modernismo ainda não havia sido assimilado pela intelectualidade local, exceto em algumas manifestações esporádicas, incentivadas pelo espírito das revistas *Pindorama*, *Ganga* e *Sarã*, a primeira exclusivamente modernista, a segunda bastante eclética e a última mais próxima dos concretistas de São Paulo. A despeito da fragilidade ideológica e estética da maioria dos textos publicados, tais revistas foram importantes, pois oportunizaram o surgimento de autores que impulsionaram a literatura mato-grossense no sentido de tirá-la do anacronismo em que se encontrava. (MELLO, 2003, p. 27)

Uma questão a ser lembrada é que, apesar das iniciativas cheias de desejos de mudança e renovação na estruturação estética da literatura produzida no momento, as propostas, no que tange o aspecto ideológico, não se diferenciavam muito do projeto apresentado pelo grupo anterior de intelectuais, que era “cultivar, cultivar as coisas do espírito, reunir e congregar os intelectuais do Estado e mostrar possibilidades mato-grossenses para a nação etc.” (LEITE, 2005, p. 245). Só há de fato bases para uma nova estética da literatura local quando *Ganga*, outro periódico que surgiu na época, passa a funcionar como o único grupo com marcas concretas do modernismo e vanguardistas da literatura mato-grossense, dando continuidade ao projeto literário, atuando, ao mesmo tempo, como uma ruptura do que tinha acontecido até então.

A pesquisadora Hilda Magalhães (2002) também comenta que foi só no início do século XX que a literatura se firmou no estado do Mato Grosso, de fato. A partir disso, a literatura se define em duas fases distintas, sendo a “primeira, que se prolonga até a década de 1950; e uma segunda, que tem início na década de 1950, com a expansão da economia mato-grossense e a interação efetiva do estado às demais regiões brasileiras.” (MAGALHÃES, 2002, p. 15). Segundo Mário Cezar Leite (2009),

Nos primeiros anos do século XXI, há todo um esforço para a constituição de um sistema literário sólido e expressivo para a literatura brasileira produzida em Mato Grosso, sem destacar ou desprezar a produção anterior. A diferença com os dois sistemas anteriores é que essa tentativa encontra-se frente a uma produção muito mais variada e sem aparente elo. (LEITE apud MACHADO; MÂQUEA, 2009, p. 23)

Para Leite (2005), essa divisão de gerações acontece nos anos 1940, com uma geração que, de certo modo, vai louvar e cultuar a antiga geração, trazendo, por meio da regionalização, o rompimento como elemento de sobrevivência e legitimação.

Após essa divisão estabelecida, ainda há de se chamar a atenção para os novos aspectos apresentados nas obras literárias mais contemporâneas, como a obra de Dicke, Silva Freire, Juliano Moreno, entre outros. Tais autores vão garantir o surgimento de uma nova preocupação literária.

Grosso modo, mas de forma categórica, o segundo sistema literário em Mato Grosso organiza-se, sustenta-se, somente quando revela a forma moderna de ser acrescida da forma *mato-grossense*, traduzindo-se em uma nova forma de ser regional: mato-grossense e moderno: E, por fim, um dos representantes máximos dessa geração de ruptura e modernidade torna-se com o tempo um grande ícone do regionalismo, ao lado de Dom Aquino e José de Mesquita: o escritor Silva Freire. (LEITE, 2005, p. 248)

Conforme Leite (2005), para Lenine Póvoas só na década de 1970 é que a Academia de Letras e o Instituto Histórico tiveram um verdadeiro reavivamento das atividades. Leite ainda aponta que o escritor tem razão quando comenta a importância da criação da Universidade Federal do Mato Grosso, nessa

mesma época, para a articulação das manifestações artístico-culturais. Porém, houve maior destaque no campo das artes plásticas, pois:

Na literatura, a movimentação torna-se mais intensa no fim da década de 1990, e embora em parte concentrada na Universidade, dá-se de maneira um pouco mais ampla que se relaciona com o surgimento de outras instituições, espaços ou projetos que abrigam e congregam escritores, editores, críticos, recitais etc.: Universidade Estadual de Mato Grosso (UNEMAT, que descentraliza da capital parte da produção e movimentação intelectual e artística), SESC Arsenal, o Projeto Palavra Aberta, leis de incentivo à cultura entre outros. Há também que se ressaltar o papel da Fundação Cultural de Mato Grosso, criada em 1975 [...]. (LEITE, 2005, p. 233)

A pesquisadora Franceli Mello (2005) comenta que a criação da Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT), no fim de 1970, também impulsionou o desenvolvimento cultural e literário e, inclusive, a produção editorial. Como atitude imediata, a gráfica da UFMT começou a investir na produção editorial:

[...] editando livros de autores já consagrados no espaço mato-grossense, recuperando obras anônimas e iniciando uma atividade que seria importante para marcar a trajetória da própria instituição. (...) Nesta primeira fase da produção editorial da UFMT, alguns momentos tiveram maior relevância. A presença de Wladimir Dias-Pino no quadro técnico da instituição possibilitou a elaboração de trabalhos gráficos ousados, cujos experimentos eram desenvolvidos através do Laboratório de Pesquisas Visuais. Como resultado mais visível para a produção editorial, tem-se as publicações com o selo Edições UFMT, divididas em diferentes e descontínuas coleções, principalmente no decorrer do ano de 1975, e trazendo a público obras históricas e poéticas. (MELLO; MÜTZENBERG, 2006, p. 58-59)

Com base nesses acontecimentos históricos e culturais da região, entende-se que para essa “nova geração” a preocupação principal é garantir a existência de um público leitor do que um discurso regionalista cultural e estético de produção.

A partir dos anos 90, a produção literária na região é a que mais se diferencia, pois vai além dos aspectos regionais. Conforme Leite (2009):

Se para as gerações anteriores a amálgama, força motriz e centrípeta dos sistemas foi o veio regionalista, para a produção dos anos 90 em diante, esse tom é bem menos expressivo e coeso. Há obra de poetas, contistas e romancistas, nativos ou não, que se debruça sobre os mais variados aspectos da existência humana sem preocupação e, sem a conexão, com uma possível localização geográfica ou mesmo fugindo conscientemente, no mais das vezes, do discurso regionalista, no mais das vezes, redutor. Esse procedimento desloca e ao mesmo tempo problematiza significativamente o eixo central da constituição do sistema literário. Simultaneamente a isso, há o surgimento de uma crítica especializada que tem diretamente a ver com a constituição desse sistema, uma vez que passa a legitimar, canonizar, incluir e excluir autores e obras respaldadas no “conhecimento” e “rigor” especializado. (LEITE apud MACHADO; MÂQUEA, 2009, p. 23-24)

Como já foi comentado, é muito complicado falar sobre uma historiografia literária no Mato Grosso, pois sua produção foi quase inexistente no início do século XIX e, também, há influência do histórico de migrações na região, o que influencia no desconhecimento das obras pela própria população e até pela comunidade acadêmica oriunda de várias partes do país. Conforme Hilda Magalhães (2002), a existência de uma literatura no estado é garantida a partir do século XX, pois antes existiam apenas algumas manifestações culturais, como representações teatrais, o que destacou o estado nesse aspecto em relação às outras províncias.

A historiografia literária mato-grossense é muito recente, mas há dois grandes nomes que se destacam nesse assunto e que foram os pioneiros em organizar e relatar essa literatura. O primeiro foi Rubens Mendonça, em 1970, com a publicação de *História da Literatura Mato-grossense*, que foi uma tentativa de organização dos autores locais que escrevem suas obras entre os séculos XVIII e XIX; o segundo foi Lenine Póvoas, em 1982, com *História da Cultura mato-grossense*, que abordou, além da literatura local, outras formas de manifestações culturais. Conforme Magalhães (2001):

O texto de Rubens de Mendonça é fruto da primeira tentativa de compilação da historiografia literária do Estado, sendo, por esse motivo, referência bibliográfica indispensável para todo estudioso da literatura local, tendo o seu lugar assegurado na historiografia literária mato-grossense. O seu mérito consiste em relacionar, com minuciosidade, um grande número de autores dos séculos XVIII e XIX, de difícil acesso, visto que viveram numa época em que não se publicavam livros na Província, o que torna a obra fonte de consulta obrigatória [...] Entretanto o trabalho peca por não identificar as fontes da maioria das informações. (MAGALHÃES, 2001, p. 15)

Essas duas obras estão entre as primeiras a apresentarem a existência de uma literatura e cultura local na região de Mato Grosso. Deve-se destacar que, para Mendonça, o único escritor mato-grossense que realmente deveria fazer parte da Academia Brasileira de Letras é Manoel Cavalcanti Proença. Ele foi escritor, militar, professor e assessor cultural de Juscelino Kubitschek. Suas obras são engajadas e apresentam uma discussão sobre o capitalismo e seus defeitos devastadores. Em alguns livros o escritor mescla mito e social, em outros, resgata a figura do índio e o embate entre dominado e dominante. (MAGALHÃES, 2002).

Logo, entende-se que foi com base nesses autores, considerados os “sujeitos da criação cultural” (NADAF, 2002, p. 200), que foi possível estabelecer uma formatação e organização para a literatura mato-grossense como um sistema, baseado nos conceitos de sistema criado por Candido. Pois,

[...] pode-se afirmar; notável integração da escrita individual dos autores e do grupo com ideário das referidas associações (IHGMT e AML) que exerceram papel preponderante no estabelecimento desse processo histórico-literário, não apenas em nível de conteúdo, como do próprio aparecimento dessa escrita, tendo em vista o seu propósito de veicular e valorizar uma escrita de cunho regional. (NADAF, 2002, p. 201-202)

Porém, ainda é necessário citar nomes importantes de autores e, mais que isso, atores dessa cena cultural e literária mato-grossense, como os nomes citados no livro *Literatura e Poder no Mato Grosso* de Hilda Magalhães (2002) que, entre outros, conta com Dom Aquino, José de Mesquita, Indalécio Proença Leite, Lobivar de Matos e Cavalcanti Proença. Entre os mais recentes, há os nomes apresentados no livro *Mapas da mina: estudos de literatura em Mato Grosso*, organizado por Mário Cezar Leite (2005), como: Wladimir Dias Pino, Marilza Ribeiro, Ricardo Guilherme Dicke, Manoel de Barros, Silva Freire, entre outros.

A pesquisadora Hilda Magalhães foi a primeira na publicação de um compêndio sobre a literatura da região mato-grossense (LEITE, 2005). Sua principal intenção ao formar uma coletânea com obras de escritores do Mato Grosso era atender à deficiência e carência bibliográfica, uma vez que a dificuldade de um professor para dar a leitura de textos literários do Mato Grosso era imensa pela falta de materiais de apoio. Também era necessário apresentar essa literatura para os

próprios mato-grossenses, e assim gerar mais pesquisadores para esse campo tão carente de referências bibliográficas.

[...] entendendo como tal o conjunto de textos artísticos de escritores nascidos em Mato Grosso ou que nele residam ou tenham residido, havendo contribuído de fato para o enriquecimento cultural do estado. Por “Mato Grosso” entendemos o estado indiviso até a década de 1970, após o que, levamos em conta apenas a unidade do norte, por entendermos que, com a divisão, os dois estados tendem a acentuar suas diferenças culturais e a desenvolver novos traços socioeconômico-culturais. (MAGALHÃES, 2002, p. 9-10)

No livro organizado por Mário Cezar Leite (2005) é possível verificar a continuação da ideia que foi disseminada, primeiro, por Magalhães, pois Leite também tem a intenção de ampliar os horizontes da Literatura do Mato Grosso, mas agora já são alguns resultados das pesquisas realizadas sobre os autores locais.

Pode-se notar o avanço em relação à coletânea de Magalhães, visto que agora as “bibliografias especializadas” (MAGALHÃES, 2002) já existem, mas como o próprio organizador comentou, não há como pensar que essa coletânea abrangeu todos os textos literários locais (e ainda bem que existem muito mais), uma vez que o campo literário aumentou consideravelmente. Deve-se levar em conta que a tradição dos estudos críticos e literários no campo acadêmico, de pesquisas e de projetos no Estado, é bem recente. Segundo Leite:

A intenção primeira é traçar um panorama, uma coletânea, do que se tem pesquisado na área. Boa parte dos trabalhos aqui reunidos resulta de teses ou dissertações desenvolvidas nas várias instituições de ensino do país, de professores universitários da região preocupados não apenas (o que já seria suficiente) com sua própria trajetória acadêmica ou profissional. A vantagem de estarmos em um espaço que ainda não tem nem o reconhecimento do “sul maravilha”, nem as condições de produção ou vida cultural, é que de algum modo nossas preocupações se tornam mais coletivas, mais socializadas. Então, desenvolver estudos sobre escritores inseridos nos contextos de produção e mercado basicamente regionais inscreve-se num conjunto de questões do qual se ressalta – além do comprometimento e postura político-sócio-cultural, no universo mais amplo da sociedade onde efetivamente atuamos – o envolvimento com a formação acadêmica de nossos alunos e a produção de um material de referência para novas pesquisas e estudos. (LEITE, 2005, p. 9-10)

No último capítulo do livro organizado por Leite (2005), em um artigo assinado por ele, intitulado “Literatura, regionalismo e identidades: cartografia mato-grossense” é apresentado um resumo de como foram os dois movimentos de criação, fundamentação e estruturação estética e cultural da literatura do Mato Grosso.

Primeiro movimento, em torno de figuras emblemáticas da região/regionalismo e em torno de temas e tratamentos, também emblemáticos, como se viu, engendrados pelas figuras emblemáticas. Muito do discurso regionalista contemporâneo na literatura, na música regional, nas propagandas da mídia ou do Estado é devedor, consciente ou não, de um discurso e de um Mato Grosso elaborados pelos autores desse sistema. O segundo movimento dá-se na tentativa – efetivamente realizada – da constituição de um *novo*, outro, padrão literário, mas também assentado e reconhecido como legitimamente mato-grossense. De modo geral, é bom lembrar que esses movimentos não só são convergentes, no sentido em que buscam o re-conhecimento dentro do quadro literário-identitário instituído, como são criadores desse quadro e de suas variações. Não se pode perder de vista que se trata de um campo de lutas entre grupos, forças literárias, culturais e sociais que tentam não apenas se sobrepor uns aos outros, mas fundamentalmente tornarem-se hegemônicos – assumirem na totalidade o estatuto de *verdadeiros*, *legítimos* e únicos representantes da cultura local. (LEITE, 2005, p. 252-253)

Esses dois livros são exemplos da nova fase da crítica literária no estado do Mato Grosso, uma crítica especializada e acadêmica, ativa na comunidade universitária. A crítica literária mato-grossense especializada só surgiu, de fato de forma tardia, em meados da década de 1990. Antes desse período essa crítica era feita pelos “homens de letras”, que mesmo ligados de algum modo ao meio literário, já que eram escritores, não falavam de forma especializada sobre o fazer literário e nem para um público especializado. (LEITE, 2009). É nesse período que surge uma mudança no perfil crítico literário da região. Essa crítica liga-se “às instituições de ensino superior e em decorrência dela, em parte vai deter-se no estudo dos autores, obras, revistas da primeira metade do século XX e em parte vai pesquisar novos autores e obras.” (LEITE apud MACHADO; MÂQUEA, 2009, p. 24).

E é diante desse cenário, em que há lugar para “disputa” entre o poder dos mais fortes, o interesse, a cultura, o espaço e a Literatura, que nasce Ricardo Guilherme Dicke, o escritor que será objeto de análise e reflexão deste trabalho. Entende-se a partir dessa construção da história do estado a recorrência

de alguns temas na obra dickeana, como as relações entre bem e o mal, a vida e a morte, as certezas e incertezas da vida que afligem o ser humano. E, como dito anteriormente, a história do Estado é fundamental para entender e analisar a obra dickeana. Citando Magalhães,

Para melhor compreender as referências e os dramas sociais apresentados por Guilherme Dicke (...), é necessário antes analisar o papel do Estado, sobretudo do governo Vargas, na conquista do oeste brasileiro, por meio de um programa que atraiu um grande número de migrantes das regiões Sul e Nordeste. Entretanto, foi nos anos de 1950 e 1960 que o governo empreendeu um grande investimento visando ocupar o espaço amazônico. (...) Os romances de Ricardo Guilherme Dicke mostram que o relativo equilíbrio socioeconômico e cultural que existia na região dá lugar a uma verdadeira desordem social, financiada pelo Estado, cujos principais atores são os empresários, os grileiros e os jagunços, detentores do poder. (MAGALHÃES, 2002, p. 52; 54)

Sobre a produção literária do estado, Magalhães comenta a respeito da carência de obras, autores e leitores e a falta de divulgadores dessa literatura:

Se avaliarmos hoje a produção literária mato-grossense pelas obras disponíveis nas livrarias e bibliotecas do Estado, somos levados a concluir que inexistente literatura em Mato Grosso. Isso ocorre não porque não exista literatura em Mato Grosso ou porque ela seja inexpressiva, mas pelo fato de que não há uma política editorial forte na região, do mesmo modo que faltam editoras, livros e livraria em todo o Estado. (MAGALHÃES, 2002, p. 9)

Conforme Marinei Lima (2005), um importante elemento para a divulgação dessa arte foi a utilização da imprensa como transporte propagador dessas novas questões culturais, principalmente por meio dos periódicos literários do século XIX e depois pelos jornais. Havia “jornais noticiosos, políticos, humorísticos, literários, estudantis, de propaganda religiosa, de interesse comercial, de crítica, de defesa de interesses de classes, de educação infantil e de divulgação de atos oficiais” (PÓVOAS, 1994, p. 58).

Apesar da distância entre Mato Grosso e as grandes capitais, os periódicos vinham cheios de notícias de todos os lugares, principalmente do exterior, em especial, da França. Conforme a pesquisadora Cibele Rodrigues (2011), esses periódicos alimentavam o interesse do público mato-grossense pela literatura francesa e por qualquer outro assunto em relação ao país. No entanto, é preciso

destacar que uma das grandes influências francesas nos periódicos da região foi o folhetim.

A influência francesa acompanhou o passar dos tempos e também pode ser notada em alguns personagens, especialmente, de obras mais contemporâneas, como em algumas narrativas de Ricardo Guilherme Dicke. Segundo a pesquisadora Carmelita Gomes (2012), pode-se observar características do povo europeu nas personagens da ficção dickeana. Em algumas narrativas, aspectos europeus ganham espaço na identidade exterior dos personagens, já que alguns são brancos e de olhos claros, levando a entender isso como resultado do processo de colonização sofrido pela região mato-grossense. Tais aspectos serão discutidos com maior afinco durante o estudo da narrativa dickeana.

1.1 RICARDO GUILHERME DICKE

Ricardo Guilherme Dicke nasceu em 16 de outubro de 1936, filho de pai alemão e mãe brasileira, em uma família de garimpeiros. Passou toda sua infância na região da Chapada dos Guimarães, no Mato Grosso.

O autor surge no cenário regional e nacional na década de 60, em meio ao caótico momento histórico que o Brasil estava entrando, pois o período entre as décadas de 60 e 70 mudariam de fato a história do País. A implantação da ditadura em 64, a imposição do AI-5 e a repressão acabam com o sonho de um País democrático e com o espaço para a liberdade de expressão.

Dicke, mesmo tendo recebido algumas premiações por sua produção literária nesse período, ainda não é reconhecido em território nacional, sendo conhecido apenas em âmbito regional. Conforme Leite (2009) é só a partir de 2000 que Dicke se consolidou como grande nome da prosa mato-grossense. O fato de estar próximo a artistas e estudiosos ligados às universidades da região foi um dos principais fatores para tal reconhecimento.

Dicke teve, na década de 60, seu primeiro romance publicado e muito aclamado pela crítica, o *Deus de Caim*, que em 1967 ganhou o 4º lugar do Prêmio Walmap, um dos prêmios mais importantes do País na época, que tinha no júri Guimarães Rosa, Jorge Amado, entre outros. O autor ainda foi citado como grande nome da literatura nacional, na década de 1970, por Hilda Hilst e Glauber Rocha (MIGUEL, 2001). Porém, o romance de estreia do autor não foi publicado em

uma grande editora do Rio de Janeiro ou São Paulo, ficando assim desconhecido do grande público. O escritor ainda publicou outros 6 romances: *Caieira* (1978), *Madona dos Páramos* (1981), *Último horizonte* (1988), *Cerimônias do esquecimento* (1999), *Rio abaixo dos vaqueiros* (2001) e *O salário dos poetas* (2001).

Além desses romances, Dicke ainda tem escritas outras dez obras do gênero, peças de teatro e livros de poesia. Seus últimos livros publicados foram de contos, *Toada do Esquecido e Sinfonia Equestre* (2006), *O Velho Moço e outros contos* (2011c), *Os semelhantes* (2011d), *Cerimônias do Sertão* (2011b) e *A Proximidade do mar e A Ilha* (2011a). Esses quatro últimos livros são obras póstumas e reúnem contos escritos na década de 1970 e alguns escritos até alguns meses antes do falecimento do autor, em 2008, como os contos do livro *O velho moço e outros contos*.

O escritor ganhou, em 1977, o Prêmio Remington com o romance *Caieira* e, em 1981, com a obra *Madona dos Páramos*, foi premiado pela Fundação Cultural do Distrito Federal.

Muitas vezes, Dicke publicou por conta própria algumas de suas obras. Viveu recluso em Cuiabá, o que dificultou muito a divulgação de seus livros, pois estava fora do eixo cultural Rio - São Paulo, onde há maior divulgação editorial. O escritor só saiu de Cuiabá quando foi cursar filosofia na Universidade Federal do Rio de Janeiro, mas logo depois retornou à cidade natal.

Ricardo Dicke sabia o peso por ter escolhido viver e escrever seus livros fora do grande eixo literário, e reconheceu isso durante uma entrevista concedida ao jornalista João Ximenes Braga (2004).

É porque mudei para o Mato Grosso. Aqui é o mesmo que um exílio para qualquer um que deseja ser escritor e não tem editoras grandes nem distribuição, o que é uma maldição para quem pretende escrever. [...] Aqui a gente pula atrás dos editores. Como não há o que fazer, temos que esperar que nos descubram nos grandes centros. Tenho oito livros prontos para publicar. Nenhum plano, porque aqui é minha *Finisterrae*.

Especializou-se em Merleau Ponty (filósofo fenomenólogo francês) e também cursou o mestrado em Filosofia da Arte na UFRJ. Estudou pintura e desenho e promoveu exposições em Cuiabá e no Rio de Janeiro. Dicke trabalhou

como professor, tradutor e jornalista para jornais e editoras do Rio de Janeiro e de Cuiabá.

Dicke recebeu influências de grandes autores, como Samuel Rawet e Guimarães Rosa, e foi vinculado ao novo tipo de literatura que surgiu com tais autores, uma releitura das tradições locais. Essa nova literatura permite também uma nova leitura, assim como fez Guimarães Rosa com um novo regionalismo literário. (BARBOSA, 2009). O pesquisador Barbosa (2006) ainda afirma que os aspectos regionalistas da obra dickeana são diferentes do tradicional regionalismo⁸, o qual apresenta como principais marcas a valorização das belezas culturais e naturais e o ufanismo à terra. Ricardo Guilherme Dicke traz, em sua obra, a cor local, porque é indiscutível que suas narrativas se passam no espaço mato-grossense e que algumas questões tratadas nas obras, como disputas por terras, são exemplos típicos do que aconteceu e acontece na região central do país, mas sua narrativa, além disso, favorece as discussões que tematizam o ser humano e suas inquietações, como a vida e a morte.

A noção de regional é ressaltada pela valorização do cenário mato-grossense e, conforme o escritor Antonio Olinto (1968), o enredo de Dicke mostra a vida primitiva com personagens que revelam a existencialidade do homem do Mato Grosso, não somente presos a sua terra, mas também soltos no espaço, comprometidos com a literariedade que vai além do ambiente local. O escritor ainda comenta que Dicke impõe um sistema de oposições, como o entre-lugar ou o não-lugar:

Acha ele que, diante da irracionalidade da sociedade industrial contemporânea, a única atitude certa é a de provocar a desordem nessa sociedade e contribuir, com isso, para que ela caia. A fim de atingir esse propósito, não poderá pessoa alguma assumir gesto que signifique aceitação. E oposição seria aceitação. (...) Qual seria, marcusianamente, a posição de Ricardo Guilherme Dicke na literatura brasileira de agora? A de alguém que tentasse destruir a situação literária? Até certo ponto sim... O romancista não se submete a um estado definido de nossa ficção. Faz o que lhe dá na cabeça... (OLINTO apud DICKE, 1968, p. 11-12).

⁸ Barbosa ressaltava um ponto de diferença importante entre a obra rosiana e dickeana em relação ao regionalismo, pois a ideia de Sertão não é a mesma nas duas obras. Guimarães Rosa traz uma "busca existencial", enquanto Dicke a apresenta "como espaço alternativo para a vivência e resistência do pobre. Nessa medida, Dicke se aproxima muito mais da experiência latino-americana, pois toma partido pela defesa explícita do oprimido." (BARBOSA, 2006, p. 35)

É nessa perspectiva que a crítica via e ainda vê a obra de Dicke. Portanto, o principal elemento que proporciona a discussão regional/universal é a bela articulação que o autor faz entre a tradição local e elementos modernizadores (vindos dos grandes centros culturais, Rio de Janeiro e São Paulo), resultando no imaginário nacional ou na literatura tida como representação do que é nacional.

Além disso, a literatura dickeana se faz por meio de enredos e da composição de personagens que interpretam a história e a vida no espaço regional do Mato Grosso. Esse espaço, tanto o histórico quanto o geográfico, é bem demarcado em grande parte da obra de Dicke, com as paisagens típicas da região e também com a introdução de conceitos míticos presentes ali. Conforme Gilvone Furtado Miguel:

O espaço local é por ele trabalhado criativamente na constituição mitologizante do enredo de forma que, estruturando um conjunto harmonioso, absorve e reflete os aspectos universais da existência do homem. [...] Assim, os elementos locais/regionais formam o patamar sobre o qual se assentam, no trabalho da criação literária, as angústias, as dúvidas, as aflições que atingem a universalidade dos homens ao experimentar situações conflitivas. (MIGUEL, 2005, p. 89)

As obras de Dicke revelam mistérios e inquietações que atormentam o ser humano. Com isso, o autor faz uma literatura não só local, ou regionalista, mas também universal e atemporal.

A narrativa dickeana também transita entre o estilo comunicativo mítico, com as histórias contadas e o aparecimento de seres mitológicos, e questões racionais e metafísicas, como a morte, a dor e o sofrimento. Pode-se comprovar isso no trecho a seguir, do conto “Sinfonia Equestre” (2006). O narrador, ou os personagens, criam indagações tentando encontrar explicações e respostas para o que não há.

[...] a morte não dói, o que dói é a vida. Tudo o que o homem faz é medido pelo quadrado. Mesas quadradas, janelas quadradas, salas, tudo quadrado. A morte é um poço, e todos temos de beber de sua água. A morte das mulheres é a morte das águas. A morte dos homens é a morte do fogo. Mas nem água nem fogo fazem adivinhações. Adivinha-se o tempo por meio dos relógios, mas os relógios medem o tempo sem adivinhações. Perdoai, Senhor, o horror, porque as mulheres já nascem perdoadas. Não se existe pecado original, existe pecado infantil. (...) Mais uma coisa pura: a morte é para todos, não é só para mim. E é por isso que a morte é congênita. (DICKE, 2006, p. 164-165)

Nesse trecho, também há o uso de importantes símbolos: a mulher como água e o homem como fogo, bem como a aproximação do ser humano a dois dos quatro elementos naturais: terra, água, ar e fogo. Desse modo, o narrador mostra o poder assegurado ao ser humano, um completa o outro formando os elementos naturais, mas também se anulam. Um é tão forte quanto o outro na destruição, cada um a seu modo.

Segundo a pesquisadora Luciana Soares (2011), os personagens de Dicke destacam a figura do homem do sertão brasileiro, cheio de anseios e atitudes buscando se posicionar em um cenário de disputas, violência e fé no meio do sertão mato-grossense.

Essas reflexões sobre o ser humano podem ser vistas principalmente nos contos do autor e isso motiva o “desdobramento, em mil e uma contingências”, como afirma Nádia Gotlib (2008) na *Teoria do Conto*.

Para a pesquisadora Madalena Machado (2011), Dicke apresenta o discurso interior de seus personagens por meio de uma formulação de vozes que, muitas vezes, podem passar sem que sejam percebidas em meio à desordem do ir e vir das várias ações praticadas durante a narrativa, sendo isso a explicação para a consciência pensante nas ações próximas de situações que seriam consideradas banais.

A estudiosa também destaca outro aspecto que pode ser observado com certa frequência na obra dickeana, que é o eterno retorno⁹, como explicado no trecho a seguir.

Algo possível de ser observado em Dicke pela ideia da transmigração de que trata tanto em *Cerimônias do Esquecimento*, quanto no romance *O salário dos poetas*. Se a repetição se dá e se o significado se repete, abolidas suas significações como primeira condição, o homem interfere quando o incondicionado volta enquanto produto do eterno retorno do diferente. Cabe a ele identificar o eterno retorno, sinônimo de verdade ainda não alcançada e não expressa, sendo exatamente a ocasião na qual o senso comum deixa de ter força coercitiva em decisões pendentes. O homem conduzido pela diferença à vista, tomado por ela, se torna capaz de ser como seu semelhante, abre-se à metamorfose do que é, pensa, sente. A angústia oriunda desse processo define o contorno do pensamento

⁹ O pensamento do eterno retorno, que primeiro foi apresentado e discutido por Friedrich Nietzsche, na obra *A gaia da ciência* (1882), com o intuito de refletir a respeito de questões sobre as repetições de vivências que ocorrem na vida, ou seja, a ideia de um tempo circular e de um eterno retorno.

seletivo e a repetição no eterno retorno como pretendo ser seletivo. Esse ser está acima da calma proposta pelo senso comum, da passividade de suas energias restritas ou do grande homem ativo pronto para os problemas, certo das respostas solicitadas. (MACHADO apud PINTO et al., 2011, p. 39)

Com base nesse excerto de um artigo sobre a obra de Dicke, nota-se a complexidade, o alto nível e o grande potencial estético da literatura produzida por esse mato-grossense, por meio de estilos e técnicas variadas no seu modo de narrar, resultando em uma não-linearidade da realidade.

Dessa forma, podemos perceber no texto desde a escrita surrealista, numa linguagem baseada na imagem onírica, ao realismo maravilhoso presente nas pequenas narrativas embutidas na fala de camponeses e agricultores (...). O autor usa o arcabouço mítico para trazer à pele da palavra o sentimento do personagem, que atinge um caráter universal, não se preocupando exatamente em construir um tipo cerrado no regional. (MORENO apud CAMPOS; LEITE, 2012, p. 95-96)

Machado (2011) ainda ressalta que as concepções de mundo se constroem diante das tramas apresentadas nas narrativas. A revolta pelas mais diferentes arbitrariedades e a construção literária apresentada pelo autor potencializam as indagações do homem sobre si e sobre o mundo.

Na obra dickeana ainda é possível notar as marcas originadas das junções culturais que surgiram com a mistura de culturas, resultantes das migrações que ajudaram a compor a história política do estado:

[...] o misticismo presente na obra de Dicke. Herança da migração de diferentes povos, de várias regiões para o sertão, culturas de diferentes tradições se misturam, o sagrado e o profano num fluxo contínuo, ficando assim a povoar o imaginário de personagens que representam gente simples com seus sonhos, indagações e lutas. (SOARES, 2011, p. 1087)

Soares (2011) ainda comenta a falta de pesquisas¹⁰ sobre a obra de Dicke e aponta uma explicação para o fato: a diversidade temática e os complexos caminhos que elas percorrem. Conforme levantamento feito no banco de

¹⁰ As pesquisas relacionadas não só a Dicke, mas também a outros escritores e obras locais (pensando também em obras produzidas em ou sobre o Mato Grosso) foram mais incentivadas com o desenvolvimento de disciplinas sobre a cultura local mato-grossense nos programas de pós-graduação de Estudos da Linguagem e Estudos Literários, da UFMT e da UNEMAT, respectivamente.

dissertações/teses financiadas pela Capes até o ano de 2015, existiam pouquíssimas pesquisas sobre a obra literária do autor e entre elas ainda há algumas com enfoques sociológicos e não literários. Pode-se citar: *O entre-lugar de oposições do sertão: um estudo do romance Madona de Páramos* (2001) e também *O imaginário mato-grossense nos romances de Ricardo Guilherme Dicke* (2007), de Gilvone Furtado Miguel; *Do sertão ao litoral: A trajetória do escritor Ricardo Guilherme Dicke e a publicação do livro Deus de Caim na década de 60* (2005), de Juliano Moreira Kersul de Carvalho; *De autores e autoria: um recorte acerca da construção do campo literário em Mato Grosso* (2006), de Wanda Cecília Correia de Mello; *A transculturação na narrativa de Ricardo Guilherme Dicke* (2006) e *Narrador, tempo e memória em Cerimônias do Esquecimento, de Ricardo Guilherme Dicke* (2014), de Everton Almeida Barbosa; *As vozes sociais e o poder das personagens das novelas dickeanas* (2011), de Max Francis Fernandes Cancilieri; *A configuração das personagens em Madona dos Páramos, de Ricardo Guilherme Dicke* (2011), de Luciana Rueda Soares; *Madona dos Páramos: regionalismo transfigurador em Ricardo Guilherme Dicke* (2012), de Carmelita Rodrigues Gomes; *Imagens em estilhaços: Toada do Esquecido, de Ricardo Guilherme Dicke* (2012), de Ederson Fernandes de Souza.

É necessário lembrar de que a maioria dessas pesquisas originou-se na Universidade Federal do Mato Grosso, que tem um grupo de estudos chamado Grupo RG Dicke de Estudos em Cultura e Literatura de Mato Grosso, desde o ano de 2001 e é coordenado pelo professor Mário Cezar Leite.

Há também outro aspecto que deve ser levado em consideração para o desenvolvimento de novas pesquisas sobre a obra de Dicke: a dificuldade em encontrar as obras do autor. Os exemplares estão praticamente esgotados, e as poucas obras que foram reeditadas são distribuídas graças aos esforços da parceria entre as editoras de Cuiabá, Carlini e Caniato e a Cathedral Publicações.

Porém, quando estudadas, essas obras trazem um novo universo ao pesquisador, já que os personagens apresentam questões sobre as verdades e os mistérios da humanidade que atormentam o homem. O escritor “dá vazão ao inconsciente pelo devaneio: seus personagens formam imagens sobre o espaço em que se movimentam num devaneio mitológico-poético do repouso” (MIGUEL apud MACHADO; MAQUÊA, 2009, p. 128). Pode-se notar tais características no trecho inicial do romance que será estudado nesta pesquisa, *Cerimônias do Sertão*.

Mas, por acaso, não somos para pensar? Sim, é para se pensar em tudo, senão nada poderia existir, se a gente não pensa nas coisas. Quando a gente vive pensando, vive melhor, não vê nem quando as horas passam. Ou as horas ficam mais lentas, mas carregadas de tudo? Ou talvez seria para ver as horas passarem que estamos vivos? Quem pensa sabe, descobre lentamente, e todos pensam à sua maneira. Eu, por mim, penso assim. E a coisa mais linda que acho que existe é uma biblioteca: é a coisa mais bonita que Deus pôs na face da Terra. Acho que foi Deus quem fez todas as bibliotecas. (DICKE, 2011b, p. 15)

Diante das situações apresentadas na narrativa, brotam os questionamentos metafísicos da personagem típica da obra dickeana, como no trecho citado acima, no qual o narrador lança perguntas e traz à tona reflexões, que podem atormentar o leitor com dúvidas muitas vezes sem respostas.

Dicke conseguiu, assim como Guimarães Rosa e João Ubaldo Ribeiro, “absorver a cultura erudita, nacional, metropolitana, e utilizá-la para representar relações particulares, locais.” (BARBOSA apud CAMPOS; LEITE, 2012, p. 91).

Conforme o pesquisador Everton Almeida Barbosa (2009), o autor também acompanhou as diversas manifestações latino-americanas, “no sentido de que há uma opção na narrativa pela cultura do marginalizado, por aquilo que mais significativamente representa a cultura e o sentimento latino-americano” (BARBOSA, 2009, p. 160). Junto a isso, destaca-se a forma com que conduz a narrativa, entre outros aspectos, o mais importante é levar ao dominante a experiência do dominado, por meio da fala daquele que está à margem dos acontecimentos.

[...] como diria Silviano Santiago, um entre-lugar onde o escritor latino-americano, através da sua leitura, engendra uma práxis da escrita que desloca a tradição literária europeia para os seus próprios fins num processo de hibridização que se traduz em transculturação. (MORENO apud CAMPOS; LEITE, 2012, p. 94)

Diante dessa ideia de nova literatura por meio da transculturação¹¹, é necessário lembrar que o homem, desde os primórdios, esteve em contato com

¹¹ Conforme o conceito firmado, primeiro, pelo antropólogo Fernando Ortiz, em 1940, e, depois, aplicado em análise sobre a literatura latino-americana pelo teórico e crítico literário uruguaio Ángel Rama, no qual se distingue três fases: a vulnerabilidade cultural (perda dos elementos culturais do povo que foi dominado e incorporação dos componentes impostos pelo dominador), a rigidez cultural (não aceitação dos componentes culturais externos e afirmação da cultura interna) e a plasticidade cultural (resultado da reelaboração dos elementos culturais externos a partir da cultura interna e vice-versa) que, finalmente, caracteriza o termo transculturação.

diferentes culturas, exercendo o papel de dominado ou dominante. Logo, entende-se que, em relação a isso, existe um choque cultural e uma consequente sobreposição de culturas ou até imposição de uma nova cultura, como resultado de uma dominação tanto econômica quanto política a uma nação que está se formando. Na literatura também ocorre essa imposição, mas o autor (no caso, o latino-americano) se apropria da tradição literária europeia adaptando-a e transformando-a de acordo com as suas necessidades e, assim, dá voz e corpo àquele que estava marginalizado em relação às tradições tidas como canônicas.

É possível notar essas marcas na temática e na linguagem apresentada pelo escritor, na composição das obras, por meio das atualizações míticas de elementos indígenas e ocidentais através do espaço do sertão (BARBOSA, 2009).

Dicke traz à tona um narrador cheio de dúvidas e perguntas sem respostas, que levam o leitor a uma reflexão sem fim. Para Vera Maquêa (2009), a obra dickeana, em especial o romance *O salário dos poetas*, apresenta um

[...] narrador no lugar da dúvida, alguém que se pergunta durante todo o percurso: o que é o homem? O que é o bem? Será que o sol nasce para todos? Traz, assim, o debate sobre valores contemporâneos, o relativismo com que são encaradas a ética e a moral e, sobretudo, o destino espiritual do homem. (MÂQUEA apud MACHADO; MAQUÊA, 2009; p. 193)

Esse mundo cheio de incertezas é uma característica persistente na narrativa de Dicke, que lança uma pergunta, para a qual a resposta dá origem a outro questionamento, como no fragmento a seguir, retirado do romance comentado anteriormente.

- Mas, Arbaces, o que é o mal? O mal não existe. Até hoje penso assim: o que são os crimes? Crimes são o mal? E o que é o bem? Quem dividiu essas coisas imbecis chamadas o bem e o mal? O mesmo Cristo nunca disse isto aqui é o bem, isto aqui é o mal. Essas coisas nunca existiram a não ser na cabeça de certos idiotas.
- Não sei, presidente, mas imane: quando a gente tem um prisioneiro na sua frente, devidamente amarrado e colocado numa mesa, prestes a ser torturado para depois ser assassinado sem deixar vestígios, o que é isso: Bem ou mal? Existe o mal ou não existe? (DICKE, 2000, p. 143)

Dicke insere seus personagens em universos diferentes no mesmo espaço e ainda utiliza o tempo de maneira perturbadora, unindo presente, futuro e passado, tornando um o complemento para o sentido do outro. A pesquisadora Hilda Gomes Dutra Magalhães comenta sobre esses personagens tratando-os como “[...] sobreviventes do Sistema ou de si próprios, transitam entre o divino e o selvagem, o real e o surreal, sufocados pelo peso da existência” (2001, p. 208).

Os personagens refletem o espaço do sertão, são uma espécie de extensão desse espaço tão significativo na narrativa.

[...] os personagens são transladados para o imaginário da imensidão do universo, impingindo, assim, ao espaço, facetas universais e integradas na concepção do imaginário que descende do mito. O espaço local é trabalhado na constituição de uma dimensão ambígua que procura o equilíbrio entre o geográfico e o simbólico, tornando-se, assim, o patamar sobre o qual se assentam as angústias, as dúvidas e os desejos secretos dos homens ao experimentarem situações-limites conflitivas, que impulsionam e exigem decisão de enfrentamento. (MIGUEL apud MACHADO; MAQUÊA, 2006, p. 131)

Dicke escreve com o olhar daquele que foi dominado/explorado pelo colonizador, relata questões entre o poder do dominador em relação ao dominado. Durante a narrativa do romance *Caieira* o escritor traz a imagem da exploração humana. A história se passa em uma caieira, no interior do Mato Grosso, pertencente a um norte-americano explorador dos trabalhadores locais, que retiram e tratam a cal. Segundo Magalhães (2012), Dicke mostra situações a respeito da chegada de estrangeiros na região da Amazônia Legal e, concomitante a isso, a entrada de capital nesse lugar.

Comemos cal e vomitamos sangue preto, todos sem consolo, te garanto, João Tiara, sangue nosso é vida nossa, morta, inútil, desperdiçada para sempre, para nunca mais, nossa vida morrendo todos os dias, nossa vida morrerá um dia enfim, nosso futuro, como morrem todas as coisas sem préstimo, nossa felicidade, nossa família.

- Nosso futuro, o que é isso?

- Um buraco negro onde retumbam podridões... (DICKE, 1978, p. 30)

Em relação aos personagens de Dicke, especialmente no romance *Madona dos Páramos*, a pesquisadora Carmelita Gomes (2012) comenta que eles

[...] são seres enredados por um duplo círculo: um interior e outro exterior. Essa situação justifica-se pela própria condição de assassinos e foragidos da cadeia. Porém, mesmo estando em um lugar livre, presumível sem cercas e sem limites, continuam se sentindo aprisionados, e os elementos da natureza contribuem para enredá-los ainda mais, porque eles próprios, devido à condição psicológica que os oprimem, enxergam tudo ao redor como um círculo asfíxiante. (GOMES, 2012, p. 379)

A pesquisadora Madalena Machado (2011) comenta que se percebe no discurso interior desses personagens algumas vezes que muitas vezes não são percebidas durante o tumultuado ir e vir do dia a dia e é isso “o que explica a consciência pensante em ação ao redor de situações geralmente banais.” (p. 34-35).

Para Soares (2011), a obra dickeana reflete uma discussão sobre o homem sertanejo, as lutas diárias pela sobrevivência e o desejo de não ser mais parte do excluídos dessa sociedade. Nota-se que o autor desenvolveu seu próprio estilo literário, para o qual utiliza como base o contexto regional contando com aspectos do real, racional, sobrenatural e imaginário como aliados nesse emaranhado intertextual e mítico que a obra constitui. Desse modo, ele produz uma obra literária além do seu tempo e do limite de seu espaço regional, eliminando as possíveis fronteiras.

Outro aspecto característico do autor é a presença de repetições cíclicas durante a narrativa. A pesquisadora Gilvone Miguel comenta essa questão em um artigo sobre o romance *Madona dos Páramos*.

As repetições cíclicas correspondem à ideia do movimento circular e aproximam as dimensões temporal e espacial do romance dickeano. A peregrinação do grupo se torna circular naquele espaço desconhecido, pois, ao percorrerem o lugar e retornarem ao mesmo ponto, estão atando o fim ao princípio e fechando a circunferência de um círculo. O mesmo movimento se impõe em relação ao tempo, que repetido universalmente, estrutura-se na simbólica da ciclicidade e pode ser visto associado aos arquétipos do inconsciente coletivo, cujos esquemas são repetidos ao longo da história da humanidade, num processo de substituição de personagens revivendo acontecimentos num tempo sempre presente, atualizado. (MIGUEL apud MACHADO; MAQUÉA, 2009, p. 140)

Um exemplo dessa característica dickeana está presente no conto “Sinfonia Equestre”, pois há alguns trechos em que os cavalos (animal símbolo do conto) aparecem correndo em círculos, remetendo-nos à forma cíclica e circular. O

conto começa com a frase: “Um cavalo corre em círculos” e ela se repete por mais algumas vezes com algum tipo de variação, mas sempre buscando esse caráter circular, como em: “olhando o cavalinho dando voltas no pátio” ou “que olhava na janela o cavalinho correndo em círculos”. A presença cíclica do animal, que representa a natureza e também a morte, está diretamente ligada a ações e ao plano da narrativa, já que a cada morte surge a figura do cavalo. O cavalo pode funcionar como um “sinal” de vida ou de morte, uma lembrança de que a qualquer momento pode-se estar vivo ou morto.

O cavalo também aparece como um importante símbolo do romance *Madona dos Páramos*, pois uma cavalgada marca o ritmo da obra, como no trecho a seguir.

[...] só as brisas e os sons cavos das patas dos cavalos ferindo cadencialmente o tímpano do silêncio desabado. Cavaleiros e cavalos andantes. Cascos, cascos (...).

Os ecos se acendem, abrem rombos no silêncio que trepida, tropel de patas, os cascos, cascos, cascos, trepidando de espiralantes cavalos se apagando nos sumidouros, deglutindo o silêncio, retumbos que morrem nos combos, caravanas de ecos perdidos mastigando a noite, espelhismo que cai como lençol. (...) E a cavalaria ouve um berrante cuja trompa sopra e eriça as corcovas dos homens e dos cavalos, como se eles viessem dos povos que, nômades, há milhares e milhares de anos, vagassem pelos campos dos tempos pascentando seus rebanhos, a nostalgia dos povos pastores, a nostalgia dos eternos nômades, e um aboio que vem dos horizontes, ancestral e primevo, tangendo os tropéis da noite, rebanhos de mistério em estouro se explodindo em estrelas nas Vias Lácteas do céu se formando no centro do enigma. Cascos, cascos, cascos [...]. (DICKE, 2008, p. 342; 367-368)

Além da presença do cavalo, há também o formato cíclico da narrativa, pois a impressão que dá ao leitor e, principalmente, aos personagens é de que o espaço narrativo é um labirinto. De acordo com a pesquisadora Maria Cristina Campos, “A sensação angustiante de estarem desnorteados é mostrada pela imagem de um horizonte que circula sobre eles, luz e sombra dos dias que passam, alternando-se infinitamente (...)” (CAMPOS apud CAMPOS; LEITE, 2012, p. 116).

O narrador dickeano vive sob incertezas e procura caminhos desconhecidos, conforme Madalena Machado (2004), sobre o romance *Caieira*:

O entendimento humano que se busca na narrativa do prosador mato-grossense passa pela procura da dúvida em seu texto, das respostas ensaiadas, da contradição nos comportamentos, enfim, pelo inquirimento pessoal de cada ser fictício que se propõe enquanto objeto de interrogação. O mundo da caieira serve a tudo isto, com o agravante de que ela, sendo universo do trabalho e da ação, é também o desencanto da ilusão, seja em termos de solidariedade ou compaixão, pelo destino de seu semelhante. (MACHADO, 2004, p. 51)

Outra característica a ser destacada na obra de Dicke, lembra a pesquisadora Mônica de Matos (2010), é a maneira como o escritor trabalha o discurso narrativo em seu processo de criação e como articula com o narrador. Ela cita, como exemplo, o trecho inicial do conto “Toada do esquecido”.

- Fabulosos, rodopiantes mundos da ilusão! A gente vive no mundo da sedução: revistas e jornais repletos de insinuações, televisão com mulheres convidando, assim tão sem mais nem menos; pelas ruas elas andam nuas, nas rádios vozes ciciantes que sussurram no mundo da sedução, de manhã à noite e da noite à manhã: vozes que cantam irreversivelmente, envolventemente a não poder mais: este é o mundo da sedução e da ilusão em que vivemos metidos até o pescoço, mestre Gepetto, mesmo aqui no fim do mundo: desde as criancinhas de dez anos até as velhotas de noventa, todos indissolavelmente metidos até o pescoço no jogo da sedução... – dizia entredentes, abafadamente sublinhando cada palavra o Cavaleiro, abaixando o volume do rádio [...]. (DICKE, 2006, p. 11-12)

No trecho nota-se o discurso direto do personagem, além de começar a narrativa *in media res*, deixando o leitor sem muita explicação do que está acontecendo de fato, colocando-o em uma posição de estranhamento, já que não é possível encontrar sentido algum no que é narrado, pois só mais à frente é que isso vai ser explicado por outro personagem que se posiciona exatamente como o leitor, totalmente perdido em relação aos fatos.

A narrativa fragmentada de Dicke aproxima-se do conceito estabelecido para essa nova produção que, segundo Rosenfeld:

Talvez fôra básica uma nova experiência da personalidade humana, da precariedade da sua situação num mundo caótico, em rápida transformação, abalado por cataclismos guerreiros, imensos movimentos coletivos, espantosos progressos técnicos que, desencadeados pela ação do homem, passam a ameaçar e dominar o homem. Não se refletiria esta experiência da situação precária do indivíduo em face do mundo, e da sua relação alterada para com ele, no fato de o artista já não se sentir autorizado a projetá-lo a partir da

própria consciência? Uma época com todos os valores em transição e por isso incoerentes, uma realidade que deixou de ser “um mundo explicado”, exigem adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra. (ROSENFELD, 1969, p. 84)

Esse recurso revolucionou as representações artísticas, oferecendo novas possibilidades de pontos de vista para uma mesma narrativa ser contada, mas, por outro lado, colocou o leitor diante de uma difícil compreensão.

Por sua forma fragmentada, a obra dickeana impõe um desafio a quem vai ler ou analisá-la, pois o caminho de leitura não está pré-determinado e a compreensão não é imediata. O escritor desafia o entendimento do leitor com cortes abruptos e mudanças de focos narrativos. Diante disso, se faz necessária a apresentação de alguns fragmentos das obras do autor para se entender a complexidade da escritura dickeana.

2 O NARRATIVA DICKEANA: HETEROGENEIDADE ESTÉTICA E EXPERIMENTAÇÃO

Antonio Candido (2000) analisa a obra literária como o resultado da experiência observada e vivenciada pelo autor, pois este transforma e exporta suas experiências de vida para a realidade poética e, desse modo, exerce a relação indireta de influência da vivência social na obra de arte e da obra de arte na vida social. A obra literária desenvolvida por Ricardo Guilherme Dicke é um bom exemplo disso, já que o escritor introduz muito de sua própria experiência de vida em sua escrita, como criar um personagem professor universitário de Filosofia, que narra suas experiências no sertão mato-grossense, com características peculiares desse espaço.

No decorrer do trabalho será possível visualizar melhor, na obra em análise, a influência das leituras feitas por Dicke. Percebe-se a presença de conceitos adquiridos com obras filosóficas e também religiosas, o que lhe rendeu alguns intertextos com histórias bíblicas e a descrição de algumas crenças religiosas durante a construção de seu texto narrativo.

O romance escolhido para este trabalho, *Cerimônias do Sertão*, traz a história de Frutuoso Celidônio, um professor de filosofia que, após ser demitido da universidade, voltou às suas raízes e foi para o sertão mato-grossense em razão de um casamento. Acabou sendo afastado da cidade grande pelas forças da natureza, visto que as chuvas da temporada derrubaram todas as pontes que ligavam Cuiabá às cidades interioranas. Com base nisso, Frutuoso desencadeia seus questionamentos sobre a vida e, em busca de respostas, resolve escrever uma tese sobre a Beleza.

A narrativa de *Cerimônias do Sertão* se aproxima do enredo de *Cerimônias do Esquecimento*, publicado em 1995. As personagens e algumas situações são tão próximas que causam a estranha impressão de ser o mesmo texto, especialmente por se tratar de um protagonista com o mesmo nome nas duas obras, o professor Frutuoso Celidônio. A principal diferença entre os dois livros é o posicionamento das personagens e do narrador. As narrativas são muito parecidas, mas uma focaliza a relação de Celidônio com seu pai e a outra a paixão do professor por uma mulher chamada Leonora, a beleza suprema, sua musa inspiradora.

Nos dois romances o espaço da narrativa é a fronteira entre o sertão de Mato Grosso e a cidade de Cuiabá, essencial à obra por gerar reflexões sobre os avanços da civilização, uma marca nas obras de Dicke. Além da história se passar em uma vila próxima a Cuiabá, ela também apresenta como espaço um bar chamado Portal do Céu que, conforme o narrador, é “um bar em ruínas nos sem-fins do subúrbio de uma cidade nebulosa” (DICKE, 2011b, p. 11). No decorrer do romance esse bar será o ponto de encontro das três linhas narrativas e um espaço destinado a um rito de passagem.

[...] Dizem que neste bar se passam coisas difíceis de se acreditar, isso dizem. Tu acreditas em tudo. Ainda mais quando te vais enchendo dessa cerveja morna, sob essa única lâmpada esverdeada coberta de moscas e insetos da noite e picumãs, e os bois vão passando hieráticos, saídos das matas aí ao lado do bar, mais para lá da casa do ferreiro vizinho. Passam para te fazer lembrar de coisas como de uma outra vida em que viveste alheio de tudo e passa gente de cara borrosa, com a fadiga da borra da noite se desfazendo nas figurações. Quem vai saber direito dessas histórias? Histórias são histórias, como na vida. Ninguém. Só aquele homem de olhos enevoados que contava essas histórias. Quem sabe as histórias? Ninguém, como na vida, que todos sabem. (DICKE, 2011b, 11)

Esse trecho faz parte do início do livro e já aguça a curiosidade do leitor para saber o que acontecerá no decorrer da história. Em uma leitura mais atenta, esse fragmento revela uma espécie de explicação para os acontecimentos que ocorrerão nesse bar.

A estruturação do ambiente na narrativa dickeana é de extrema importância, principalmente por exercer algumas funções de grande valor dentro da obra, como: situar e caracterizar as personagens de modo psicológico e socioeconômico no lugar em que vivem; auxiliar nas ações da narrativa, especialmente dos personagens; estabelecer oposições com os personagens; situar o personagem e o leitor geograficamente; antecipar e expor alguns sentimentos dos personagens e adiantar alguns fatos da trama que serão destacados no decorrer da obra (BORGES FILHO, 2007).

O romance aqui analisado, assim como o livro *Cerimônias do Esquecimento*, tem o sertão como um indicador e identificador da pureza e tradição que foram perdidas com a chegada da urbanidade das grandes cidades, soma-se a isso o caráter modernizador e progressista, que transformou os valores e costumes

da cultura e tradição locais. Nesse espaço, há ainda elementos que, simultaneamente, fazem parte da cidade e do interior, aspecto que aumenta o hibridismo da obra (BARBOSA, 2006).

Os ambientes podem ser vistos como uma extensão dos personagens e suas reflexões acerca da humanidade, como no trecho a seguir, em que a região do sertão mato-grossense é destacada de modo a proporcionar um efeito sinestésico no leitor:

[...] Deus: ele sempre se conserva aqui, no cerne do Sertão, onde tudo é água fresca num pote na sala de visitas, onde tudo é roupa branca com cheiro de baunilha no baú do quarto de dormir, onde tudo é como esse cheiro imemorial que vem do quintal, das bandas do rio, de séculos antes de nós, (...) vêm de todas as profundezas das estepes e das tundras, vêm de todas as léguas varridas pelo sopro de Deus: assim o Sertão. Ser puro: da pureza que não se consome nem se extingue. Se o homem da cidade conhece os fins, o homem do Sertão conhece os começos. Sertão é onde todos somos crianças, e onde a gente esquece a língua das serpentes e aprende o idioma dos passarinhos. (...) O sertão é a inocência. [...] (DICKE, 2011b, p. 174-175)

Esse trecho traz uma relação íntima entre leitor e narrador, já que este transporta quem lê para aquele mundo do qual ele já fez parte, que é o sertão. Desse modo, introduz o leitor a momentos e situações que foram e são especiais para quem os vivenciou. É possível imaginar essas sensações e assim criar o sertão que o narrador idealiza, pois nesse fragmento ele traz uma explicação do significado de sertão para ele, não só como espaço, mas também como parte dele mesmo, uma espécie de extensão do seu ser.

Para Miguel (2012), os personagens de Dicke transitam por diversos espaços, como a capital do estado (Cuiabá), as vilas do interior, as matas do sertão e os rios da região. Todas essas andanças são acompanhadas de lendas e crenças locais ou até acontecimentos fantásticos, que são contados pelo personagem que “vê o universo regional por dentro, sentindo-o, perscrutando-o, vivenciando-o, travando uma comunhão com a paisagem” (MIGUEL, 2012, p. 76) do sertão mato-grossense em seu modo mais verdadeiro e puro.

Nota-se que o espaço também é o lugar de contraponto entre a figura urbanizada da cidade e a figura rústica do sertão. Não só em *Cerimônias do Sertão*, mas em grande parte das obras de Dicke o espaço é utilizado dessa forma.

Conforme Schollhammer, as obras contemporâneas abordam a questão regional de outra forma e lançam o olhar para aspectos além dos costumes, da tradição e das “características etnográficas para se tornar um palco da tensão entre campo e cidade, entre a herança rural e o futuro apocalíptico das grandes metrópoles.”. (2009, p.78).

No fragmento a seguir é possível verificar o destaque negativo que o narrador dá a valores tidos como urbanos, junto a uma descrição da cidade:

Homem João Ferragem ia sem pressa e já chegava num alto da encosta de onde se via uma vista da cidade, grande, se espalhando por toda a circunferência que ia de horizonte a horizonte, com muitos postes espetados, com torres de igrejas, chaminés nos subúrbios e, no centro, alguns altos edifícios. (...) A cidade – pensou João Ferragem – ah, a cidade, Babel, Babilônia, quem entra aqui sabe que os homens mudaram, quem entra aqui começa a pensar de outras maneiras. (...) Tudo é feito de outra maneira nas cidades. Até a maneira de andar. E o que anda por debaixo de tudo isso é ideia. Mas, se a gente fica apenas por um tempo, tudo isso volta para onde veio, se acaba, termina virando poeira, se esquece, retorna para algum reino, para alguma coisa que talvez seja nada. (DICKE, 2011b, p. 25)

Nesse trecho há a intertextualidade com o mito bíblico da Torre de Babel, ou seja, a aproximação da figura da cidade com Babel/Babilônia, que, conforme o Antigo Testamento, trata-se de um monumento sinônimo da confusão de línguas e exemplo da ira de Deus sobre um povo cheio de soberba, que se orgulhava de suas grandes edificações.

Logo no início da obra o leitor já se depara com um desafio, pois a narrativa não-linear se dá por meio da alternância de vozes que dão sentido geral à história no momento em que vão se completando. Nas primeiras páginas já há uma exposição/explicação do que está por vir durante a narrativa, mas esse aspecto só salta aos olhos do leitor depois de uma leitura mais atenta somada ao conhecimento de toda a trama.

No fragmento abaixo o narrador expõe pontos que só serão compreendidos posteriormente, pois, em uma espécie de apresentação *in media res*, o narrador comenta sobre o casamento, que é o motivo pelo qual o personagem principal, Celidônio, volta à sua cidade de origem, uma vila do interior mato-grossense, perto da capital Cuiabá.

As caras borrosas das pessoas naquele casamento, as pessoas com pratos de comida, as cervejas correndo a rodo, não sabes de onde os pobres, quando fazem casamento, tiram tanto dinheiro, e tu lá num canto, titubeante, ouvindo o pai da noiva (ou quem era que tava contando a história?) que narrava o caso daquele rei, que não terminava nunca. Num casamento, a história de um rei, por quê? Sei lá porquê, dizes. Para dizer a verdade, já estavas meio bêbado, não tanto como estás agora, confessas, mas o casamento foi bonito, apesar de eles serem meio pobres. Os pobres, quando se casam, fica muito mais bonito, natural, isso achas. Há uma simplicidade que vem de origem, da natureza. Vieram da igreja, foste o padrinho da noiva, eles são meio parentes teus. Vieram de carro para a casa do pai da noiva. (...) Depois vieram para este bar, tu e o pai da noiva, com seus olhos neblinados, tu de olhos entornados, ouvindo a história dele, ou será quem contava aquela história? (DICKE, 2011b, p. 9)

Além de comentar a respeito das pessoas e do casamento, o narrador começa a levantar uma importante questão presente na obra: quem estaria contando a história de rei Saul? O fato de o narrador estar um pouco embriagado o impossibilita de compreender tudo o que ocorrerá depois do casamento, sendo o uso da bebida alcoólica uma possível explicação à falta de respostas para esses acontecimentos.

Por sua forma fragmentada, a obra dickeana impõe um desconforto a quem a lê ou analisa, pois o caminho de leitura não está pré-determinado e a compreensão não é imediata. O romance, que foi escrito na década de 70, se destaca por não ter seguido os mesmos caminhos que grande parte da produção literária da época e se junta ao que foi produzido nos anos 80, já que, conforme Nizia Villaça:

[...] os anos 70 caracterizaram-se por uma literatura preocupada com efeitos naturalistas de identificação, via relatos jornalísticos das misérias da pós-revolução de 64, nos anos 80 há uma progressiva abertura política, acentuam-se os caminhos que problematizam o lugar do sujeito, as verdades e as crenças objetivas. Simultaneamente, as conceituações de indivíduo e o de sujeito vão perdendo seus antigos perfis e se tornando indiferentes, se acoplando ou se excluindo mutuamente. (...) Desconstrói-se, de certa forma, a articulação sujeito contratual/Estado (...). Com a desestruturação a que assistimos, o indivíduo e o sujeito tornam-se lugares de acirradas discussões, que lançam pistas para se perceberem as configurações que informam o contemporâneo nas discussões sobre a nova cidadania. (VILLAÇA, 1996, p. 44-45)

Villaça acrescenta que tais narrativas são resultantes do surgimento da discussão e reflexão a respeito do sujeito, que vai em direção à desconstrução do que era tido como substancial, não há mais um único sujeito. A fragmentação do homem leva a fragmentação da narrativa. Segundo Silviano Santiago (1989), as narrativas contemporâneas apresentam sempre um recomeço, já que se mostram quebradas.

A história não é mais vislumbrada como tecendo uma continuidade entre a vivência do mais experiente e a do menos, visto que o paternalismo é excluído como processo conectivo entre gerações. As narrativas hoje são, por definição, quebradas. Sempre a recomeçar. (SANTIAGO, 1989, p. 46-47)

Deve-se lembrar de que, em *Cerimônias do Sertão*, a narrativa fragmentada vai se construindo por meio de intermináveis monólogos interiores dos personagens e de focalizações internas. Somam-se a isso os imensos discursos com descrições detalhadas de situações e ambientes, como no trecho abaixo:

Faz silêncio imenso, socavado, empurrando sombras: e, nesse intervalo, a coruja pia ao lado das laranjeiras, ao lado da casa do ferreiro, aí ao lado, entre os laranjais e as figueiras, de onde se prolongam as ruas, com largos, clareiras e terreiros onde as sombras enormes dos vultos dos caminhões enlonados, estacionados, que vão e vem de tão longe nessas estradas, se projetam no chão, em frente a pousos e pensões e galpões e dormitório coletivos e bares e vendas e hospedarias e albergues e armazéns e tascas e postos de gasolina e hotéis e motéis e pequenas fábricas e depósitos e casas de comércio e quintais e espaços esparsos entre lugares subitamente escuros ou de repente alumeados por luzes que não se sabem nem se distinguem de onde vêm, postes perdidos, disseminados, se esgotando na sombra com luzes febrilantes que vertem uma pobre luminescência de âmbar escuro, parecida a pus de feridas expostas, com um sentimento de abandono e de solidão extrema, onde longinquamente ladram cachorros cujos ecos vêm de muito longe e ficam boiando no silêncio como manchas de óleo neste chão como sombras molhadas de água onde passa tanto carro e se misturam a tantos rastros para nada, nenhuma última grande finalidade tanto misturar de rastros de pés e de rodas de carros, onde passa tanto caminhão e tanto carro e se vai ninguém sabe para onde nem de onde vem, e abrem os bois a boca e berram saudosamente, de repente, e o vapor quente da noite formado por eles parece a luz das lâmpadas inscritas debaixo dos postes e fica um eco rumorejando e lembrando de transmigrações onde fomos bois em outras vidas, e o rumorejar súbito de ramagens de árvores em grandes massas que se mexem com seus galhos de carne de sombras, e galos que cantam, cujo timbre se perde nas distâncias, e estranhos ruídos que se juntam e crescem e regurgitam e ressoam

pelos pontos cardeais e ficam como que redemoinhando por cima desses lugares desertos que foram ou parecem ser oficinas mecânicas, com montanhas de ferros-velhos, nódoas na sombra, manchas de óleo de há séculos, e lagoas paradas, onde a água é triste e em cujas margens crescem arbustos sem personalidade, cujas formas logo se esquecem, mas que perduram na força da escuridão que persiste até o fim da madrugada, prendem-se em si mesmos, se agarram, ficam dependurados de uma espécie de abismo gravitando na noite, e paredes carcomidas e leprosas onde se desenham logogrifos zodiacais e hieróglifos cúficos, paredes que a umidade da noite vai comendo e corroendo com seus dentes de sombra, e sopros misteriosos como que de espíritos sem habitat, que dançam e rodopiam no deserto dos lugares abandonados. (DICKE, 2011b, p. 146; 147; 148)

Junto a esses aspectos, ou seja, mistura de monólogos e descrições de ambientes, o escritor ainda desafia o entendimento do leitor com cortes abruptos e mudanças de focos narrativos. Diante disso, concluí-se que Dicke traz uma narrativa instável, fragmentária e aberta aos questionamentos dos personagens em relação às dúvidas do ser humano.

Dicke insere seus personagens em universos diferentes no mesmo espaço e ainda utiliza o tempo de maneira perturbadora, unindo presente, futuro e passado, tornando um o complemento para o sentido do outro em uma narrativa que transita entre o mítico e o real sem oposições ou barreiras. A pesquisadora Hilda Gomes Dutra Magalhães comenta sobre esses personagens tratando-os como “[...] sobreviventes do Sistema ou de si próprios, transitam entre o divino e o selvagem, o real e o surreal, sufocados pelo peso da existência.” (2001, p. 208). O trecho a seguir é exemplo disso, pois são citados diversos nomes e símbolos clássicos para caracterizar o quarto de armas que dormia dom Saul Murgel e Sagres e Portoamargo Paternoster Fontecorvos do Santíssimo.

[...] punhais enormes e pequenos dependurados das paredes, em suas respectivas bainhas, de couro ou de latão, de bronze ou de cobre, de ouro ou de prata, de todos os metais, desenhados, gravados, cunhados ou lisos, símbolos: licornes e grifos, hipogrifos e golfinhos, centauros e ninfas, hipocampos e águias (...), até uma pistola marroquina usada pelos tuaregues de Ben-Houssa e um punhal da corte de um soberano persa muito antigo, ali pela encruzilhada do século VI com o século VII, que floresceu em Maiden-el Shah e Choga-Zambil. Parafernália de Cafarnaum [...]. (DICKE, 2011b, p. 27)

Nesse fragmento o narrador faz uma apresentação do quarto do rei Saul. No quarto real, como é chamado, há armas de todos os tipos e épocas, como espadas de épocas antes de Cristo. São armas que, segundo o narrador, estiveram nas mãos de importantes soldados em diferentes lugares e épocas.

A história também confunde o leitor por intercalar a narrativa, deixando trechos ora dentro de parênteses, ora fora, causando a impressão de serem pensamentos mesclados à fala dos personagens. A pergunta feita pelo leitor a cada capítulo é: quem pode ser esse narrador, quem narra cada capítulo?

O romance é formado por três linhas narrativas que aos poucos vão se aproximando. A primeira linha narra a história de Celidônio, sem muitos rodeios.

Há apenas dez dias morreu a avó de Celidônio. O pequeno cemitério ali na esquina nem se verá sob a chuva que cai... Sua primeira chuva depois que morreu e descobriu o Tempo voraz, depois que a eternidade tombou por cima dela com todo o peso do Nada... (...) Uma pobre e doce velhinha de mais de oitenta e cinco anos. Nem sabia direito quantos anos tinha, sabia apenas que tinha mais de oitenta. (DICKE, 2011b, p. 20)

A segunda narra uma história que parece ser paralela, pois traz conceitos estabelecidos em mitos clássicos, mesclando histórias bíblicas, como é o caso do rei Saul. É necessário ressaltar que nos capítulos apresentados entre aspas é contada a história de dom Saul.

[...] Segundo minha árvore genealógica, provenho do rei Saul, príncipe de Israel, patriarca hebreu, profeta do Senhor... Que importa que me chamem de cristão-novo, como eles dizem no seu jargão cristão, aportado aqui com os primeiros colonizadores, entre ladrões e desterrados, banidos e justicados, se trouxemos progresso definitivo a esta terra, que, se não fôssemos nós, seria propriedade de renegados e bandidos piores, de exilados e condenados, como todos o são [...]. (DICKE, 2011b, p. 55)

Por fim, há uma narrativa que se apresenta entre parêntese e é a que mais intriga o leitor. Apresenta algumas provocações, como indagações sobre quem poderia estar contando aquela história.

(Mas quem te conta essa história? É o homem dos olhos nublosos ou o escudeiro de dom Saul? Mestre Cipriano do Pau dos Machados, talvez? Talvez o príncipe Von Hohen und Lowen. Ou o Catrumano. O Catrumano não pode ser. Deve ser o Ferreiro ou então o pai da

noiva, o homem dos olhos de bruma, cataractantes. João Valadar ou João Ferragem. Talvez o próprio dom Saul. Quem? O esquecimento rói o queijo da lua e as efígies dos bois passam junto à amurada remoendo. Alguém de olhos de neblina. A cerveja sobe na cabeça e, quanto mais sobe, mais o esquecimento vai nublando a memória em que te consumes.) (DICKE, 2011b, p. 31)

Não é possível observar uma narrativa separada da outra porque, com o decorrer dos acontecimentos, uma vai dando resposta às lacunas deixadas pelas outras, formando uma focalização múltipla, ou seja, uma mesma situação mostrada por meio de diferentes focos.

A obra apresenta um tempo não-linear, porém, a história central, que une todas as narrativas, se passa em uma noite, depois do casamento, com a ida de Celidônio junto com o pai da noiva a um bar chamado Portal do Céu.

Depois vieram para este bar, tu e o pai da noiva, com seus olhos neblinados, tu de olhos entornados, ouvindo a história dele, ou será quem contava a história? No teu canto. Tu, um professor da universidade despedido (...), de novo, neste bar, Portal do Céu, perto da casa da noiva, já de madrugada, sozinho, depois que o velho de olhos enevoados, quem era?, se fora [...]. (DICKE, 2011b, p. 10-11)

Esse bar é o espaço das grandes indagações do narrador, além de ser o lugar onde rei Saul surge no decorrer da narrativa.

O autor utilizou o presente, o passado e o futuro durante a narrativa sem sinais gráficos (aspas/parênteses), já que ela traz diversas passagens da vida de Celidônio junto a todas as reflexões sobre a humanidade e questões sobre o espaço do sertão mato-grossense.

O romance ainda apresenta marcas de uma narrativa polifônica, com existência de várias vozes para envolver o leitor durante a história. O gênero romance pode ser caracterizado como uma imagem que se forma a partir de outra já existente e assim vai se completando constantemente. E as muitas vozes presentes em textos desse gênero se completam e dão novos significados às imagens até então incompletas.

No romance dickeano a alternância de vozes, que constitui a narrativa não-linear, dá sentido geral à história no momento em que uma voz vai complementado a outra. Por exemplo, na obra *Cerimônias do Sertão*, a história entre aspas é contada por um velho, que supostamente é o pai da noiva do casamento

para o qual Celidônio foi convidado. Essa é a dúvida que cerca o romance, pois nunca há a certeza de quem está narrando essa história. O velho relata histórias do personagem bíblico Saul.

“Onde estará o pequeno David? Dizem que ele é meu filho, dizem que fiz filhos em todas as fêmeas que moram nos meus domínios, de quem porventura me aproximei (...). Segundo minha árvore genealógica, provenho do rei Saul, príncipe de Israel, patriarca hebreu, profeta do Senhor... Que importa que me chamem de cristão-novo, como eles dizem no seu jargão cristão (...).

- Que Saul, que nada! Digo isso porque me dá satisfação apenas. Quero ter o prazer e a honra de dizer que sou hebreu. O rei Saul tinha um caráter firme, um homem estranho que eu admiro, que sempre me fascinou, sua história leio todas as noites, um homem incompreendido, como eu. Quem dirá que não seja eu mesmo? Todos os grandes homens são incompreendidos. Por que será? (...).”
(DICKE, 2011b, p. 54-55)

Já a outra narrativa, que se apresenta sem sinal gráfico, trata-se de um relato dos fatos com maior linearidade, sendo intermediária entre as outras duas narrativas. Essa narrativa traz toda a história até o momento em que Celidônio chega ao bar e, também, os fatos anteriores e posteriores a esse momento.

É preciso destacar que a narrativa entre parênteses funciona como um elo entre as outras narrativas, já que dá ao leitor a impressão de ser o próprio Celidônio refletindo e comentando os fatos que não ficaram claros durante as outras narrativas ou um narrador muito próximo a ele, como no trecho a seguir:

(A festa estava animada. Havia até alguns cantadores tocando violas, sanfonas e cantando cururu debaixo dos mangueirais do quintal. O velho dos olhos de granizo no sereno era amigo de minha mãe. Estavam juntos, conversando naquele casamento da filha do velho. (...) e lá se foram o casamento e a noite inteira longos para dizer tudo o que se tinha de explicar, e ele começou a contar a história de rei Saul. Acabado a função e as festas, cada um foi para sua casa e o velho me acompanhou no Jipe até o bar Portal do Céu (...). Como um sonho de neblinas. Vaporoso. As cervejas daquela noite obnublaram tudo. (...) Lua... Insônia que nos rói como roem o esquecimento os peixes cegos, subterrâneos, nos abismos oceânicos. Noite com ferrugem, que enferruja os ossos, sob os ponchos, do contato com a pedras frias deste chão. A bebedeira me cresce, pouco resta de cerveja, vou bebendo até fazer-se luz.)
(DICKE, 2011b, p. 330-331)

É interessante atentar para o fato de que essa narrativa está presente sempre depois da narrativa entre aspas, que é a história do rei Saul. Além

de levantar os questionamentos que o leitor está se fazendo durante a leitura, essa narrativa entre parênteses é uma espécie de apoio para o leitor acompanhar a história, como na citação a seguir:

(A história começou naquele casamento em que as figuras das pessoas eram terrosas e imprecisas? As pessoas comendo com seus pratos nas mãos, as mulheres passando sem parar, distribuindo com suas longas colheres de pau, e tu, gravemente sisudo, quase solitário, a ouvir a história que te contava o homem de olhos enevoados: seria o pai da noiva? Depois que tudo terminou, ele veio no teu Jipe para este bar, Portal do Céu, e aqui continuava a contar, madrugada adentro, essa história sem fim, e tu escutando interessado, ele falando, sua voz arrastada pela bebida, e tu, titubeante, a mesa cheia de garrafas vazias de cerveja (...). Era mesmo o pai da noiva que contava aquela história?) (DICKE, 2011b, p. 19-20)

Esses trechos entre parênteses, presentes no decorrer de toda a narrativa, ressaltam as dúvidas desse narrador, resultando em uma forma de expressão lírica voltada para a subjetividade, com as incertezas do homem contemporâneo.

Além disso, a obra traz aspectos da urbanidade. O crescimento desordenado das cidades e grande parte da população vivendo em áreas urbanas trouxeram uma remodelagem na literatura brasileira, surgindo assim a literatura urbana, conforme Pellegrini (1994).

Seguindo os conceitos abordados por Karl Erik Schollhammer (2011), a ficção contemporânea brasileira seguiu o desenvolvimento do país, por isso apresenta temas mais urbanos. Para ele, entre as décadas de 1960 e 1970, o Brasil apresentou um grande crescimento urbano e, assim, deixou o *status* de país rural, concentrando mais de 70% da população nos meios urbanos. Logo, tem-se que:

Os anos 70 se impõem sobre os escritores com a demanda de encontrar uma expressão estética que pudesse responder à situação política e social do regime autoritário. É responsabilidade social que se transforme numa procura de inovação da linguagem e de alternativas estilísticas às forma do realismo histórico. (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 22-23)

Diante disso, nota-se a construção de uma literatura do “eu”, que se forma de maneira fragmentada e representa, principalmente, a necessidade de

expressar os pensamentos e reflexões sobre a experiência de cada um, mostrando os sofrimentos e as angústias diante da vida.

No caso do romance de Dicke, foi preciso que o personagem Frutuoso Celidônio se afastasse da urbanidade e do caos da cidade grande (Cuiabá) para que surgissem as reflexões do eu e da condição do ser humano. A obra traz reflexões como a do fragmento a seguir.

O que é um homem que estudou filosofia? Nada, um homem como os outros, mais débil, talvez, que apenas estudou Filosofia, que só sabe que descobriu com os sábios o que nada sabe, que tudo está por saber. E que não sabe o que é Beleza. Todos são filósofos; todos, de um jeito ou de outro, estudaram suas filosofias, senão não viveriam. (...) No entanto, a ideia da Beleza existe – ah, Platão! -, não se finda, não desaparece, permanece e fica presa ao homem. (...) Acende a luz, apanha as folhas onde tentou escrever rabiscos de tese sobre a Beleza Suprema, rasga-as em mil pedacinhos e as joga pela janela, na chuva. Nada mais resta. (DICKE, 2011b, p. 302-303)

No trecho acima o narrador levanta dúvidas a respeito da vida de Celidônio, dúvidas que o próprio personagem tem, pois, depois de ser demitido, ele finalmente começa a pensar sobre o que é afinal, o que obteve de positivo estudando Filosofia ou qual sabedoria foi adquirida com isso. Com todos esses questionamentos ele conclui que essa vivência não o fez diferente dos outros homens, não se tornou um sábio, apenas mais um, já que todos são sábios e conhecedores da sua própria vida e experiência.

Pode-se considerar a obra de Dicke um bom exemplo do que Georg Lukács comenta sobre o gênero romance, já que esse “busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida”. (2009, p. 60). Assim como Lukács (2009) afirma que o herói romanesco está em busca de algo, o personagem de Dicke também está em eterna busca, pois procura acima de tudo respostas para questões metafísicas, como a morte e a vida.

Ademais, a trama apresenta uma história de paixão, pois no decorrer do romance, o personagem Frutuoso Celidônio se apaixona por Leonora, uma moça belíssima que vivia naquela cidadezinha do interior mato-grossense, um fato que Celidônio não conseguia entender, pois “Lá na cidade, nenhuma em especial. Só aqui, neste fim de mundo.” (DICKE, 2011b, p. 65). Com o surgimento dessa paixão, a narrativa começa a ganhar reflexões acerca da Beleza.

Para que serve a Beleza Suprema? E a pureza, a castidade, a virgindade? A Beleza, que faz com ela a moça que a conserva? Será igual à sabedoria para o sábio? Para onde leva a Beleza? Para que cumes nevados, campinas longínquas, vergéis límpidos, mares distantes? Beleza, sabedoria, a morte, talvez, abreviaria um cético muito sábio. O Umbigo da Lua, hoje, não se mostrará. Que adianta tanto pensar nela? Descobrir-se-á algo?

Celidônio medita sobre o que escreveu. Ah, quem dera inventar o mito da Beleza Suprema! Vênus Afrodite morreu há quinze séculos, assim como agora Nietzsche descobriu que quem a matou está morrendo também. O que virá depois? (DICKE, 2011b, p. 95)

O narrador não poupa elogios a sua grande musa da beleza, a mulher chamada Leonora. Desse modo, tece reflexões sobre a beleza e assim começa a desenvolver as primeiras frases e considerações de sua tese sobre a beleza suprema.

Conforme Miguel (2012), Dicke utiliza, em muitas de suas obras, o artifício metalinguístico de um personagem escritor para, desse modo, apresentar, em meio à narrativa, a sua própria consciência literária, sendo um escritor que se introduz na obra com uma personalidade de valor poético. Logo, para a pesquisadora, essa ideia

[...] caracteriza uma busca privilegiada pela obra, enquanto intemporal e universal, que a linguagem e a imaginação criadora tornam possível. A busca é empreendida pelo escritor no campo da criação literária, em que o poder criador da palavra pode transcender a condição humana e fundar uma realidade fictícia temporal reversível. (MIGUEL, 2012, p. 73-74)

O narrador descreve como é esse personagem protagonista da obra, chamado Frutuoso Celidônio. Apresenta sua origem, formação e vida acadêmica. Depois passa a discutir sua vida pessoal.

Frutuoso Celidônio estudou e viveu dez anos no Rio de Janeiro e é graduado em Filosofia; sua profissão, professor, só que foi despedido da universidade, agora está numa espécie de férias compulsórias. Ora, quem entende de Filosofia sabe que a Beleza é um assunto filosófico. Estética. E dos maiores. Sente-se engolido pelos golfões do problema. Como é que pode existir a Beleza em vez do Nada? E por cima é poeta. Tem um livro sobre Filosofia, publicado no Rio. (...) Quando ele vinha pela estrada no Jipe, trazendo a mãe para cá, sabia que iria ter, como sempre quando vinha aqui, uma impressão dos diabos, uma tristeza infinita que nada arrancaria de cima. Por que veio, então? Por que deixou sua mulher na casa da mãe, na capital, com sua filhinha, onde vivia? [...]. (DICKE, 2011b, p. 46-47)

O narrador heterodiegético onisciente se mostra grande conhecedor do professor Celidônio, ou seja, apresenta uma visão privilegiada dos pensamentos e emoções do personagem por um olhar que está fora da história. Esse modo de narrar, segundo Beth Brait, é um recurso utilizado desde o Antigo Testamento e dá maior credibilidade aos fatos apresentados, pois

A apresentação da personagem por um narrador que está fora da história é um recurso muito antigo e muito eficaz, dependendo a habilidade do escritor que o maneja. Num certo sentido, é um artifício primeiro, uma manifestação quase espontânea da tentativa de criar uma história que deve ganhar credibilidade do leitor (...). No *Antigo Testamento*, assim como nas epopeias clássicas ou nos contos de fada, a personagem não é posta em cena por ela mesma, mas por suas aventuras, pelo relato de suas ações. E nem por isso deixa de ter consciência e ganhar credibilidade. (BRAIT, 1985, p. 56)

Essa primeira apresentação do personagem central é essencial, pois é logo no início da diegese e já expõe o sujeito que vai se apresentar aos poucos durante a narrativa. Somente muitas páginas à frente da leitura dessa pequena apresentação feita pelo narrador é que o próprio Celidônio se apresenta de forma autoavaliativa, trazendo indagações a respeito de sua profissão:

Ela me perguntou: Quem é? Respondi que sou professor de Filosofia, não filósofo. O que é um filósofo? Obstruso, grotesco dizer-se filósofo, posar-se um filósofo. Dá vergonha. Filósofo, isso lá existe? Ora, não, não sou filósofo, sou apenas professor, e despedido, ainda por cima. E ninguém precisa saber mais. (DICKE, 2011b, p. 258)

Há momentos em que o discurso desse narrador também se confunde com a voz do personagem Celidônio, como no trecho a seguir:

Talvez, tudo é possível, neste mundo de casualidades concretas como o ferro. O que contém o sono? Minos e seus séquitos. A cavalgada da morte. Angústia ou raiva, uma espécie de impotência ou frustração. À mercê do olho magnetizado do sono. Só pode ser medo de si mesmo, dos seus próprios fantasmas. Mas quem sou eu para ter medo dessas coisas? Um professor apenas, ninguém mais, para que, pois, este medo? Escrever, ao invés do *Livro da Beleza*, o *Livro do Vazio*. (DICKE, 2011b, p. 67)

Outra personagem que merece destaque é Leonora, a musa inspiradora de Celidônio. Durante toda a narrativa o narrador não economiza elogios

ao apresentar a mulher Leonora aos leitores, ainda mais que ela era, segundo ele, uma musa, a beleza em pessoa, uma deusa que, de tão linda, deixa todos perdidos quando se deparam com tamanha beleza, como no trecho a seguir:

Quantos anos terá ela? Uns vinte e seis. (...) ela foi *Miss Mato Grosso* e chegou quase a *Miss Brasil*. Ela mesma que não quis ser *Miss Brasil* e talvez *Miss Universo*, (...) abandonou tudo e como seu pai a havia prometido ao rico Suleme El Abu-Daris, o dono de duas caieiras e quatro fazendas e vastíssimas terras e quanto mais existe, ela se enterrou aqui e daqui não mais saiu. (...) Tem cabelos longos, muito longos, castanhos, quase negros, às vezes louros, depende da hora e da luz, olhos azuis, onde se escondem poços de trevas, como a noite. Alta, bem proporcionada, perfeita, bem demais. Tudo nela é proporção e perfeição, beleza suprema. (...) O que se sabe dela é que todos falam dela com paixão, quem a vê não a esquece nunca mais, fica perdido, olvida tudo o que tinha a fazer [...]. (DICKE, 2011b, p. 80-81)

Também merece destaque o personagem Dom Saul, que faz parte da narrativa entre aspas, porém, no decorrer da narrativa, percebe-se que esse personagem não existe de fato e essa história estaria sendo contada por uma voz desconhecida. Mesmo assim o narrador apresenta as características desse personagem.

Dom Saul olhava ensimesmado pela pequena fresta da janela semifechada. Fazia penumbra no quarto. Olhou-se no espelho do armário: era muito alto e espadaúdo; abaixou-se para alcançar sua própria cara: uma face quina, longilínea, cheia de rugas profundas como picumãs, barba negra, enorme, quadrada, cabelos lisos e escuros até a nuca, sem um fio branco. Parece que ficou satisfeito de se olhar e se encontrar [...]. (DICKE, 2011b, p. 28)

Há os dois personagens cegos e tocadores de viola, “os Manuéis”, que cantam profecias e também estão no bar Portal do Céu.

- Estes violeiros sempre vêm cantar aqui?
- Os cegos? Não, aparecem nestes dias.
- Sim, cegos, estão na pensão das Fitas Brancas. Estão sempre juntos.
- O vendeiro chega, se inclina para os cegos:
- Manuel dos Velhos, Manuel das Velhas, querem mais cerveja? É só pedir.
- (...)
- O que eles fazem? – pergunta homem João Ferragem.
- Eles cantam o que vai acontecer, às vezes – diz João Valadar.

(...)

– Como canta o que vai acontecer? – pergunta João Ferragem para o cego mais moço, Manuel das Velhas, que acaricia seu violão de cabeça inclinada. (DICKE, 2011b, p. 101-102)

O personagem Manuel das Velhas ganha voz e se autoapresenta na narrativa. Durante sua fala também é possível notar o tom de crítica ao modo que ocorreu o desenvolvimento da região central do Brasil e à urbanidade que se instalou junto a ele.

– Eu sou um índio xavante, meu senhor, o senhor não sabe. Eu nasci vendo tudo. Eu via tudo com estes olhos, porque Deus assim me fizera. Nós vivíamos sem conhecer outros homens, no centro deste nosso Brasil, quando eles chegaram, esses homens do outro lado. Nós vivíamos como nosso Deus queria. Não sei se foi Deus quem mandou, senhor, mas nós mudamos. Eles trouxeram comidas em latas, senhor, e nós comemos. Eu fiquei cego disso, segundo acho. (...) Perdi uma visão de fora, mas ganhei outra dentro. Não posso contar essas coisas para os senhores. Só posso dizer que foi meu Deus. E então eu vim para cantar as coisas que iam acontecer. Foi a visão. (DICKE, 2011b, p. 103)

O cego Manuel dos Velhos também conta o que sucedeu com ele para estar naquela situação e, nesse discurso, não há um tom menos crítico que o do outro cego em relação aos homens que foram colonizar e urbanizar a região do sertão mato-grossense.

– Eu sou do sertão, que lugar não sei, só sei que fiquei cego por uma doença que me deu, trazida pelos homens do outro lado, e Deus depois me apareceu e me disse: “Procure o teu irmão e com ele vai cantar o que acontecerá”. E eu vim. Achei meu irmão, que é esse aí (apontando ao outro cego). Não sei de nada, Deus disse que ele é meu irmão, tem de ser. Não sei de mais nada. Cumpro obrigações a vida inteira. Não posso dizer. Nem sei se o que canto acontece mesmo, às vezes, só sei que vou cantando e as coisas vão se sucedendo. É o que sei fazer. E dessas coisas mais não posso falar. (DICKE, 2011b, p. 103)

Outro importante personagem é João Ferragem, que faz parte da narrativa sem marcações gráficas. Trata-se de um tocador de rabeca e grande pensador. Segundo o narrador, o que ele faz de melhor é pensar, por isso ele é o responsável por muitas das reflexões que surgem durante a diegese, como no fragmento a seguir.

Eles me chamam de homem, homem João Ferragem me diziam, desse modo cada qual é homem João ou mulher Maria, e eu também sou homem, e vou indo do lado que o vento me leva, para o lado que o vento vai (...), sou como o vento que foi e não veio (...). Sente o peso da rabeca em sua caixa nas costas e pensa: rabeca não pesa porque é música, não é bem música, é mais madeira de fazer música, onde que música vai pesar? (...) Rabeca não pesa, talvez seja porque a música não pesa, é a rabeca onde as músicas dormem como num poço dormem as águas sob as estrelas, onde as músicas sonham em silêncio no bojo do seu repouso até que sejam acordadas: rabeca que carrega possibilidades de música, como reis carregando possibilidades de reinos e reinados. (DICKE, 2011b, p. 14)

Esse trecho mostra um dos grandes valores de João Ferragem que é a música, sua beleza e leveza. Na continuação dessa fala João ainda lança reflexões, como para que as pessoas são feitas, senão para pensar e conclui que todos são feitos para isso, porque sem os pensamentos nada existiria. Para ele “Quando a gente vive pensando, vive melhor, não vê nem quando as horas passam.” (DICKE, 2011b, p. 14). Desse modo, a personagem apresenta a importância do pensamento e, mesmo sendo um homem simples do sertão ele constrói seu mundo com seus próprios valores, tendo como principal valor o ato de pensar.

Conforme a pesquisadora Gilvone Furtado Miguel (2012), os personagens do romance dickeano circulam próximos da hibridização cultural, tendo noção do progresso que acontece no sertão, mas mesmo assim não deixam de lado a “força da imagem arquetipal, arcaica, paradigmática, de origem mítica. São homens históricos que criam mundos e valores próprios e intersticiais entre pulsões subjetivas e o mundo externo social.” (MIGUEL, 2012, p. 75). Logo, as personagens dickeanas trazem em si um pouco do homem do sertão, que acompanhou o progresso regional, mas que não deixou de lado seus valores, muitas vezes pautados na ancestralidade mítica, conforme outros fragmentos a serem expostos durante esta análise.

O narrador também traz reflexões sobre o tema da morte e a fronteira delicada entre esta e a vida, o medo do desconhecido. O fragmento a seguir expõe tais reflexões:

Apaga a lamparina e tenta dormir. O remédio exerce sua força que o inclina para os abismos do sono, mas ele sente o receio ancestral de entrar nessa caverna familiar, o sono. Trevas, um mundo desconhecido, o outro lado da vida, o inconsciente. Por enquanto, este sono; depois, o outro, o grande e verdadeiro sono, onde a avó e o pai dormem, talvez o sono de todos, espaço ou tempo, onde todos os sonos se nivelam e todos vagam na mesma planície de sombras de Perséfone, junto à fonte olvidada dos asfódelos e dos narcisos noturnos. Não importa, nem adianta o medo de dormir; todos, de um modo ou de outro, têm de pagar esse pedágio. (DICKE, 2011b, p. 98-99)

Nesse trecho o autor introduziu na obra mais aspectos da mitologia grega, fazendo menção à deusa Perséfone, que era a deusa da terra, rainha do mundo infernal e vigia das almas falecidas (KURY, 2003). Além disso, ele ainda complementa fazendo menção à fonte esquecida dos asfódelos, ou seja, o lugar onde aqueles que foram considerados irrelevantes na passagem pela vida terrestre ficavam vagando depois da morte.

O romance apresenta aspectos míticos, sendo uma obra que realiza um processo de reatualização mítica, seja por parte das histórias, como a narração de mitos bíblicos transportados para o cenário local do Mato Grosso, ou por citar elementos míticos, como a menção de deusas para apresentar Leonora, a dona da beleza suprema. Conforme Mielietinski:

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

Dicke transporta símbolos mitológicos para a sua narrativa e, assim, mitologiza o cotidiano expresso na sua obra. Para Barbosa:

A reatualização e a constituição míticas do pensamento servem como filtro para se interpretar a relação econômico-cultural e o conflito entre a cultura tradicional e a cultura universalista, modernizadora. Os autores da transculturação buscam seus recursos na tradição das culturas às quais pertencem, e só conseguem produzir assim justamente porque também eles são produto do contato entre as culturas tradicionais e as culturas universalistas [...]. (BARBOSA, 2009, p. 36-37)

Conforme a pesquisadora Gilvone Miguel, o mito que atravessa a obra de Dicke está explícito

Na tensão entre os opostos que, permanentemente, marcam e acentuam o caráter mítico das narrativas. As imagens míticas, dos lugares e dos homens, sobrevivem nos processos literários que as atualizam. As constantes situações embaraçosas assinalam o caráter ritualístico dado ao enfrentamento da aventura num universo onde o amor, o ódio, a coragem e a vingança são valorizados em ambientes de violência e crueldade, (...) muito próprio da realidade no sertão de Mato Grosso, no século XX. (MIGUEL apud CAMPOS, LEITE, 2012, p. 69)

Sobre essa relação entre símbolos míticos e realidade há um exemplo no trecho abaixo, no qual o narrador constrói uma reflexão sobre a chuva, elemento recorrente na obra. Para isso menciona nomes de deusas e deuses gregos, romanos e egípcios. São citados deuses que representam o mar, as plantas, os desejos não correspondidos e o amor.

[...] E a chuva cai sempre. Nada mais que chuva. O mundo é a chuva. A consciência é a chuva. Como se, desde o princípio do mundo, chovesse; como se chovesse desde que houvéramos nascido. A Terra, a filha de Urano e do Oceano, Tétis e o Caos... Chuva cheia de Leonora. Se chovesse desde o princípio do mundo... A chuva é Leonora. Leonora é Tétis, filha do Oceano? Quem é Leonora? A deusa da chuva, que habita como esta terra. Uma deusa que ainda habita a terra. Ceres; Deméter; Latona; Pomona; Ísis, a mulher de Osíris; Cibele, que faz fecundar os campos. (DICKE, 2011b, p. 47)

A chuva é um elemento bem marcado e constante durante a narrativa, para Celidônio “A chuva cai e é como se fosse sobre sua vida toda. Sua vida: esse rumor de chuva.” (DICKE, 2011b, p. 235). Esse forte elemento da natureza não está presente por acaso, já que é o símbolo das influências celestes, da purificação e da fertilidade. Conforme o dicionário de símbolos de Jean Chevalier:

A chuva é universalmente considerada como o símbolo das influências celestes recebidas pela terra. É um feito evidente que constitui o agente fecundador do solo, do qual se obtém a fertilidade. Daí os inumeráveis ritos agrários com o objetivo de desencadear a chuva: exposição ao sol, invocação da tempestade a partir da construção de montes de areias cambojanos, danças diversas. (CHEVALIER, 1999, p. 671, tradução nossa)¹²

¹² La lluvia es universalmente considerada como el símbolo de las influencias celestes recibidas por la tierra. Es un hecho evidente que constituye el agente fecundador del suelo, del que se obtiene la

Na primeira conversa entre Celidônio e Leonora, o narrador também faz referência a grandes nomes da pintura e da mitologia para comparar e qualificar a exuberante beleza da mulher, que é chamada de deusa das águas, já que sempre está acompanhada da presença da chuva.

Não se ouvia nada, somente o rumor da chuva a cair, como os élitros de milhares de insetos pulsando e vibrando no silêncio. Ergueu-se da rede, foi à janela e olhou. Era ela, Anfitrite, a Beleza Suprema, a Vênus de Sandro Botticelli, em pessoa, que se irradiava como o Sol e como Selene e que se dignava a visitá-lo. Um frio evaporou do seu corpo, como um susto. (...) Como um sonho, como um sopro. Luxo, calma e voluptuosidade. O ideal de Dionísio e de Apolo, juntos, reunidos num só princípio eterno enquanto tudo existia. (...) Olhou seu perfil: Helena de Troia, Nausicaa, Afrodite, Ísis, Astarde, Ishtar, um rosto suave e eterno, feito para glória, para ser imortalizado... (DICKE, 2011b, p. 162-163)

O narrador ainda menciona a famosa obra de arte do pintor italiano Botticelli, “O nascimento de Vênus”¹³, relacionando e aproximando a beleza de Leonora à graciosidade da deusa Vênus retratada na pintura.

Em alguns trechos do romance o narrador ainda faz menção a Tirésias, associando o pai da noiva a esse profeta mitológico. O narrador aproxima o mito de Tirésias à situação vivida na narrativa, associando uma história à outra. No mito grego, Tirésias recebe dons proféticos após ser cegado pela deusa Palas. Depois disso, passa a ser considerado um adivinho tebano. Ele profetizou a culpa de Édipo por matar seu próprio pai e casar-se com sua mãe (BRUNEL, 1997).

No trecho destacado, o narrador se pergunta sobre o homem que lhe conta a história de rei Saul, o homem de olhos neblinosos, “Quem era esse velho? Te lembras dele? Não, não te lembras, confundes tudo. A cerveja te enferruja, tens a alma úmida, como diz Heráclito, o Obscuro. (...) O velho dos olhos brumosos era Tirésias?” (DICKE, 2011b, p. 294). Desse modo, o narrador utiliza o mito para reforçar a fala da personagem, dando um tom profético aos relatos sobre o rei Saul.

fertilidad. De ahí los innumerables ritos agrarios con vistas a desencadenar la lluvia: exposición al sol, llamada a la tempestad por la forja montes de arena camboyanos, danzas diversas. (CHEVALIER, 1999, p. 671)

¹³ A imagem de Vênus ou Afrodite foi feita por Botticelli na Renascença e, dessa forma, foi imortalizada como a deusa que emerge do mar. A pintura traz uma mulher nua, delicada e com traços graciosos em cima de uma concha, que representa o amor, o prazer e a fertilidade (GOMBRICH, 1999). Na tela ainda há a deusa Primavera e os deuses Zéfiro e Clóris.

Há outro elemento a ser destacado por sua importância no decorrer da narrativa, a bebida alcoólica, usada como um fator que colabora para a mistura de tempos, por meio das diferentes narrativas presentes na obra, pois as cervejas que as personagens bebem no bar Portal do Céu corroboram para a lembrança de vidas e acontecimentos passados. Desse modo, o narrador destaca, em vários trechos da obra, o que a bebida estava causando às personagens, como no fragmento abaixo:

(Tu bebes calmamente e dizes de si para si: de onde vêm esses cegos para adivinhar assim o futuro? Sentes os olhos vagamente becos e pensa: devo estar assim como aquele homem, o pai da noiva, a me contar essa história que não tem fim. Quem seria ele? (...)) E bebes e sentes que a cerveja vai fundo na tua alma, onde borras se tocam com borras e tudo toma a forma de um silêncio incontaminado que toca nas fímbrias do céu. Que céu? Deve ser a noite encontrando os extremos com a madrugada... Mas onde está aquele que me contava a história? O Tempo se escoou como se escoam as borras marrons desta noite sem fim...) (DICKE, 2011b, p. 204)

Nesse trecho, o narrador compartilha com o leitor a percepção daquele que está bebendo e sentindo as sensações que o álcool pode proporcionar, como uma espécie de conexão com o mais íntimo desse ser, já “que a cerveja vai fundo na tua alma” (DICKE, 2011b, p. 204).

Além de apresentar esses elementos durante o romance *Cerimônias do Sertão*, nota-se que o autor também inseriu em suas obras alguns aspectos característicos das manifestações culturais que ocorreram com o *boom* da literatura latino-americana.

Dicke acompanhou as manifestações culturais que ocorreram em toda a América Latina e foi influenciado por elas. Desse modo, o autor transmitiu à sua obra alguns aspectos dessa nova literatura, como é o caso da tentativa de levar ao dominante a experiência do dominado, por meio da fala daquele que está à margem dos acontecimentos, traço característico de inúmeras obras da literatura contemporânea, que procuram subverter a ordem das narrativas tradicionais, que, em geral, apresentavam suas histórias a partir da visão do dominador.

Em relação ao processo de dar voz ao marginalizado, o teórico Rama apresenta algumas reações do dominado a respeito da cultura adivinada da metrópole.

A primeira se caracteriza por uma renúncia às próprias particularidades; a segunda por uma fixação nos produtos culturais próprios e a terceira, que caracteriza a transculturação, reelabora o elemento externo a partir do interno e vice-versa. O que Rama vai apontar nas narrativas de transculturação é que nelas os autores 'resolvem' o problema através da assimilação das tradições locais, associando-as às novas tendências e estruturas artísticas [...]. (BARBOSA, 2009, p. 33)

A ocupação das terras mato-grossenses é um aspecto presente em todas as obras de Dicke e o contexto histórico que está em torno dos conflitos motivados por ela também. Diante dessas questões Dicke criou o seu próprio espaço narrativo. Conforme Magalhães

É dentro deste contexto que toma corpo a literatura de Ricardo Guilherme Dicke. Ela ilustra as novas relações de poder que se desenvolvem na região e que se caracterizam pela presença ostensiva e repressora do Estado e do empresariado. É um estado que se revela eficaz para os ricos investidores na região, que dispõem de créditos governamentais especiais, e inexistente (ou quase) para os menos favorecidos. Trata-se de um estado ao mesmo tempo fraco e forte, já que, se de uma parte os soldados representam a lei, eles também representam a barbárie, considerando que juntamente com os outros representantes do poder, burlam a própria lei visando proveitos individuais. (MAGALHÃES, 2005, p. 195)

No trecho a seguir é apresentada ao leitor a difícil situação dos índios da região, obrigados a conviver com o desmatamento, a desordenada industrialização local e os outros diversos fatores negativos trazidos pelo progresso. Dicke traz para sua literatura o olhar daquele que foi dominado e reprimido. Nele, o narrador comenta sobre a perda de espaço dos índios com a chegada dos brancos, uma situação comum e vivida por muitos que já habitavam a região do sertão mato-grossense quando foi dado o incentivo para a ocupação dessa região classificada como promissora e de terras férteis. Com esses homens "civilizados" veio também a desordem e a falta de valorização da terra, que passou a ser vista somente como fonte de lucros.

Coxipó: os índios Coxiponés não andam mais livres e nus por aqui, com seus deuses e suas armas e sua cultura, à beira deste rio que leva o seu nome, em magnífica liberdade, agora eles esqueceram sua civilização e sua cultura e foram engolfados pelas hordas dos invasores... As casas dos invasores, suas estradas que cortam nossa terra, suas colheitas de dinheiro, suas searas de lucro, seus carros que passam com ruído atoador, seus passos sobre este chão que nos foi dado por Tupã, este chão que se mistura com o pó dos ossos dos nossos avós (...).

Eles passam, ergueram suas edificações sobre esta terra onde, por primeiro, entregaram a Deus suas almas nossos ancestrais e misturaram, pela primeira vez, os seus ossos com a poeira do barro virgem; trouxeram a ignomínia do dinheiro, a ignomínia do trabalho escravo, a cobiça, a rapacidade cheia de beatices, as doenças, o lucro, a pressa, a lepra da ganância... Mas nossos ancestrais velam. (DICKE, 2011b, p. 51)

Essa espécie de denúncia pode ser encontrada em todas as obras dickeanas, já que o autor sempre aponta a exploração e os seus resultados negativos. A ocupação brutal na região teve início com os incentivos do governo a fim de povoar a região mato-grossense no período de Getúlio Vargas, na década de 1930 e, depois, durante a ditadura militar, na década de 1970. Durante tais períodos, o controle da terra foi retirado dos índios, já que muitos achavam que eram terras sem donos. O lema de ocupação do Programa de Integração Nacional já trazia isso “Terras sem homens para homens sem terras” (MATOS, 2010). Esse povoamento e incentivo à ocupação das terras gerou um multiculturalismo na região que é relatado no fragmento a seguir, que vem acompanhado de uma crítica à movimentação de dinheiro e lojas na cidade.

Para onde vai tanto dinheiro, de onde que vem? O que fazem com ele? Pobre dinheiro, rico dinheiro, lágrimas, sofrimento, rugas, velhice, cansaço, morte, e o riso frouxo dos grandes burgueses. Piscinas de notas de mil? O que será que os grandes fazem com tanto dinheiro? Esta é a Fenícia lendária? Que nada, é apenas Cuiabá, onde o sol nasce todos os dias a Oriente. Lojas e lojas, esta rua só tem lojas? Tecidos, panos, roupas (...). Assim como os que vendiam legumes e cereais no mercado são japoneses, estes que vendem tecidos e roupas são turcos. Cada raça com seus monopólios. Os autóctones, que fazem? Parece que apenas compram, só isso lhes sobrou das fatias do mundo, arranjar dinheiro para comprar o essencial. (DICKE, 2011b, p. 37)

Nota-se um tom contra a civilização na obra, porém esse discurso é feito com base em aspectos que partem do ponto de vista de um progresso tecnológico e civilizatório desordenado, que irão influenciar parte da construção da

cultura e do pensamento local. Barbosa (2006) comenta que, por meio da aparição dos elementos míticos de forma explícita durante a narrativa, percebe-se a atuação deles de outro modo, para outra sociedade, dessa forma, transculturados, com o objetivo de influenciar um novo tipo de homem, em uma nova época, com novos e diversos conceitos.

Seguindo os conceitos firmados pelo teórico e crítico literário Ángel Rama¹⁴:

Não construiu sua obra para os indígenas, mas sim para os quais buscou reinserir, persuasivamente, um conjunto de valores tidos por inferiores. Para isso, reinterpreta cada um de seus atos dentro da estrutura cultural própria, porque só nela podem ser confirmados, relegando os defeitos à ação perversa dos dominadores (grandes proprietários, líderes do povo, sacerdotes, autoridades) de modo que assistimos ao duplo movimento de justificação e eximção de culpa mediante a restauração da inocência dentro da peculiar estrutura cultural... (RAMA, 1982, p. 205, tradução nossa)¹⁵

Nesse sentido de transculturação é que se torna possível verificar o tom universalizante da obra de Dicke.

Alguns autores que atuaram no “boom latino-americano” perceberam a urgência em mudar o que estava em voga e traçar um novo contexto político e social no continente Latino-americano. Logo, esses autores firmaram a própria cultura, por meio de sua riqueza e diferença diante de tudo que estava exposto até o momento. Desse modo, não só discutiram e superaram o regionalismo, mas foram além da classificação de subdesenvolvimento sem negar a tradição ocidental do romance. Dicke não só acompanhou a trajetória desses autores, como também produziu obras com essa mesma linguagem, que contribuíram para determinar a identidade cultural local e, por consequência, nacional.

Silviano Santiago (2000) afirma que:

¹⁴ Teórico e crítico literário uruguaio, publicou em 1982 o livro *Transculturación Narrativa en América Latina*, com o conceito de transculturação, reflexões críticas e teóricas sobre a literatura da América Latina e sua evolução no século XX, tendo como base as divergências entre o Regionalismo latino-americano e o Vanguardismo (Modernismo, no Brasil).

¹⁵ No construyó su obra para los indígenas, sino para los cuales busco reinsertar, persuasivamente, un conjunto de valores tenidos por inferiores o espurios... Para eso reinterpreta cada uno de sus actos dentro de la estructura cultural propia, porque sólo en ella pueden ser convalidados, relegando los defectos a la acción pervertidora de los dominadores (terratenientes, gamonales, sacerdotes, autoridades) de modo que asistimos al doble movimiento de justificación y exculpación mediante la restauración de la inocencia dentro de la peculiar estructura cultural... (RAMA, 1982, p. 205)

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição dos conceitos de unidade e pureza: estes dois conceitos perdem o contorno exato de seus significados, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais eficaz. A América Latina instituiu seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo. (SANTIAGO, 2000, p.16)

O escritor latino-americano transforma a tradicional literatura europeia e a desloca, por meio de uma hibridização ou uma verdadeira miscelânea, em forma de transculturação para alcançar seu objetivo. Segundo Candido (2000), a literatura latino-americana toma consciência das suas necessidades nesse momento e apresenta obras que expressam as tensões das experiências vividas no período, como é o caso do capitalismo tardio e a inibição vivida por essa sociedade em meio à repressão dos governos militares que se instalaram em muitos países da América Latina entre as décadas de 1950 e 1990.

A literatura desenvolvida pelos latino-americanos recebeu, e ainda recebe, algumas denominações de críticos europeus. Uma delas é ser rotulada de “realismo mágico ou maravilhoso”, conforme Alejo Carpentier (1980). É denominada assim por sua forma diferenciada, muitas vezes divergente do que era visto nos romances europeus, pois o discurso desse realismo maravilhoso se basearia na estrutura da obra e nas suas características, como considerar normal ter o mítico e o sobrenatural inseridos numa obra literária. Além disso, o autor dá voz ao marginalizado, assim como Gabirel Garcia Márquez e Ruan Rulfo, e leva a cultura e experiência do dominado à cultura dominante (BARBOSA, 2009).

Ricardo Guilherme Dicke também introduziu muito de sua vivência nas obras que escreveu, não só as leituras filosóficas e a cultura do sertão, mas também alguns conceitos religiosos, o que lhe rendeu alguns intertextos com histórias bíblicas e a descrição de algumas crenças religiosas durante a construção de seu texto narrativo. A presença de textos bíblicos pode ser vista no trecho abaixo:

[...] Hoje, era domingo: que sonhos antigos dormiam dentro dele, acordando à luz dos domingos e fazendo-o sonhar recordando um infinito de reminiscências antigas que se despertavam como bichos no sono hibernar? Domingo... dia do Senhor... Dia de grandes orações e de grandes preces, domingo em que o Senhor esparzia suas graças e seu amor em campinas e vales de profundezas, agradecido, saciado de rezas, no esplendor da glória de sua infinitude... (DICKE, 2011b, p. 73).

Esse fragmento é parte da fala de rei Saul em um momento que ele discorre sobre o dia de domingo, sua importância no contexto relacionado às crenças religiosas, já que muitos consideram domingo como o dia destinado ao Senhor.

Dicke não era só conhecedor de textos bíblicos, mas também dos clássicos da literatura mundial, que eram encontrados na biblioteca de seu pai, muitos em outras línguas, como o alemão, o inglês e o francês (CARVALHO, 2005).

No trecho a seguir o narrador cita o romance *Carlos Magno e os doze pares de França*, um dos maiores representantes da fé cristã e da superação.

[...] Não sei o que se passa. Feitiços, encantamentos... Que encantamentos serão estes? Como vou saber o que acontece se o bom Merlin não vem para me contar, como sempre fazia naqueles bons tempos em que lia os romances de Carlos Magno? Quero saber quando virá o pequeno David de novo tocar sua harpa para que, por intermédio dos meus ouvidos, os ouriços vivos, a crispação maligna, a crespadura dos meus nervos rebelados se acalmem como os mares tempestuosos aos gestos e às palavras. (DICKE, 2011b, p. 44)

O trecho ainda traz a intertextualidade com o romance de cavalaria ao fazer menção a Merlin, famoso mago, profeta e conselheiro de Rei Arthur, pois no trecho em questão o rei Saul gostaria de saber quando David voltaria para acabar com sua angústia e assim concretizar a história bíblica. Em relação a essas marcas de intertextualidade presentes na narrativa, pode-se concluir que esse narrador já circulou por diversas leituras distintas, tendo uma enorme bagagem lotada de histórias e experiências, das quais algumas são compartilhadas com seu leitor. Conforme Donald Schüller, “Antes de narrar, o narrador leu outros textos. Foram estes que o levaram a escrever, e é com estes que continuamente dialoga. A antiga preocupação pelas influências literárias reduz-se a isso” (SCHÜLLER, 1989, p. 37).

Em outro trecho da narrativa o narrador cita diversos nomes que são referência na história mundial, tanto da filosofia quanto da literatura e das artes:

As buzúquias gregas, a chuva, a morte, a propagação da noite... E ele, que escreveu sobre Lógica, de Guilherme de Ockham; sobre a filosofia teológica-franciscana, de Duns Scotus; sobre o infinito, de Giordano Bruno; e sobre a física, de Galileu Galilei; sobre a teoria da Iluminação, de Robert Grosseteste; e sobre a cidade solar, de Campanella; como iria escrever sobre a Beleza Suprema? As palavras que fala a Filosofia, as palavras que fala a Beleza... Havia

Beatriz, Dante por acaso escreveu sobre a Beleza? Estava enamorado, e ele nem isso por Leonora. Mais era um resplendor que cegava, descido das altas esferas, não o sentimento puro que emana do amor; é, antes, um sentimento de admiração que amor. Shakespeare escreveu sobre Anna Hathaway ou sobre a bela negra? Seus sonetos falam de sentimentos (...). Goethe escreveu sobre aquela que inspirou Margarida, Cervantes sobre aquela que fez nascer Dulcineia, Camões sobre Inês de Castro. Estas foram personagens vivas ou figuradas. (...) Quemalaria sobre a Beleza Suprema, o Absoluto da Beleza? Não era Dante, nem Shakespeare, nem Goethe, nem Cervantes, nem Camões, nem Beethoven – nem queria ser. Queria ser apenas si mesmo, (...) este medíocre professor despedido que sofria do Infinito. (DICKÉ, 2011b, p. 277)

Esse fragmento mostra a angústia e a dificuldade de Celidônio em relação a sua tese sobre a beleza, o não saber organizar em palavras o valor e o tamanho daquela beleza que estava diante de seus olhos e já tinha tomado seus pensamentos.

Diante dos fragmentos que foram apresentados, fica claro o conhecimento do autor e a propriedade para comentar e circular por outros textos narrativos, além de seu conhecimento e experiência de vida, resultando em uma obra cheia de intertextos e marcas de características não só locais ou regionais, mas que abarcam textos universais.

[...] pode-se comprovar que os produtos resultantes do contato cultural, nesse plano narrativo, não podem se parecer com as criações da modernização urbana, nem com o regionalismo ou com a narrativa social, com os quais compartilhava certas raízes. O sucesso do processo derivou, parcialmente, das elaborações culturais intermediárias a que chegara a América Latina, ou seja, do “acrioulamento” das mensagens artísticas européias e de sua hibridação ao longo de extensos períodos. (RAMA apud AGUIAR & VASCONCELOS, 2001, p. 224)

É o exemplo de transculturação na obra dickeana, pois Rei Saul, ou seja, a narrativa bíblica recai sobre um homem sertanejo, o pai da noiva, que conta essa história. Desse modo, ela é narrada para aquele momento e espaço, que é o sertão do Mato Grosso e traz elementos transculturados que influenciam um novo homem de um diferente momento.

Em alguns trechos do livro o narrador também descreve ao leitor como é o cotidiano daquela cidadezinha do interior do Mato Grosso, na qual Celidônio foi criado e, agora, retornou para o casamento. Dessa forma ele mostra a

inserção dos automóveis e da pressa urbana em contraponto com a calma das regiões menos desenvolvidas e mais distantes das capitais urbanas.

Para perto de um caminhão que vende laranjas e compra duas tangerinas. Descasca-as e chupa-as, sempre olhando os homens que bebem. Os que bebem se distanciam. Para onde? Há árvores que se alteiam e dão sombras no chão limpo do terreiro do bar, debaixo das quais os homens alheados bebem. Um rádio estridente grita uma partida de futebol. Carros passam erguendo nuvens de poeira. Crianças correm. Mulheres conversam numa esquina. Mas os homens estão alheios, bebem de sua cerveja e tudo se perde dentro deles, numa nuvem longínqua. (...)

Antes, por aqui, passavam bois e tropeiros tangendo boiadas e tropas. Agora, só carros. Rumor de carros, o único das cidades. Será isso importante? Acho que não. O importante é o silêncio. Mas aqui ninguém sabe o que é o silêncio. Os habitantes das cidades estão se degenerando. A desumanização degenera. (DICKE, 2011b, p. 26)

Nesse fragmento pode-se verificar a introdução da modernização na vida local, já que a região em que se encontra o narrador, na maior parte do romance, é classificada como atrasada e rústica, parte do interior do Mato Grosso. No fragmento apresentado anteriormente, nota-se “as relações entre esses dois universos, representantes da cultura tradicional e da modernizadora, retratando a expansão urbana universalista que avança para o interior rural” (BARBOSA, 2006, p. 98).

Dicke escreveu esse romance em um momento em que, segundo alguns críticos, como Heloísa Buarque de Hollanda, havia uma tendência entre as obras literárias de apresentar narrativas urbanas, já que se apropriavam de marcas do cenário citadino e de alguns percalços gerados pelas/nas grandes cidades (SCHOLLHAMMER, 2009). Conforme o crítico Karl Schollhammer,

O grande romance nacional, cunhado no modelo de Euclides da Cunha e João Guimarães Rosa, perdia posição, assim como as narrativas intimistas e de introspecção psicológica que tinham em Lúcio Cardoso e Clarice Lispector seus paradigmas, embora sem desaparecer por completo. Seguindo a perspectiva de Heloísa Buarque de Hollanda, o surgimento incisivo de uma literatura urbana desenha os contornos de uma ficção contemporânea que estaria em sintonia com o conturbado desenvolvimento demográfico do país. Em cinquenta anos, o Brasil deixou de ser um país rural para se tornar um país que, apesar de sua extensão, concentra quase 80% da população em áreas urbanas e nas grandes cidades. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 22)

Não deixando de ser uma narrativa intimista e introspectiva, Dicke inseriu na sua obra inúmeras questões urbanas.

Há outro ponto importante presente no trecho exposto anteriormente, que é o silêncio, elemento que funciona como uma marca que diferencia a região urbana da região do sertão. Além de caracterizar esse contraste, o silêncio se insere na narrativa como um importante símbolo por conta de seu significado, já que

O silêncio é um prelúdio da revelação (...). O silêncio abre um caminho (...). Conforme as tradições houve um silêncio antes da criação; haverá silêncio no final dos tempos. **O silêncio envolve os grandes acontecimentos (...),** dá grandeza e majestade às coisas. Ele marca o progresso (...). O silêncio, dizem as regras monásticas, é uma grande cerimônia. Deus chega à alma que faz reinar nela o silêncio [...].¹⁶ (CHEVALIER, 1999, p. 947, tradução nossa, grifos nossos)

O silêncio é um elemento característico da obra dickeana, ele aparece tendo papel significativo também em outras obras, pois é uma importante contraposição entre os avanços, a globalização dos grandes centros urbanos e a calma das cidades/vilas interioranas.

Outro elemento típico das obras de Dicke são as críticas ao avanço do progresso urbano sobre regiões menos desenvolvidas, destruindo a cultura local e impondo normas urbanas. Esse aspecto leva o leitor a imaginar que somente longe do caos urbano é que o mítico e as grandes reflexões e respostas sobre os questionamentos em relação à humanidade podem aflorar, em virtude da simplicidade e liberdade das regiões interioranas.

Durante a obra *Cerimônias do Esquecimento* o narrador comenta sobre o limite entre cidade e campo. Nos locais afastados da urbanização pode-se pensar no tempo: “Por que se pensa no tempo que passa, apenas chegada a gente a esta fundura da cidade, a este lugar como um exílio onde tudo tende a abaixar-se de tom? (DICKE, 1995, p. 36). Conforme o narrador, somente com esse

¹⁶ El silencio es un preludio de apertura a la revelación (...). El silencio abre un pasaje (...). Según las tradiciones hubo un silencio antes de la creación; habrá silencio al fin de los tiempos. El silencio envuelve los grandes acontecimientos (...), el uno da a las cosas grandeza y majestade (...). El uno marca um progresso (...). El silencio, dicen las reglas monásticas, es una gran ceremonia. Dios llega al alma que hace reinar en ella el silencio [...]. (CHEVALIER, 1999, p. 947)

distanciamento da cidade grande é possível pensar no tempo sem a correria dos grandes centros e as restrições que os acompanham.

Na obra *Cerimônias do Sertão* o narrador também tece críticas sobre o avanço da civilização. No fragmento a seguir, o autor, além de discorrer sobre o cotidiano da cidade, critica a imprensa e a burocracia do dia a dia, ou seja, o espaço urbano caótico:

[...] Os carros passam. Evidente que estão com pressa. A maior pressa do mundo. Isso se chama pressa da cidade. Tudo está com pressa. A doença da pressa. Eles chamam isso de progresso. A pressa. Pressa de quê? Pressa de chegar logo ao trabalho, de sair do trabalho, de ir para casa, de voltar de onde retornam sempre, e sempre nesse estado febre e inaudito que eles chamam de pressa, e que se traduz em milhares de carimbos e milhares de assinaturas e milhares de notas e milhares de fichas e milhares e milhares de papéis e milhares de catálogos e milhares de letras e duplicatas e recibos e hipotecas e papéis e papéis... Carimbos para nascer, carimbos para crescer e para viver e, depois, carimbos para morrer, carimbos no céu e carimbos no inferno... (DICKE, 2011b, p. 36)

O narrador, além de fazer críticas em relação ao progresso, ao cotidiano acelerado das cidades e às burocracias que o acompanham, utiliza um elemento parte da cultura moderna, que é o rádio, como meio de propagar notícias de conflitos de outros países em diversas partes do mundo. Não deixando de lado o tom crítico sobre a influência da globalização e seu valor negativo.

Durante a narrativa, é o rádio que surge entre as linhas narrativas no meio dos capítulos, realizando, desse modo, uma espécie de “quebra” na narrativa, por meio de notícias da situação mundial ou de músicas clássicas, como no próximo fragmento:

[...] Em alguns lugares ao lado da estrada, viam-se como que lagos pequeninos feitos pelas chuvas, a persistência das águas, de uma cor de pérola à luz do dia, onde faltavam apenas alguns cisnes. Agora o rádio dizia:
- Praga: O movimento discente da Checoslováquia “Carta 77” divulgou ontem o manifesto, naquele país e no exterior, pedindo a liberdade do professor Jaroslav Sabbath, acusado de “ultraje a um oficial”. O manifesto qualifica a sentença de “ilegal”, já que Sabbath foi preso em outubro, quando se dirigia a um encontro com dissidentes poloneses, acompanhado de outros assinaram a “Carta 77”. Sabbath foi secretário do Partido Comunista na cidade de Brno

na época da “Primavera de Praga” e, dentro de alguns dias os tribunais do seu país deverão julgar sua apelação contra a sentença. Depois, a rádio Mec dava uma música leve e saltitante de Cimarosa. Criou coragem:

- Dona Leonora, a senhora gosta do seu marido? (DICKE, 2011b, p. 206-207)

O rádio se torna uma ferramenta de ligação com a globalização e o mundo exterior. Cabe destacar o trecho a seguir, que ainda apresenta uma crítica ao tão almejado mundo moderno e globalizado:

Deita-se na rede e liga o rádio. Procura uma boa estação. Engraçado, aqui no campo pegam-se tantas estações diferentes de que nunca ouviu antes nem falar. De repente, uma emissora que nunca pensava em descobrir algum dia. Enquanto lá na cidade não se pesca nada, só umas duas ou três mais fortes, nada mais. Por que será? O modernismo está matando isso também? Até aqui tem gente que já vê televisão a pilha ou a bateria de carro. Os caipiras, daqui a pouco, estarão sabendo mais dos artistas das novelas do Rio que de suas lavouras. Busca no *dial*: Rádio Nacional Suíça. [...]. (DICKE, 2011b, p. 260)

É necessário ressaltar que esses cortes, que ocorrem por meio da aparição do rádio e a mudança de contexto, acontecem durante toda a obra, gerando uma dualidade entre o mundo interior, as angústias e reflexões do personagem e o mundo global, com seus aspectos modernizantes, que é o grande responsável por despertar algumas questões acerca do humano e sua condição. Há, como exemplo disso, o trecho a seguir, em que a rádio dá a notícia de exposições de pintura no Rio de Janeiro, traz comentário sobre a Revolução de 1917, além de tocar uma canção tão bela que desperta em Celidônio reflexões sobre a beleza:

Tudo é uma grande possibilidade. Abriu o porta-luvas, pegou uma caneta e papel e começou a escrever. O locutor falava de exposições de pintura no Rio. Depois começou um noticiário:

- Moscou: A Revolução de 1917 significou, para os judeus, uma libertação, porque os bolcheviques fizeram do antissemitismo um crime. Mas foi uma vitória efêmera. Já há anos, muito antes de o Ocidente transformar-se em defensor da causa dos dissidentes soviéticos, o antissemitismo começou a ressurgir na União Soviética e, agora, pode tornar-se política oficial.

Música de novo após notícias: ‘*Les Indes Galantes*’, de Rameau. Escutava fumando e escrevendo, até que parou e ficou olhando a chuva sobre as ruas e as casas. Guardou o papel e a caneta. Há tanta beleza nesta música quanto nela... Arte... Leonora... Onde a mitologia se encontra: fonte originária... (DICKE, 2011b, 205)

Esse fragmento também deixa evidente o distanciamento entre o sertão mato-grossense e as metrópoles. Logo, fica claro o contraste entre os acontecimentos e reflexões do homem no interior de uma região e a vida das metrópoles que estão fora da realidade desse personagem, que está em uma espécie de isolamento em relação ao resto do mundo.

Em relação à construção das personagens e ao papel desenvolvido por elas durante a narrativa, a pesquisadora Gilvone Furtado Miguel (2012) comenta que o escritor Ricardo Guilherme Dicke coloca suas personagens em circunstâncias e ambientes hostis, em que eles são atores de travessias existências pelo mundo interior e exterior em ações que buscam a si mesmo e aos outros.

Seus personagens afundam-se em seus estilos arquetípicos; vivem intensamente a aventura que lhes está predeterminada no contexto mítico; revivem acontecimentos simbólicos, cotidianos na aparência, até mesmo triviais, mas que estão impregnados de um semantismo profundo da questão temática que abarca a condição humana. Os esquemas da correspondência estabelecida entre os personagens dickeanos e os seus respectivos modelos ancestrais confirmam que essas bem-sucedidas transposições contemporâneas dos episódios e dos heróis arquetípicos são recursos do ato criador que deixa a linguagem quase suspensas para, apenas, sugerir pela imagem criada. O modo da criação imaginadora de Dicke exige que o leitor ative a memória coletiva para a compreensão da amplitude do seu processo de representação simbólica. (MIGUEL, 2012, p. 70)

Miguel (2012) acrescenta que os personagens dickeanos transitam pelos diversos espaços característicos do sertão, como as margens de rios e matas, mas não deixam de se aventurar também pelas vilas e cidades, como a capital Cuiabá. Tendo nessas andanças as mais diferentes experiências enredadas em relatos fantásticos, credices e lendas locais. Esses personagens são o exemplo do “personagem-viajante, errante, exilado, confinado, vê o universo regional por dentro, sentindo-o, perscrutando-o, vivenciando-o, travando uma comunhão com a paisagem” (MIGUEL, 2012, p. 76).

O romance dickeano é composto por quebras e narrativas fragmentadas que, chegando ao desfecho, se completam e dão sentido à obra. Os personagens desse romance também são um reflexo dessas fraturas e da dualidade

presente na modernização da cidade grande e o retrocesso do interior. Conforme Stuart Hall¹⁷:

Essa concepção aceita que as identidades não são nunca unificadas; que elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que elas não são, nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos. As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação. (HALL, 2009, p. 108)

Em relação a esse aspecto de multiplicidade da obra de Dicke, pode-se notar a sua aproximação com a literatura latino-americana contemporânea, já que essa

[...] experimenta uma espécie de espanto diante da multiplicidade que se apresenta. Pluralidade, fertilidade e diferentes possibilidades de inovar vêm marcando a produção recente em todos os países da América Latina. De saída, pode-se constatar que, ao falar de América Latina e de latino-americanismo, estamos falando de identidades plurais, múltiplas, flexíveis, contraditórias, por vezes. (RESENDE, 2008, p. 66)

Durante a narrativa também há a metanarrativa, quando o narrador comenta sobre o imenso parágrafo que escreveu, no qual, aparentemente, fala coisas sem muito sentido, divaga sobre a noite e seu posicionamento político, além de discorrer, incansavelmente, sobre a palavra e o significado de merda.

Deverá ser uma hora da madrugada. Acende a lamparina e pega a revista *Playboy* (...) e o locutor fala sobre os mercados de Washington: diarreia apofântica sobre as boas cabeças do mundo: no entanto, sangue psíquico o que eles me saquearam e me violentaram e me roubaram, por isso os odeio e sou anarquista, eles não são dignos de mim e nem eu sou digno deles, não troco a disponibilidade do meu anarquismo por nada e só serei feliz quando todos os governos, da esquerda e da direita, caírem e se arrebitarem no chão de merda: enquanto isso, sem essa verdadeira alegria profunda, fico esperando sem aplaudir ninguém (...) o Silêncio que volta sempre: merdamerdamerda berdamerda xexermerda merdaria merdagem merdação merdolatria merdocracia merdice merda (...) merda de todos os tempos e de todos os espaços possíveis neste melhor de todos os mundos impossíveis merda simplesmente merda até o fim de todos os tempos *tempotum*. **Putá merda, que parágrafo de merda!** E quanta insopitada autocomplacência! (DICKE, 2011b, p. 317; 318; 319; 321, grifo nosso)

¹⁷ Jamaicano, sociólogo e pioneiro na discussão acerca dos Estudos Culturais.

Essa marca da metanarrativa se justifica conforme a classificação de Linda Hutcheon (1984), sendo uma “narrativa narcisista”, ou seja, uma espécie de autoconsciência no processo narrativo. Nesse trecho foi possível notar o fluxo de consciência do narrador, por meio dos longos períodos, da falta de pontuação e das ideias desconexas e sem significados.

Diante do que foi exposto só resta falar sobre a função desse romance como exemplo da diluição do sujeito e dos pensamentos inseridos na narrativa contemporânea, presentes na prosa moderna. Essa prosa desrespeita qualquer ordem linear e, desse modo, cria um narrador que a acompanha por meio de sua forma desmembrada e com múltiplas linhas de consciência.

Esse narrador não traz respostas e certezas ao leitor, mas levanta questionamentos sobre a vida, o mundo e sobre si mesmo. Portanto, o narrador do romance em discussão é um exemplo dessa transformação no modo de narrar.

3 O NARRADOR DO SERTÃO

3.1 OS NARRADORES DE DICKE

Walter Benjamin, em sua obra *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, lançada em 1985, comenta sobre a maneira e a facilidade com que grandes narradores conseguem transitar em uma narrativa.

Comum a todos os grandes narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada. Uma escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens – é a imagem de uma experiência coletiva, para a qual mesmo o mais profundo choque da experiência individual, a morte, não representa nem um escândalo nem um impedimento. (BENJAMIN, 2012, p. 232)

Em seu texto sobre Leskov, Benjamin (2012) apresenta algumas hipóteses sobre a arte de narrar e sobre o declínio do narrador. Para ele, o narrador só pode ser considerado como tal quando é narrador da oralidade. Ele acrescenta que o narrador não está mais presente, de fato, em nossa atualidade viva, sendo assim, deve-se utilizar a perspectiva para descrevê-lo, ou seja, ver o narrador “é um ato que depende tanto da disposição daquele que busca encontrá-lo, quanto da existência factual de certos indivíduos que ainda apresentem traços de um narrador ‘legítimo’” (BARBOSA, 2014, p. 28).

Benjamin contrapõe oralidade e escrita como forma de diferenciar narrador de romancista, pois para ele essa contraposição seria fundamental para entender a diferença de cada um, pois a diferença entre o “romance de todas as outras formas de prosa - contos de fada, lendas e mesmo novelas - é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa” (BENJAMIN, 2012, p. 200). Benjamin acrescenta que:

A experiência que passa de boca em boca é a fonte a que recorreram todos narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes últimos existem dois grupos que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se tivermos presentes ambos esses grupos. ‘Quem viaja tem muito que contar’,

diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. (BENJAMIN, 2012, p. 214)

O autor ainda sustenta a afirmação de que o termo narrador é usado na crítica e na teoria literária como um aspecto que ainda mantém o que restou da narrativa oral sobrevivente na escrita, ou seja, “como persistência de certas relações da oralidade no âmbito do pensamento sobre a criação escrita” (BARBOSA, 2014).

Em contraposição ao que foi comentado por Walter Benjamin, surge Silviano Santiago e seus conceitos acerca do narrador pós-moderno, por meio de uma análise sobre os contos de Edilberto Coutinho. A questão que apresenta entrave entre os dois estudiosos é exatamente uma das grandes perguntas a respeito do narrador pós-moderno: saber se quem narra a história é quem a vê ou quem participa dela, a experimenta.

Em um primeiro momento Santiago comenta que o narrador quer compartilhar suas experiências e vivências, pois

[...] o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da plateia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante. (SANTIAGO, 1989, p. 39)

Entretanto, contrário a isso, há momentos em que o narrador quer apenas comunicar uma informação, podendo narrar de dentro ou de fora da ação. Para Silviano Santiago,

[...] o narrador pós-moderno é o que transmite uma “sabedoria” que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. (...) O narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são construções de linguagem. (SANTIAGO, 1989, p. 40)

Benjamin (2012) caracteriza o narrador como pós-moderno pelo seu movimento de distanciamento e rechaço, além de distinguir três estágios evolutivos do narrador. O primeiro traz um narrador clássico, aquele que tem a função de passar sua experiência de vida ao seu ouvinte. O segundo é considerado

o narrador do romance e passa a falar de forma não tão exemplar com seu leitor. Já o terceiro, é o narrador mais observador, aquele que relata o que aconteceu com os outros e não a sua própria experiência. Esse último é desvalorizado por Benjamin, pois, para ele, é um simples relatório ou uma informação e, desse modo, não é narrativa.

Logo, a grande diferença entre o narrador tradicional, já apresentado anteriormente, e o narrador pós-moderno é a utilização da experiência e da memória como componentes do relato, do primeiro, enquanto o outro utiliza a curiosidade e o olhar como os principais artifícios de um discurso, que quer revelar a própria carência de experiências e daí surgir a vontade de buscá-las por meio do olhar sobre o outro. Pode-se dizer que essa nova forma de narrativa está ligada a diversos dilemas do homem moderno, sendo que uma das questões discutidas é a autenticidade, pois o narrador é aquele que assiste ou vive essa história? (SANTIAGO, 1989).

Diante disso, pode-se analisar e comentar sobre os narradores presentes na obra de Ricardo Guilherme Dicke, pois esses também transitam com maestria e leveza na narrativa por eles contada. Não sendo obstante ressaltar que, conforme Gilvone Furtado Miguel,

O grande trunfo de Dicke para exercitar, no discurso romanesco, a reflexão meta-literária, está além da explorada voz do narrador onisciente; o seu expediente imaginário cria a figura do personagem escritor, do professor-poeta, do revisor de livros e do próprio livro sendo produzido. (apud LEITE, 2012, p. 73)

Um dos elementos mais característicos da obra do autor, e que ganhará destaque aqui, é a forma como Dicke manipula os pontos de vista de seus narradores. Há destaque sobre isso em alguns dos prefácios de suas obras, como no prefácio de Hélio Pólvora, no romance *Madona dos Páramos*, lançado em 1982.

Este romance é parente distante do Grande Sertão: Veredas. A exemplo de João Ubaldo Ribeiro, em Sargento Getúlio, Dicke utiliza também o monólogo rosiano, aquele fluxo típico de uma narrativa onisciente, mas que não passa de falsa primeira pessoa, tamanha a sua objetividade e o poder de transmutação de personalidades. Ou vice-versa, falsa terceira pessoa, como acontece aqui. (DICKE, 1982, p. 5)

Dicke traz um narrador que desorienta seu leitor, pois, conforme Barbosa (2006), o foco narrativo não é definido, auxiliando na dúvida em saber ao certo se os romances são em primeira ou em terceira pessoa. Isso é visto na obra citada anteriormente, *Madona dos Páramos*, já que seu narrador, em terceira pessoa, dá espaço para o personagem tomar seu lugar durante o desenrolar da narrativa. Dessa forma, esse narrador assume a primeira pessoa do discurso, como no trecho abaixo.

Nas perneiras as pernas, na cabeça o quepe sem resguardo, no corpo a farda pegajosa e suada, os cardados de Djanira, e o corpo sob a osseira do cavalo a trotar... e o peso por cima, José Gomes, derreado, as pernas trançadas sobre a barriga que mostra as costelas magras, como este cavalo anda tanto, **meu** Deus do céu, se **me** contassem **eu** não acreditava, a estradinha arcaica que nem é estrada mais, a adustão sem fim, as cigarras tontas de calor, os casanções que se queimam... (DICKE, 1982, p. 14-15, grifos nossos)

Nesse trecho houve a passagem do narrador em terceira pessoa (José Gomes) para a primeira pessoa no momento em que foi utilizado o pronome possessivo “meu”, seguido do pronome pessoal oblíquo “me” e da primeira pessoa do singular “eu”.

Para a pesquisadora Gilvone Miguel (2001), esse romance aproxima e ao mesmo tempo distancia leitor e escritor do narrador/personagem, processo que se adapta conforme as necessidades apresentadas no desenvolvimento da narrativa. Para ela,

O ficcionista escolhe e constrói uma forma de narrar, deixando, às vezes, implícita ou explicitamente na narrativa, a sistemática que, para ele, melhor se adaptou à sua ficção. O processo narrativo expressa a consciência do ser, exposta pela intromissão da onisciência possibilitada pela criação literária, na opção feita pela pessoa verbal utilizada pelo narrador. Dentre as várias possibilidades que se oferecem ao ficcionista, a narrativa em terceira pessoa é um tanto destituída de vida, por sua impessoalidade e distância. Por outro lado, a narrativa estruturada em primeira pessoa permite ao narrador-personagem evocar as suas recordações e lembranças, reviver, pelos artifícios da memória, acontecimentos do passado, introduzindo as reflexões, os pensamentos e meditações sobrevividos da experiência (re)vivida. O narrador de terceira pessoa pode permanecer constantemente no exterior das personagens, descrevendo somente o visível externo, ou pode penetrar no interior do personagem, limitando-se a perceber somente o aspecto que esse personagem percebe. (MIGUEL, 2001, p. 28)

Esse trânsito entre narrador e narrador-personagem se torna um pouco desconfortável e conflitante para o leitor despreparado e até mesmo para os acostumados com a escrita dickeana, pois a troca entre narradores não se dá de forma clara, normalmente há uma indicação do narrador em terceira pessoa e só depois de um longo trecho é que surge o narrador em primeira pessoa, interrompendo a narrativa desenvolvida até ali (BARBOSA, 2006).

O pesquisador Everton Barbosa ressalta que a maneira como são utilizadas as pessoas verbais forma os elementos essenciais para se discutir o foco narrativo na obra de Dicke, já que a primeira pessoa colabora com a credibilidade da narrativa “ninguém sabe melhor de sua própria história do que aquele que a viveu, portanto, o autor faz de seus personagens narradores dignos de confiança” (BARBOSA, 2006, p. 79).

O romance *Rio abaixo dos vaqueiros*, escrito na década de 1980 e publicado em 2000, traz uma história, na qual se discute sobre a posse de terras, ganância e ambição em relação a elas e, também, levanta questões sobre a falta de qualquer tipo de escrúpulo para conseguir tudo o que deseja. O enredo do livro tem como narradoras as irmãs Beatriz e Aglae e a cada capítulo uma personagem recebe o foco narrativo sobre si. A história vem auxiliada de *flashbacks* feitos pelas irmãs para se lembrarem da família e dos relatos contados pelo pai adotivo, conhecido como Velho. Conforme a pesquisadora Madalena Machado,

A cada capítulo uma perspectiva diferente, muito costumeiramente as narradoras retornam ao final de cada parte opinando sobre o episódio contado. Cada foco narrativo instiga a leitura, paralisa ações em detrimento da reflexão, faz jorrar um fluxo de pensamentos tensionando a narrativa. (MACHADO, 2012, p. 534)

Desse modo, nota-se que dividir as obras em capítulos e manter, a cada capítulo, o foco narrativo em um determinado personagem é uma das características das obras do autor Ricardo Guilherme Dicke, pois isso pode ser percebido em diversas obras do escritor.

A pesquisadora ainda acrescenta que as narradoras constroem a narrativa conforme o que Silviano Santiago (1989) classifica como narrador pós-moderno, ou seja, o narrador que age como se não estivesse sendo parte da história narrada, colocando-se como um mero espectador, ele narra ao que assiste. Para Machado (2012), o romance destacado aqui é um verdadeiro testemunho de um

momento em que as verdades e incertezas se multiplicam, fazendo o insólito ser mais observado, como pode ser visto no trecho a seguir.

Creio que a eternidade não tem águas, não tem nada, tem apenas tempo, e dentro do tempo as coisas, mas no fundo é um rio vazio que passa suas margens de bruma e silêncio, atravessando as cerrações das vidas, milhares de dias e noites que passam que vão passando eternamente, sem começo e sem fim, rumo ao nada, para sempre, como uma espécie de castigo, eternidade tanto para os que já morreram como para os que estão vivos... Porque será que existem o dia e a noite da eternidade? Dias e noites profundos como buracos ocos, vazios, porejando do infinito, aglomerados transcorrendo sem fim, sem aparente finalidade [...]. (DICKE, 2000, p. 54)

Além disso, a pesquisadora lembra que esse romance pode ser classificado como Linda Hutcheon (1991) qualifica esse tipo de perspectiva narrativa, considerando-a híbrida, descontínua, heterogênea e incerta. Para Hutcheon, o romance pós-moderno apresenta uma narrativa fragmentada que

[...] desafia as tradicionais convenções narrativas realistas do registro do sujeito como sendo coerente e contínuo, sugerindo que a fragmentação e a reprodução também são condições da subjetividade (...) esse é o eu social e político, e também fragmentado e descontínuo. (HUTCHEON, 1991, p. 116)

Mesmo em outro gênero narrativo, como o conto, Dicke também apresenta as suas principais características já citadas aqui, em relação ao narrador. Um exemplo é o conto “O Velho Moço”, presente na obra *O Velho Moço e outros contos* (2011), que também mostra a típica mudança de pessoas gramaticais (de terceira para a primeira pessoa do singular), assim como o foco narrativo.

O conto narra a história de Banziflor, um velho que passa grande parte de sua vida sentado em um cadeirão, fazendo uma avaliação com prós e contras de sua vida. A história de Banziflor se cruza com a de seu irmão Russel a ponto de, com o desenrolar da narrativa, deixar latente a suspeita de ambos serem a mesma pessoa. Banziflor é um velho que se nega a trabalhar, pois acredita em algo maior, mais sublime. Durante o conto surgem expressões e significados que sugerem uma aproximação do personagem com a morte, abordagem típica da obra dickeana.

A narrativa tem início com um narrador em terceira pessoa do singular, o qual apresenta o personagem central, Banziflor, ao leitor, como no trecho abaixo.

Banziflor era espiritualista e sempre se lembrava de década passada em que estudava seus livros esotéricos para ser pai-de-santo, ou ledor de sortes, ou profeta, onde buscava razões convincentes para não trabalhar. (DICKE, 2011c, p.15)

Com o desenvolvimento da narrativa esse narrador mostra-se onisciente. Tendo como base os conceitos desenvolvidos por Friedman, o narrador começa a tecer comentários não só sobre as ações desenvolvidas, mas também de pensamentos do personagem em relação a elas, por exemplo:

Em sua casa, Russel, irmão dele, pensava:
Trotar o cavalo. Ouvindo “Anos de Peregrinação”, de Franz Liszt. Cavalgadas com patas voando. Cavalos trotando. Os ouvidos ouvem o intérmino trotar. Como pedras contra pedras, o trote cada vez mais próximo. Horizontes abertos, Céu fechado. (...) Russel trota no seu cavalo. Pensa no irmão. Noite perdida e reencontrada. (...) Que morte espera Russel? Morte de tudo, menos a sua, que ele é moço ainda e não tem por que espera-la. Ele sonha com o encantamento da existência: o dia claro como uma flor sob os olhos claríssimos do Sol. (...) Russel sonha que está sonhando, a morte nos seus rastros, a noite nos seus passos. (DICKE, 2011c, 24-25)

Esse fragmento traz alguns pensamentos de Russel, irmão de Banziflor, sobre sua vida, além de outras reflexões. Em determinado trecho, a história passa a ser narrada por um dos personagens, em primeira pessoa do singular, por meio do discurso indireto livre. E a grande questão surge aí, pois não se sabe quem está narrando, se é Banziflor ou seu irmão Russel. Nesse momento é levantada a dúvida sobre o personagem principal ser ou não o narrador.

No conto “Toada do Esquecido”, que está presente no livro de contos *Toada do Esquecido e Sinfonia Equestre* (2006), também há destaque para o papel desenvolvido pelo narrador. A narrativa traz a história da fuga de um bando de garimpeiros que trabalhavam em Rondônia, em um garimpo chamado O Esquecido. Eles aproveitaram um baile de carnaval para pegarem o ouro da companhia de mineração. Dessa ação participaram seis personagens, entre elas havia: Zabud, Gepetto, Cavaleiro, Elpenor, Palinuro e El Diabolo. Com o desenvolvimento da

história esses personagens vão se encontrando e se juntando. O detalhe dessa história é que todos os personagens fugitivos mantêm as máscaras de carnaval, com o intuito de anonimato, “pacto que firmam nessa altura parece ter algo de iniciático, prenunciando os estranhos acontecimentos que irão marcar a viagem” (MATOS, 2010, p. 43).

Essa história tem um narrador, assim como muito dos que já foram citados aqui e que fazem parte de uma das características do autor, que transita de forma súbita da primeira para a terceira pessoa gramatical ou vice-versa. O trecho a seguir é um exemplo disso.

É a lei do cão. Mas eu sei quem são, ou pelo menos acho que sei. O que dirige é o doutor Basualdo Nigromontanus (ego sum Abbas), um professor que professará, também nomeado ou pensado o Cavaleiro. Ao seu lado, El Diablo, a mulher boliviana. Atrás, nós: La Muerte, o Ignorante de Tudo ou mestre Gepetto. E eu, Zabud Malek, o deus das moscas, o *hippie* que se finge de louco, que sabe quem são todos apesar de firmemente que estão guardados em seu anonimato. Zabud tem vontade de perguntar algo ao que dirige, mas não o faz, tem medo de afrontar a cólera do chefe, e se cala. (DICKE, 2006, p. 13)

Nesse fragmento o personagem Zabud apresenta o seu grupo aos leitores, mas, em seguida, já se vê a retomada da fala pelo narrador principal. Conforme Matos (2010), essa alternância dos narradores junto às mudanças na focalização, aos cortes abruptos e ao conteúdo desenvolvido nos monólogos interiores, constituem a narrativa do conto e, com isso, ela pode ser classificada como precária, instável e uma eterna busca interior realizada pelos personagens.

Pode-se destacar a importante presença do narrador em outro conto do autor, chamado “Sinfonia Equestre”, que está presente no mesmo livro do conto citado anteriormente. O conto tem como personagem principal Janis Mohor, que cavalga todo o sertão em busca de vingança pela morte de seu pai e, durante essa trajetória, depara-se com seres que se transformam, por meio de sua imaginação, em seres equestres e também mitológicos, como centauros. E, a cada percurso completo, Janis mostra sua coragem ao enfrentá-los. No decorrer da narrativa ainda há várias histórias que cruzam a trama, mas todas são ligadas por um mesmo elo narrativo, que é a presença do equino. A morte é vista como a motivação da temática do enredo, já que é em razão da morte do senhor de terras, Hildebrando,

que são lançadas as outras ações e mortes durante a trama. A trama é impulsionada pela disputa de terras entre dois grandes latifundiários do Mato Grosso:

Levantou-se, sempre chorando, agora com o papel na mão, caminhou até a cozinha e, cojetando o mapa, descobriu um sinal na parede. (...) Veio-lhe ao pensamento a ideia de vingar o pai. Vararia o mundo até achar o assassino. (...) Seu marido Jan era um pobre coitado, medroso, que nunca se meteria num assunto como esse. (...) Por que se casara com tal tipo? Pensava ela. Jan só entendia de cavalos, pobre. [...] (DICKE, 2006, p. 135-136)

Nesse trecho e em grande parte do conto percebe-se a presença de um narrador em terceira pessoa e onisciente.

O conto “A proximidade do mar”, pertencente à obra *A proximidade do Mar e A Ilha* (2011), traz a história de Beldroaldo, um homem que tinha o sonho de conhecer o mar, mas por falta de dinheiro (pois só poderia e nem queria se desfazer de um antigo fusca, sua única propriedade) nunca conseguiu realizar seu sonho. A narrativa também mostra a troca de narradores, o narrador principal dá lugar ao narrador-personagem, como no trecho abaixo.

Ficou ouvindo a música até que terminou. *Due Gatti*, de Rossini. Depois o locutor ficou narrando embevecido uma interminável parada militar [...]. Após música tão bela, arengas de generais, coisas tão díspares quanto chumbo e flores. [...] Mas nossa forra contra os tagarelas instauradores da mais medíocre banalidade, os palradores politiqueiros, está ao alcance de nossa mão: é só mover o *dial*. Nossas opções são o mundo inteiro. (Dicke, 2011a, p. 20)

Nesse fragmento é possível notar o salto entre o narrador e um discurso em terceira pessoa e, em seguida, o uso da primeira pessoa do plural, complementando a descrição feita pelo narrador principal.

Em relação aos narradores dos romances dickeanos, deve-se destacar o estudo desenvolvido por Everton Barbosa na tese intitulada “Narrador, tempo e memória em *Cerimônias do Esquecimento* de Ricardo Guilherme Dicke”, publicada em 2014 pela Universidade Federal de Minas Gerais. Conforme Barbosa (2014), no romance *Cerimônias do Esquecimento*, por meio do processo de composição do ponto de vista é possível apontar a mesma busca pela identificação do narrador e pelo pai do personagem principal, Celidônio, já que a narrativa se norteia pela relação conflituosa entre ele e seu pai.

Há um “pai ausente” no romance, enquanto personagem, e, certamente, enquanto sentido. Não por acaso, o “narrador” como categoria literária é o elemento que chama mais atenção à primeira vista de quem lê o romance de Dicke. A destituição da função de referência e identificação das pessoas gramaticais na narrativa escrita é a forma que toma esse aspecto da composição. (BARBOSA, 2014, p. 14)

Nesse romance há um narrador onisciente, que em muitos momentos, assim como em outras obras do autor, intercala a terceira pessoa do discurso com a primeira em intermináveis discursos, dificultando a identificação de cada um. Pode-se verificar logo no início do romance um exemplo dessa transição, como o fragmento a seguir.

Aquele quadro era de um pintor italiano: não se lembrava o nome: mostrava duas moças se banhando numa fonte, com sátiros espionando. Como se ali a Grécia antiga fosse, que ele pouco conhecia. Ficou olhando, admirando as formas das moças: como os artistas sabem enganar a gente... Mas e aqueles seres que abriam os olhos e gozavam as formas femininas com um ar tamanho de voluptuosidade? Não conseguiu entender por que se escondiam, será por vergonha dos seus corpos de bodes? Selvagens não apenas eles o são, mas nós também, homens sensíveis, como eu, como esse pintor renascentista... (DICKE, 1995, p. 20)

Para Barbosa (2014), diferente da afirmação de Genette (1995) de que essa transição seria uma estratégia para a tomada de voz do personagem, assim como ele aponta em Proust, em *Jean Santeuil*, no qual o herói sai do “ele” e vai para o “eu” no discurso, a narrativa dickeana traz não somente a transição de pessoa por meio da fala do herói de um romance autodiegético, mas também por meio de outros personagens. Como exemplo disso, há um trecho do romance em que um dos cegos violeiros faz um comentário junto à fala do narrador.

O cego Manuel dos Velhos, se estremunhando de sono, entre dormindo e acordado, segurando o violão, não vê João Bergantim fechando os cadarços da barguilha de sua túnica de hospício, como que afogueado... e o cego de repente quer saber a cara do outro cego mais novo, que dizem ser tão parecido consigo mesmo, não poderá saber, nunca o viu, nunca o verá, nem o outro a ele, ele que disse que foi procurar seu irmão e o achou e o acompanhou até aquele momento, como que ele foi saber se sou irmão dele ou não, quem poderá saber essas coisas sagradas de Deus? (DICKE, 1995, p. 215-216)

Com esse trecho, nota-se que o autor suprimiu os sinais de identificação da fala dos personagens, causando um desconforto no leitor pela falta de diferenciação entre a fala daquele que narra e daquele que participa da história e também a conta. Barbosa completa que isso evidencia a necessidade de identificação e limitações na fala de um e de outro na escrita e, ainda acrescenta, que isso seria uma tarefa fácil, se não estivesse ligada à procura de quem realmente é o narrador desse romance. Por fim, conclui que “esse problema inicial faz com que, no momento da transição, surja no leitor uma pergunta: quem falava até agora?” (BARBOSA, 2014, p. 33).

Tomando-se por base esse questionamento presente não só nessa narrativa, mas também durante toda a leitura do romance em foco nesta dissertação, *Cerimônias do Sertão*, uma análise e a apresentação de alguns fragmentos são pertinentes neste momento. Já que a narrativa escrita se mescla com a oral, causando desconforto e maior atenção na leitura, acompanhada da procura por uma resposta e uma identificação desse narrador principal do romance.

3.2 O NARRADOR DO SERTÃO

O romance *Cerimônias do Sertão*, assim como as outras obras já mencionadas, apresenta o aspecto característico do autor, que é a falta de um narrador determinado durante toda a narrativa. No início da obra o leitor se depara com um narrador onisciente que, conforme Ligia Leite (1985) comenta sobre a tipologia de Friedman, tem um grande conhecimento sobre a trama e tece mais comentários e julgamentos sobre o que está acontecendo, mas não permanece desse modo durante todo o romance e, com isso, justifica-se muito mais a identificação de um narrador pós-moderno, segundo Silvano Santiago (1989), presente na obra.

No decorrer do romance esse narrador confunde o leitor com as várias vozes presentes no discurso, “se estabelece uma ambiguidade de origem na simples identificação da voz responsável pelo relato” (CINTRA, 1990, p. 29). Para Tacca, “a revolução que em nosso tempo se produz na arte e na crítica do romance, nasce no mesmo momento em que o leitor, a imagem e semelhança daquele que escuta uma chamada telefônica, pergunta: “Quem fala?” (TACCA, 1983, p. 22,

tradução nossa)¹⁸. Desse modo, ler o romance da contemporaneidade é passar pelo desafio de encontrar as vozes organizadas por um narrador, que pode tanto facilitar como dificultar a distinção delas para o leitor.

Junto a isso, há a falta de sinais delimitando e determinando as falas de narrador e personagem, dificultando a identificação de quem está narrando a história sobre o rei Saul. Essa confusão de narradores imposta ao leitor aumenta conforme são apresentadas indagações nos trechos que apresentam os parênteses como identificação gráfica.

(Mas quem te conta essa história? É o homem dos olhos nublosos ou o escudeiro de dom Saul? Mestre Cipriano do Pau dos Machados, talvez? Talvez o príncipe von Hohen und Lowen. Ou o Catrumano. O Catrumano não pode ser. Deve ser o Ferreiro ou então o pai da noiva, o homem dos olhos de bruma, cataractantes. João Valadar ou João Ferragem. Talvez o próprio Dom Saul. Quem? [...]. (DICKE, 2011b, p. 31)

Assim como o fragmento acima, logo nas primeiras páginas o narrador já faz indagações e com isso instaura a dúvida ao seu leitor e até mesmo ao personagem que está ouvindo e participando da narrativa.

Tendo como base os conceitos já apresentados a respeito do narrador e utilizando, especialmente, as considerações feitas por Walter Benjamin (2012), no que se refere à utilização de diferentes pessoas gramaticais em um mesmo discurso, sabe-se que, assim como na oralidade, forma na qual as pessoas gramaticais têm uma função comum de estabelecer as posições daquele que fala, na forma escrita elas também mantêm esse papel. Porém, na narrativa oral, é mais fácil a compreensão, já que indivíduo e linguagem estão ligados no ato linguístico e na escrita isso não ocorre. Conforme Barbosa (2014, p. 32), somente “no extremo da experimentação da variação” que se pode notar a diferença entre as pessoas do discurso. Para a pesquisadora Vera Lucia de Moraes,

Um romance é uma história contada através de palavras, tendo um narrador como núcleo central. Alguém narra algo para um leitor-ouvinte e nem mesmo as várias vozes do romance moderno e as experiências metalinguísticas eliminaram a figura do narrador ou acabaram com o enredo. O aparecimento do surrealismo e o fluxo da

¹⁸ “la revolucion que en nuestro tiempo se produce en el arte y en la crítica da la novela, nace en el momento mismo en que el lector, a imagem y semejanza del que escucha una llamada telefónica, pregunta: ¿Quién habla?” (TACCA, 1983, p. 22)

consciência puderam apoiar-se na tese científica do inconsciente freudiano; no entanto, não modificaram a relação entre o narrador e o leitor. A figura do narrador adquiriu, modernamente, maior complexidade, embora, segundo Benjamim, nada tenha acrescentado à verdadeira essência da narrativa. (MORAES, 2003, p. 7)

É exatamente essa complexidade e experimentação da variação que é vista como característica principal nas obras de Dicke e, especialmente, em *Cerimônias do Sertão*.

[...] essa forma que toma o uso das pessoas gramaticais está em correspondência direta com a busca pela identificação da fonte da narrativa, ao mesmo tempo em que responde como forma a uma deficiência da visão dos personagens e, por fim, reveste de caráter ilusório a atribuição dos conceitos de “ponto de vista” e “voz” como aspectos da narrativa escrita. (BARBOSA, 2014, p. 32)

A grande questão presente no romance vai além da transição de narradores por meio das diferentes pessoas gramaticais no discurso narrativo, pois o principal ponto a ser questionado aqui é a dúvida que o narrador instaura no seu personagem e, acima de tudo, no leitor do seu romance sobre quem é o verdadeiro narrador de tudo aquilo que é contado na narrativa. Sabendo que o narrador, como parte do universo romanesco se inventa e também se reinventa, assim como tudo no romance, é preciso olhá-lo com cautela, para assim compreendê-lo.

Há confusão e dúvida não só em saber quem é o narrador, de fato, mas também há confusão em distinguir alguns personagens e essa dúvida é lançada para o leitor também por esse narrador da história entre parênteses. Como exemplo disso, há o trecho a seguir, em que o narrador faz um comentário sobre o momento em que Frutuoso Celidônio, personagem principal da trama, está se sentindo só e confuso com as pessoas que pareciam estar ali até aquele momento, mas sumiram. Talvez isso também possa ser explicado pelo suposto estado de embriaguez do personagem/narrador:

(A mulher de olhos imensos te serve mais uma cerveja. Olhas suas mãos: pobres mãos, nervudas, secas, compridas, com veias que colubrinham. Luz amarela. Bebes mais um copo, sentes o amargo no estômago. Não sabes se já estás bêbado, mas achas que não, é tão difícil tornar-se verdadeiramente bêbado. Com esta solidão. Sabes que estás sozinho, a lembrar. Onde estão todos agora? Os olhos do pai da noiva, cheios de teia de aranha, ou eram os olhos dos dois cegos, os dois Manuéis, os que tocavam violão adivinhando o futuro?) (DICKE, 2011b, p. 44)

Lembrando que o romance é dividido em três linhas narrativas distintas (a primeira linha é sem marcações gráficas e narra a história de Celidônio; a segunda narra uma história paralela, com conceitos mitológicos e histórias bíblicas, como é o caso do rei Saul e apresenta uma narrativa entre aspas; a terceira narrativa está entre parênteses e é a que mais intriga o leitor), com narradores aparentemente diferentes, há mais indagações e troca de pessoas gramaticais durante a parte entre parênteses, já que ela parece ser formada por pensamentos mesclados à fala dos personagens e do narrador, formada pelo discurso indireto livre, e não apresenta marcações gráficas delimitando a fala de um e do outro.

Nota-se que a obra dickeana se apresenta de forma “quebrada” assim como o conceito desenvolvido por Silviano Santiago a respeito da narrativa pós-moderna.

Em virtude da *incomunicabilidade da experiência entre gerações diferentes*, percebe-se como se tornou impossível dar continuidade linear ao processo de aprimoramento do homem e da sociedade. (...) A história não é mais vislumbrada como tecendo uma continuidade entre a vivência do mais experiente e a do menos, visto que o paternalismo é excluído como processo conectivo entre gerações. As narrativas hoje são, por definição, quebradas. Sempre a recomençar. (SANTIAGO, 1989, p. 46-47)

Além de quebradas, essas narrativas, em especial o romance analisado aqui, não desenvolvem mais o papel da narrativa clássica, no qual o narrador desempenhava um papel utilitário, com discursos de ensinamentos morais. Conforme Walter Benjamin (2012, p. 216), “essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é” aquele que sabe aconselhar o ouvinte/leitor.

O narrador pós-moderno está longe de aconselhar ou de aplicar algum ensinamento moral. Na narrativa de Dicke percebe-se a falta desse aspecto, pois o narrador nos lança mais questionamentos sobre a vida do que conselhos e, para Benjamin, isso torna a narrativa mais problemática, embora isso resulte no desenvolvimento de um novo narrador, o narrador pós-moderno. É com esse narrador observador que se identifica o leitor, ou seja, “o narrador identifica-se com um segundo observador – o leitor. Ambos se encontram privados da exposição da

própria experiência na ficção e são observadores atentos da experiência alheia.” (SANTIAGO, 1989, p. 44).

Moraes (2003) comenta a escolha do narrador em utilizar uma história, parte de um mito bíblico, como recurso da narrativa para alcançar reflexões sobre a vida de Celidônio e sua condição, além de lançar questões que afligem o ser humano em geral:

O narrador pertence ao condomínio da linguagem não efetiva, intercambial, mítica e criadora - busca uma explicação existencial e o faz através de relatos e parábolas, metáforas e alegorias. Na literatura, apresenta-se a ideia de negar um mundo injusto, desequilibrado e em desordem. A função do narrador vai mais além de ordenar fatos e julgar ações: é ele quem tem o encargo de dar verossimilhança ao texto. (MORAES, 2003, p. 8)

Em um primeiro momento, o leitor só se questiona sobre quem conta a história de dom Saul e essa questão só tem maior dimensão pelo tanto de indagações feitas a esse respeito durante as aparições da narrativa entre parênteses. Abaixo, mais um trecho que comprova tais considerações:

(Quem me conta esta história és tu, de olhos neblinantes, que olhas a noite como quem vem cansado dela, peregrino entre as sombras como eu, viandante da noite, escutando a tua história. Deves ser tu. Se não fosses tu, quem seria? A mulher de olhos imensos passa com suas órbitas balouçantes e arrasta o mundo. A noite se adensa e se aprofunda. Quem me conta essa história? [...]) (DICKE, 2011b, p. 111)

Essa dúvida não é tão difícil de ser sanada, pois, com o desenrolar da história, é praticamente óbvia a sua resposta, uma vez que com todos os indícios apresentados a única pessoa que poderia estar contando essa história seria o pai da noiva, em um momento de embriaguez, já que isso é comentado diversas vezes durante a narrativa entre parênteses, como no trecho “Onde está ele, o homem dos olhos baços e enevoados, a beber e a beber sempre? Sua voz entorpecida que vai murmurando ao seu lado, e tu perdes e ouves de novo” (DICKE, 2011b, p.132), ou em outro fragmento em que o narrador tece comentários sobre os copos de cerveja, sobre Celidônio ter escutado toda essa história bêbado e sobre o pai da noiva ser o contador de tudo isso.

(Tu ouvias esta história e estavas bêbado. Quanto mais ouvias, mais bebias. Tudo em névoa. Espumas dos copos de cerveja. Nublagem dos olhos daquele velho pai da noiva. Aquele casamento existiu mesmo ou foi apenas miragem, sonho? Bebes e sonhas com essa história ouvindo a rabeça que soa sob o arco da mão desse homem que chegou. (...) Noite profunda: será que há estrelas? Névoas desta cerveja subindo na cabeça como os olhos daquele velho que me contava essa história que não se acabava mais: quem era ele? [...]) (DICKE, 2011b, p. 181)

Em um dado momento da narrativa há a revelação de que quem conta seria mesmo o pai da noiva, pois o narrador do trecho entre parênteses menciona o fim da festa de casamento, a aproximação do “velho dos olhos de nevasca” e de como foi até chegar ao bar e ouvir a história do rei Saul.

[...] Só depois de muito tempo, de madrugada já, é que o velho dos olhos de nevasca se aproximou de mim, como se me tivesse algo para contar, profundamente importante, e lá se foram o casamento e a noite inteira longos para dizer tudo o que se tinha de explicar, e ele começou a contar a história do rei Saul. Acabada a função e as festas, cada um foi para sua casa e o velho me acompanhou no Jipe até o bar Portal do Céu, sempre a contar a história do rei Saul e sempre a beber, que dizia que era perto da casa dele. Perto, mas nem que eu pudesse não acharia onde é a casa do velho dos olhos de nevoeiro, nem onde foi o casamento, nem em que rua, nem em que bairro, nada. Como um sonho de neblinas. Vaporoso. As cervejas daquela noite obnubilaram tudo. [...]. (DICKE, 2011b, p. 330-331)

Pode-se notar que mesmo tendo como certa a resposta sobre o narrador dessa história, a dúvida permanece, pois em diversos momentos suspeitas são levantadas sobre o pai da noiva ser o senhor de olhos nevodados que conta a história do mito bíblico.

Por meio desse trecho, é possível pensar em outro conceito desenvolvido por Genette sobre a narrativa, que é a denominação do nível metadieético, ou seja, o plano hipodieético presente em uma narrativa. Conforme Reis e Lopes,

[...] aquele que é constituído pela enunciação de um relato a partir do nível intradieético; uma personagem da história, por qualquer razão específica e condicionada por determinadas circunstâncias, é solicitada ou incumbida de contar outra história, que assim aparece embutida na primeira. (REIS; LOPES, 1980, p. 284)

O personagem vivido pelo pai da noiva por alguma razão é levado a narrar a história de dom Saul, trazendo uma nova história à narrativa principal.

Sabe-se que Celidônio é o narrador/personagem da linha narrativa entre parênteses e com isso compreende-se que ele constitui um diálogo consigo mesmo, apontando questões sobre as outras linhas narrativas e levantando dúvidas a respeito de alguns fatos que estariam definidos, como quem seria o narrador da história de Saul.

Muitas vezes Celidônio usa o discurso em primeira pessoa tornando-se um narrador limitado, visto que a memória falha inúmeras vezes e o simples fato de recordar os acontecimentos não significa realmente compreendê-los (SCHÜLLER, 1989). E é essa falta de compreensão dos fatos, por parte de Celidônio, que é vista durante boa parte da narrativa. Fernandes (1996) acrescenta que o narrador é o único que tem acesso a tudo, é uma espécie de muro da narração, podendo esconder ou mostrar a cena, ou também deixar vozes soltas no ar e é ele quem escolhe, por meio de sua visão pessoal, o que é significativo para apresentar ao leitor.

Uma das possíveis explicações ou até mesmo recurso utilizado para criar essas “alucinações” entre o real, a história bíblica, os aspectos míticos e as reflexões acerca da humanidade feitas pelo narrador seria o uso demasiado de bebida alcoólica. Outro exemplo disso pode ser visto no trecho abaixo:

(Tu bebes calmamente e dizes de si para si: de onde vêm esses cegos para adivinhar assim o futuro? Sentes os olhos vagamente baços e pensas: devo estar assim como aquele homem, o pai da noiva, a me contar essa história que não tem fim. Quem seria ele? Será que era mestre Epifânio do Pau dos Machados, de Aguassu? E pois então, de onde vem que me lembro tanto daqueles olhos baçosos de Tirésias me contando na noite, e este mesmo bar inclinando a sua platibanda? Como saberei? **E bebes e sentes que a cerveja vai funda na tua alma, onde borras se tocam com borras e tudo toma a forma de um silêncio incontaminado que toca nas fímbrias do céu.** Que céu? Deve ser a noite encontrando os extremos da madrugada... Mas onde está aquele que me contava essa história? O Tempo se escoou como se escoam as borras marrons desta noite sem fim...) (DICKE, 2011b, p. 204, grifos nossos)

Respondendo à pergunta feita insistentemente pelo narrador sobre quem poderia estar contando a história de Saul, há outra questão a ser destacada. A pergunta seria sobre quem poderia ser o narrador dos capítulos sem marcações

gráficas, já que é possível decifrar os outros dois narradores das outras linhas narrativas.

Esses capítulos do livro trazem não só a história da vida de Celidônio, mas também a história e aparição de outros personagens da parte “real” dessa narrativa, visto que a história de Saul é formada por longos devaneios, resultantes de uma longa bebedeira no bar Portal do Céu, e a outra narrativa, entre parênteses, é composta de reflexões do personagem central e também narrador, Celidônio.

A narrativa sem marcas apresenta alguns personagens importantes, como João Ferragem, que mais parece um contador de história, mas em outros momentos também parece ser só mais um no bar, uma espécie de acompanhante de Celidônio naquela noite. Essa linha narrativa também traz um narrador onisciente, mas em alguns momentos ele também participa como personagem, por meio da troca de pessoas, como no trecho abaixo.

Já passei por aqui antes, pensa João Ferragem parado sobre a pequena ponte do Ribeirão, arcos antigos de pedra-canga de um amarelo sujo com veios negros, ressequidos pelas intempéries. (...) Eles me chamavam de homem, homem João Ferragem me diziam, desse modo cada qual é homem João ou mulher Maria, e eu também sou homem, e vou indo do lado que o vento me leva, para o lado que o vento vai – se levanta e segue a estrada, a cana empenachada de começos de junho, as flores brancas se alastrando, balançando em ondas lá no alto -, sou como o vento que foi e não veio – e vai andando, o lado que o vento vai qual é? (DICKE, 2011b, p. 12; 14)

Nesse trecho ainda é possível o leitor se localizar em relação à fala do narrador e à fala do personagem, com um pequeno sinal gráfico, mas na maior parte da narrativa isso é inexistente e é nesse momento que o leitor se perde no meio dos enormes parágrafos. Esse narrador também não deixa de lado reflexões sobre o ambiente, o Sertão, as pessoas e a vida.

Outro trecho que merece destaque é o momento em que esse narrador tece comentários sobre a tese que Celidônio quer escrever e como seria difícil registrar o que é a beleza de fato, o que é a beleza viva de uma mulher. Para pesquisadora Gilvone Furtado Miguel (2007), a vantagem de Dicke na construção de seu discurso romanesco, que é a reflexão por meio da metaliterariedade, vai além da voz do narrador onisciente, pois ele cria o personagem-escritor, o professor-poeta, entre outros. Dicke se transforma em personagem também, por meio de um

alter-ego, uma voz da sua própria consciência artística. Conforme Booth (1980), há a presença do autor mesmo que de forma implícita durante o discurso desse narrador.

No fragmento a seguir o narrador ainda dá sua opinião, seguindo a linha de narrador onisciente intruso, conforme os conceitos desenvolvidos por Friedman.

Escrever uma tese sobre a Beleza viva, baseada na formosura e no fascínio dela. Levará ele a cabo tal pretensão? Quem sabe, tarefa difícil, pois quem pode explicar o que é Beleza? Impossível. Os estetas escrevem sobre a beleza das obras de arte, nunca nenhum escreveu sobre a beleza da mulher viva. Sarou-se ele tão completamente, como se considera? Considera-se um eterno convalescente, pois somente agora os fantasmas dos seus traumas infantis estão se tornando conscientes e reais com toda a sua gravitação de sofrimentos causados, após o tratamento psicanalítico que fez por dois anos, quando morou no Rio (...). Lembranças: os mortos, o passado, a doença que carregou como uma carga demasiado pesada vida afora. No rádio, Corelli, ao menos isso. (DICKE, 2011b, p. 66)

O trecho traz questionamentos do narrador em relação a tamanha pretensão de Celidônio em querer escrever algo, considerado por ele tão difícil, praticamente impossível. Ainda menciona o tratamento de psicanálise a que o professor se submeteu e sobre as lembranças que atormentam o personagem. Um ponto interessante é a opinião desse narrador sobre a música que estava tocando no rádio.

Em seguida, a voz do narrador parece dar lugar a do personagem, ao comentar sobre sua mulher e filhinha, as belas mulheres da revista *Playboy*, sua solidão e os remédios que devia tomar.

[...] Muita complacência, que merda. A mulher e a filhinha na cidade, após os rios inundados e as chuvas deterioradas. No telhado, a chuva. (...). Solidão. O mundo parece desabitado. A revista *Playboy*: à luz da lamparina, dá para ver os contornos dos seios, os contornos das bundas das belas mulheres, algumas louras, outras morenas, mas todas bonitas, seus corpos nus, pernas, sexo, rostos, lábios. Nenhuma, entretanto, tão bela como ela, Leonora. (...) Ela supera a imaginação, porque foi vista de perto, com estes olhos. As outras são de papel. Ela é de carne. Solidão. E depois, estes remédios. Lembra-se dos remédios. Levanta-se, procura na capanga, pega um vidrinho, toma uma pílula (...). Este sentimento de dependência dos remédios será que não leva à impotência ou coisa pior? (...) a nostalgia dos quarenta e dois anos, quando se tem tudo e não se tem nada; uma febre tão profunda, a tristeza tão negra de uma espécie de

sentimento de vaga inspiração perdida, quando era poeta e fazia cinquenta poemas por dia, a propósito de tudo e de qualquer coisa mínima, e amava cinco mulheres por hora. **Para um poeta, isso é triste, hein, Celidônio?...** (DICKE, 2011b, p. 66-67, grifos nossos)

Essa troca de pessoas normalmente é vista durante a linha narrativa entre parênteses, mas o autor introduziu esse recurso também nessa parte da obra. O mais interessante é esse diálogo formado entre personagem e narrador, com direito a opinião explícita do narrador a respeito da situação em que Celidônio se encontra.

Em relação à transição de pessoas gramaticais, levando à confusão o leitor, e aos enormes trechos sem separação de fala, por sinais gráficos, do narrador e do personagem, há um fragmento para exemplificação a seguir. No trecho, que faz parte da linha narrativa entre parênteses, Celidônio faz comentários sobre sua musa, Leonora, e a história do rei Saul.

[...] De que **te** adianta estar lembrando-**te** do velho de olhos nublados? Ou da dama dos unicórnios? Portal do Céu ou Pascoal Ramos... Aguassu... Sim, é para lá que **disseste** que **irás**. O **teu** Jipe está aí na esquina do bar, aproado, esperando-**te**. **Agradeceste** e **ficaste** bebendo repetindo-**te** o nome dela: Leonora. (...) Sim, porque **te lembravas**, sem saber de onde, de uma beleza profunda nascida em uma mulher, encarnada entre as mulheres, bela como aurora, imperando no resplendor daquele esquecimento de canto de mundo. Para que ela vivia lá? Era de se acreditar? E bebia repetindo o seu nome (...). Os olhos de cerração... Que **me** disseram os olhos de cerração? Que **eu** talvez acabasse, por fim, por **me** sentir como um vago e agônico, feroz e doido outro rei Saul a vagar pelo mundo... Isso talvez **me** disse o velho dos olhos de cerração... Sim, foi isso... **Serei eu** o rei Saul? Não, **sou** um professor de Filosofia, despedido (...). (DICKE, 2011b, p. 253, grifos nossos)

Nesse trecho é possível notar a alternância entre segunda e primeira pessoa gramatical. Muitas vezes, e inclusive nesse fragmento, há a ideia de que isso seria um discurso de Celidônio consigo mesmo, talvez um pensamento em voz alta, mas sem marcas gráficas separando essas falas, causando a incerteza sobre quem estaria falando. Outro exemplo semelhante a esse, com a alternância entre as vozes, pode ser visto a seguir.

Os poetas vivem, não sei como, mas vivem. **Caminhaste** com a máquina a tiracolo, lentamente pisando as cascas rugosas, marrons e cor de capim seco das crostas das bolas de esterco deixadas pelos infindáveis bois. (...) A morte mata. E leva. O quê? Não se sabe, sabe-se apenas que a morte leva para muito longe dentro do espaço e do tempo. Um abismo que carrega tudo pluviosamente, que transporta os aluviões. Precipícios, desfiladeiros, bocainas, montanhas, talvez o mar azul. Quando **estudaras** no Rio, **viras** o mar. Era assim mesmo como tu pensavas, só que um pouco diferente (...). E **sentias** o cheiro dos mexilhões, das gaivotas no voo, das resinas amargas e poderosas que o mar secretava: o que ia aparecendo, se lhe contornando no seu campo de visão. (DICKE, 2011b, p. 328, grifos nossos)

Nesse fragmento o narrador traz à tona algumas memórias de Celidônio sobre o tempo em que viveu no Rio de Janeiro, época em que estudou lá. Para isso o narrador utiliza a imagem do mar, além de comentar sobre o que é a morte. Esse parágrafo é resultado de uma reflexão feita por Celidônio, por meio da fala do narrador, sobre Leonora e sobre o amor, sentimento que desperta o gênio de um poeta, que vive dentro do personagem, e do pensamento dos homens.

É preciso chamar a atenção para o fato de que essa alternância entre primeira e segunda pessoa gramatical, por meio do discurso livre, só acontece durante a linha narrativa entre parênteses, enquanto a troca entre terceira e primeira pessoa do discurso se manifesta durante todas as linhas narrativas. Não há só alternância de pessoas do discurso, mas também se destaca, na narrativa sem marcações, o uso da segunda pessoa gramatical por parte do narrador ao falar ou contar fatos ocorridos com Celidônio. Como exemplo, tem-se o trecho abaixo, no qual o narrador comenta com Celidônio como foi a noite depois do casamento e também revela que quem contou toda a história do rei Saul foi mesmo o velho de olhos nevodados, o pai da noiva.

Ao chegar à chácara, os cunhados falavam sobre o casamento do **dia seguinte**. E lá apareceu o pai da noiva, com seus olhos de cataratas te convidando. Tirésias. Rei Saul? **Depois do casamento**, pegaste teu Jipe velho e, meio bêbado, não sabias com quem, se com ele ou com outro, foram parar nesse bar chamado Portal do Céu, onde ele te ficou contando essa história tão longa que não se acabava mais. Olhos de catarata, névoa e bruma, olhos que vão te olhando através da noite e contando, contando com sua voz de musgo, essa voz velha, cansada, de quem conheceu tudo ou quase tudo, e tu ouves, e **não sabes se ainda estás no casamento ou se este já se acabou e está em algum bar desmoronado sob as estrelas**, ouvindo violões que soam e, através dos violões, essa voz vai te narrando a história que não se acaba nunca. (DICKE, 2011b, p. 408-409, grifos nosso)

Nesse trecho percebe-se a confusão de ideias que é formada por esse narrador, lembrando que ele é a voz de Celidônio. Nota-se a desordem mental do personagem, que mistura futuro com passado e presente. Conforme foi destacado no fragmento, no começo esse narrador se refere a comentários sobre o casamento que iria acontecer, mas, logo em seguida, revela o que aconteceu depois do casamento e, por fim, que esse personagem não sabe onde está, se o casamento já acabou ou se está em algum bar. Essa mistura de tempo pode atribuir uma nova característica a esse personagem, pois conforme Fernandes:

A narrativa também trabalha com conceitos tridimensionais: a tridimensionalidade aqui às vezes se igual à da física. São tridimensionais os personagens e os ambientes não só porque têm altura, largura e profundidade físicas, como – e aí são mais importantes – apresentam concretude, textura e, no caso do personagem, profundidade psicológica. São elementos que apresentam visualidade. O tempo, contudo, com toda a densidade que representa, por ser linear, é unidimensional. Diferenciamos o tempo real, da utilização que fez o narrador do tempo – regressos e avanços – e perceberemos que, apesar de toda a riqueza estilística que se pode retirar dele e do peso filosófico inerente a ele – o tempo no romance, enquanto duração, corre em um só sentido. Quando o personagem embaralha vários tempos, angustiado que está com o passado, nada mais faz a narrativa do que dar ao personagem tridimensionalidade. (FERNANDES, 1996, p. 59-60)

Ao longo de toda a trama percebe-se as angústias, as expectativas e os sentimentos do personagem e é por meio disso que se vê a complexidade psicológica dele, além da complexidade do romance, que na primeira leitura já questiona sobre quem seria aquele narrador. Grande parte do romance, não sua totalidade, apresenta as aflições desse narrador/personagem por meio de uma visão mais interiorizada, pois traz um discurso do que o personagem vê ou pensa que vê, ou seja, utiliza a focalização interna para formar esse discurso narrativo.

Sabendo que o narrador da história do rei Saul é o pai da noiva, ou seja, ele é quem narra a linha narrativa entre aspas, sendo um narrador onisciente, pois revela alguns pensamentos, lembranças e vontades de Saul. Como exemplo, destaca-se o trecho em que o narrador está apresentando a casa de Saul ao leitor e em um momento em que o rei não se lembra o que era um cômodo da habitação, ao que o narrador comenta que “Vem de novo olhar o alçapão a seus pés, abaixa-se e vê se desenrolar perante ele uma escadaria que leva a um porão abandonado. Ele

não se lembra do que vem a ser esta parte esquecida da casa, que dorme debaixo dele” (DICKE, 2011b, p. 130), ou ainda há um comentário sobre as lembranças que surgem depois de Saul saborear um prato de comida, com o “estômago já repleto, transbordando de um sentimento misturado de lembranças de sons finíssimos, como que inefáveis, e lembranças de pratos à base de porco” (DICKE, 2011b, p. 58).

Até a metade do livro essa narrativa encontra-se explicada, sem mistério sobre seu narrador, pois se sabe que é uma história dentro da outra história, porém, há um momento em que Saul invade a narrativa sem marcações e passa a fazer parte dessa noite no bar Portal do Céu. Isso acontece logo após uma cena em que Saul estaria morrendo com uma espada em suas entranhas, assim como nos relatos bíblicos.

[...] Lançando um olhar para o cume da montanha sagrada onde rugem trovões e se precipitam raios, ele tomba sobre a espada e esta se lhe enterra nas entranhas, até os copos. O sangue desce, jorra, ele se vira e revira com a espada transpassada, fincada fundamente no ventre, tenta erguer-se com ela, levanta-se, caminha a passos trôpegos embriagado pela morte [...]. (DICKE, 2011b, p. 250)

Depois dessa cena, Saul parece acordar de um sonho, pois surge em seu quarto de armas, apenas com uma sensação estranha.

[...] ele se desperta como que de um sonho esbraseado como brasas vivas. Pareceu-lhe que havia algo a revoar em torno de si e tatar as asas imensas e arcangélicas por cima de sua cabeça. Não era o Anjo da Morte? Está no seu quarto de armas soprando o Berrante, com toda a força, como se fosse na hora de morrer. É apenas domingo (...). Ele, junto à janela, coloca o berrante sobre a mesa e olha curiosamente um livro aberto: é a Bíblia, sobre as páginas que narram a história do rei Saul, e o vento que vem do quintal passando por entre as árvores move as folhas. [...] (DICKE, 2011b, p. 250-252)

Após essa revelação de que tudo podia ter sido um sonho, surge a linha entre parênteses, na qual Celidônio se pergunta se seria mesmo o velho que estava contando a história de Saul e quem seria esse rei,

[...] Que me disseram os olhos de cerração? Que eu talvez acabasse, por fim, por me sentir vago e agônico, feroz e doido outro rei Saul a vagar pelo mundo... Serei eu o rei Saul. (...) o rei Saul já morreu há milhares de anos e nada mais dele resta no mundo, a não

ser a sua história. Mas eu penso continuamente nessa história: eu, rei Saul? Impossível. Mas quem me contava essa história interminável: o velho de olhos de água nebulosa? (DICKE, 2011b, p. 253-254)

Um aspecto interessante a ser destacado aqui é que depois desse encontro entre as histórias, a narrativa entre aspas acaba. Aliás, só surgem quinze páginas depois e se finda ali, com alguns comentários de Saul sobre sua espera pela chegada de Davi. Essa história só é retomada, por meio de breves comentários, durante a linha narrativa entre parênteses, quando o narrador se pergunta sobre quem lhe contava a história do rei Saul.

A narrativa sobre rei Saul causa diversas reflexões em Celidônio, pois o velho não lhe teria contado de forma insignificante. Em outro trecho da linha entre parênteses, logo depois da última fala na narrativa entre aspas, o narrador comenta:

Sim, era o velho dos olhos de cerração que me falava. E ficaste, desde então, atento ao medo, como ele se insurgia, crescia e decrescia no teu coração. E atento àquilo que brotava no teu espírito como um bosque espesso, onde, debaixo das palavras, corriam os rios da sabedoria: dali, viam-se os horizontes da eternidade. O sol era ouro e a lua era prata. Os dias se escoavam em murmúrios de sombras e as noites passavam em sussurros de luz, mas, subterraneamente, sabias de tudo distinguir o Silêncio. Como desejas tu agora perguntar aos velhos de cerração:
- Mestre, o que é o Silêncio? Mas sabias que o silêncio é o Silêncio. Sabias? Onde as palavras se formam, pré-idealizadas por uma força que vem do Infinito (senão, de onde virão?) e mostram os rumos que tomam os pensamentos nos limites de tudo. [...] (DICKE, 2011b, p. 273-274)

Esse narrador tenta entender a intenção do velho em contar essa história do rei Saul e a importância e o significado do silêncio, enfim, gostaria de saber a finalidade de tudo que tinha ocorrido até o momento. No trecho exposto, nota-se a falta de linearidade nos pensamentos do narrador, que se misturam com as dúvidas do personagem Celidônio, evidenciando uma conversa dele consigo mesmo. Essa confusão aumenta com as perguntas feitas no final desse trecho da linha entre parênteses, pois o narrador não sabe onde está o velho, não tem certeza se tudo o que ele ouviu e aconteceu ali foi verdadeiro ou apenas ilusão por conta dos efeitos da bebida. Esse narrador lança perguntas do tipo:

[...] mas onde estará esse velho, ou me lembro apenas de suas palavras? Onde era esse casamento? Será que bebi mesmo com ele e apenas perseveram suas palavras dentro de mim, minhas próprias palavras talvez, ilusão, reflexo, miragem, espelho, fonte, refletidas do meu espelho interior, vagas palavras de um bêbado que o vento leva e a noite esconde? Silêncio, apenas silêncio. (DICKÉ, 2011b, p. 274)

Tendo como base todas as citações de trechos do romance, nota-se que o personagem vive uma busca sem fim e sua condição de personagem não o ajuda, aliás, impossibilita-o de responder a todos os seus questionamentos e, principalmente, a grande dúvida sobre o narrador que conta a história. Esse personagem, que também narra sua história, fica limitado ao que se lembra e a lembrança vem de forma turva, dificultando ainda mais a definição que daria um acabamento à história e responderia a grande pergunta feita incessantemente. Nesse romance, assim como o que Silviano Santiago comentou sobre os contos de Edilberto Coutinho, a narrativa se recobre e se enriquece

[...] pelo enigma que cerca a compreensão do olhar humano na civilização moderna. Por que se olha? Para que se olha? Razão e finalidade do olhar lançado ao outro não se dão à primeira vista, porque se trata de um diálogo-em-literatura (isto é, expresso por palavra) que, paradoxalmente, fica aquém ou além das palavras. A ficção existe para falar da incomunicabilidade de experiências: a experiência do narrador e a do personagem. A incomunicabilidade, no entanto, se recobre pelo tecido de uma relação, relação esta que se define pelo olhar. Uma ponte, feita de palavras, envolve a experiência muda do olhar e torna possível a narrativa. (SANTIAGO, 1989, p. 44-45)

Levando em consideração a importância da figura do narrador nesse romance, uma vez que ele se desdobra, pode-se pensar no que Santiago (1989) comenta sobre o narrador pós-moderno, visto que esse narrador (o narrador da parte entre parênteses), também protagonista, é alguém sem muitas experiências e por isso necessita da intervenção de outros narradores, que constituem as outras narrativas que formam a obra e, assim, também formam a história de Celidônio. Ainda existe muito do narrador clássico, ou, melhor dizendo, do ouvinte tradicional, aquele que se coloca a observar a experiência alheia, já que o personagem central se dispõe a ouvir o que o velho de olhos nevodados está contando sobre rei Saul.

Conforme Barbosa, o personagem não vê claramente o narrador dos fatos e esse recurso é utilizado em todo o romance, “porque nele os suportes

linguísticos para a identificação pessoal não realizam essa função e isso “evidencia ao mesmo tempo a necessidade de reconhecimento da posição do autor” (BARBOSA, 2014, p. 42). Para o pesquisador, o autor Ricardo Guilherme Dicke força, em seu romance, por meio da

[...] indefinição da própria condição de presença ou ausência de um narrador no romance, a que o leitor percebe a instância que transcende o texto. Por isso é tão difícil saber: por que ele não está lá. O personagem que pergunta “quem conta a história” é impossibilitado, por sua própria condição de personagem, de alcançar a resposta. Ele não tem condições de “ver” claramente quem conta. (BARBOSA, 2014, p. 42)

Depois de expostos trechos da obra de Dicke, constata-se que, conforme Ronaldo Fernandes (1996), o narrador se vale de todos os recursos para construir e manter todo o clima de tensão ou de “estiramento” da narrativa para assim manter viva a atenção do leitor na obra que está sendo lida. Esse “estiramento” pode ser tratado como a principal intenção do narrador, já que dele faz parte todo o desenvolvimento da narrativa e para que ele aconteça não são negados esforços, por isso pode-se ver a utilização de cortes, descrições e depoimentos duvidosos, milhares de incertezas e diferentes sequências narrativas, formadas por meio de encaixes, como pôde ser notado durante o desenrolar da obra *Cerimônias do Sertão*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa teve como principal objetivo analisar o posicionamento dos diversos narradores presentes no romance *Cerimônias do Sertão*, além de colaborar para os estudos voltados para a teoria do romance. O trabalho também teve o intuito de contribuir para pesquisas sobre a fortuna crítica do escritor mato-grossense Ricardo Guilherme Dicke, demonstrando a importância do autor no cenário mato-grossense e, também, na história da literatura brasileira.

Conforme apresentado na introdução deste trabalho, o primeiro capítulo trouxe a apresentação, o mapeamento e o levantamento da literatura mato-grossense no cenário nacional e, também, o esforço de alguns pesquisadores em organizar e construir um estudo sobre esta. Primeiro, foi visto que faltavam escritores dessa região, segundo a obra de Hilda Magalhães. Depois, conforme os estudos desenvolvidos por Mário Cezar Leite, verificou-se que existia sim muitas obras literárias produzidas na região, ou seja, havia uma produção literária, de fato, formada na região, porém constatou-se a carência de pesquisas e estudos científicos para dar conta de toda essa nova produção cultural.

Esse capítulo também expôs a vida e a produção de Dicke, apresentando o autor e as principais características presentes em sua obra, como a discussão sobre questões políticas e culturais do Mato Grosso e a utilização da intertextualidade com mitos bíblicos em suas obras. Foi exibida a fórmula dickeana, na qual se utiliza como base o contexto regional contando com aspectos do real, racional, sobrenatural e imaginário como aliados no emaranhado intertextual e mítico que a obra constitui. O autor forma uma obra literária além do seu tempo e do limite de seu espaço regional, eliminando as possíveis fronteiras, pois traz questões que poderiam ser discutidas em qualquer época ou contexto, como as dúvidas sobre a vida e a morte.

O segundo capítulo trouxe a exposição e análise do romance escolhido como objeto de pesquisa desta dissertação, *Cerimônias do Sertão*, levantando algumas particularidades presentes na narrativa que, também, são encontradas em outras obras do autor. Destaca-se a forma como o escritor concede flexibilidade aos símbolos, contextualizando-os de uma nova forma com um novo tempo, mesmo utilizando representações que já foram enraizadas há muitos anos na cultura ocidental, como os mitos bíblicos. Dessa forma, eles são reatualizados e

dialogam com o que tem de mais questionável e inquestionável no pensamento humano, que é a morte e a vida. O autor, por meio das falas e dúvidas do narrador, vai além dos limites do racional, trazendo à tona o imaginário popular e seus questionamentos sobre o sentido da vida.

Além disso, verificou-se outras peculiaridades da obra dickeana, como o modo que o escritor constrói o discurso narrativo e o articula com seu narrador. Dicke forma uma obra fragmentada, não-linear e de difícil compreensão, já que o caminho de leitura não está pré-determinado. Ainda foi exposto que o romance analisado aqui é formado pela alternância de vozes, que dão sentido geral à história no momento em que vão se completando. Logo, são frequentes os cortes abruptos e as mudanças de focos narrativos durante toda a obra, o que gera novas possibilidades de pontos de vista para a mesma narrativa.

Diante disso, foi possível explorar o papel desenvolvido pelo narrador na obra dickeana e, assim, mostrar a diluição do sujeito e dos seus pensamentos inseridos na narrativa contemporânea, que desrespeita a ordem linear dos fatos e origina um narrador com múltiplas linhas de consciência. Para tanto, o terceiro capítulo desta pesquisa trouxe a análise mais detalhada sobre o trabalho desenvolvido pelo narrador, na construção do romance *Cerimônias do Sertão*.

Como exemplo desse trabalho, há o uso de diferentes pessoas gramaticais no mesmo discurso, ou seja, a intercalação entre os pronomes possessivo “meu” e pessoal oblíquo “me” e da primeira pessoa do singular “eu”. Esses narradores, por meio dessas diferentes pessoas gramaticais, apresentam e constroem o principal ponto a ser questionado durante a obra que é a dúvida instaurada pelo narrador no seu personagem e, acima de tudo, no leitor do seu romance sobre quem é o verdadeiro narrador de tudo aquilo que é contado na narrativa e, desse modo, cria um desconforto no leitor despreparado e desacostumado com a obra dickeana.

Desse modo, constatou-se que o narrador dickeano exerceu sua função de manter o clima de tensão e prender a atenção do leitor, mesmo que para isso ele tenha utilizado cortes na narrativa, descrições e depoimentos duvidosos e, ainda, apresentar diferentes sequências narrativas, por meio de encaixes.

Espera-se que este trabalho possa contribuir com as pesquisas voltadas para o estudo do narrador, em especial sobre a experimentação e fragmentação presente no desenvolvimento do narrador pós-moderno e que é

abordado por Silvano Santiago. Acredita-se que este trabalho possa contribuir para os estudos acerca da fortuna crítica do escritor Ricardo Guilherme Dicke, demonstrando sua importância não só no cenário mato-grossense, mas na história da literatura brasileira.

REFERÊNCIAS

ÁBILA FILHO, José. *Moderno Dicionário Enciclopédico Brasileiro*. Curitiba: Editora Educacional Brasileira, 1982.

AGUIAR, Flávio & VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (Org.) *Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001.

ARIELO, Fabiane Marina Amend. *O narrador plural: a voz narrativa em The Jane Austen Book Club*, de Karen de Karen Joy Fowler. Disponível em: <www.lettras.ufpr.br/documentos/graduacao/monografias/ss_2008/Fabiane_Arielo.pdf>. Acesso em: 26 jan. 2015.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. 4ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BARBOSA, Everton Almeida. *A Transculturação na narrativa de Ricardo Guilherme Dicke*. 2006. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários e Culturais) – Instituto de Linguagens, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá. 2006.

_____. Dicke: o autor do esquecimento e o esquecimento do autor. In: MACHADO, Madalena. MAQUÊA, Vera. (Org.). *Dos labirintos e das águas: entre barros e dickes*. Cáceres: Editora Unemat, 2009.

_____. *Narrador, tempo e memória em Cerimônias do Esquecimento, de Ricardo Guilherme Dicke*. 2014. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014. Disponível em: <www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-9HMKFJ/everton_almeida_barbosa_tese.pdf?sequence=1>. Acesso em: 10 ago. 2014.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas, v. 1).

BOOTH, Wayne Clayson. *A Retórica da Ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcaria. 1980.

BORGES FILHO, Ozíris. *Espaço e literatura: introdução à Topoanálise*. Franca: Ribeirão Gráfica, 2007.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

BRUNEL, Pierre. (Org.). *Dicionário de Mitos Literários*. Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. 5. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1975. v. 2.

_____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

CARPENTIER, Alejo. *Literatura e consciência: política na América Latina*. São Paulo: Global. 1980.

CARVALHO, Juliano Moreno Kersul de. *Do sertão ao litoral: a trajetória do escritor Ricardo Guilherme Dicke e a publicação do livro Deus de Caim na década de 1960*. 2005. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2005.

CINTRA, Ismael Angelo. Discursos entrecruzados: história e representação em Esaú e Jacó. In: *Linha D'água*, São Paulo n. 7, 1990. Disponível em: <www.revistas.fflch.usp.br/linhadagua/article/view/319/326>. Acesso em: 18 dez. 2014.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1999.

DICKE, Ricardo Guilherme. *Deus de Caim*. Rio de Janeiro: Edinova, 1968.

_____. *Caieira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

_____. *Madona dos Páramos*. Rio de Janeiro/Brasília: Edições Antares/INL, 1982.

_____. *Cerimônias do Esquecimento*. Cuiabá: EdUFMT, 1995.

_____. *Rio abaixo dos vaqueiros*. Cuiabá: lei estadual de incentivo à cultura, 2000.

_____. 'Prisioneiro de um ostracismo cruel'. 1º de maio de 2004. *Jornal O Globo*, caderno Prosa & Verso, p.2. Entrevista concedida a João Ximenes Braga.

_____. *Toada do Esquecido e Sinfonia Equestre*. Cuiabá: Carlini e Caniato; Cathedral Publicações, 2006.

_____. *A proximidade do mar e a ilha*. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2011a.

_____. *Cerimônias do Sertão*. Cuiabá – MT: Carlini e Caniato, 2011b.

_____. *O velho moço e outros contos*. Cuiabá-MT: Carlini e Caniato, 2011c.

_____. *Os Semelhantes*. Cuiabá-MT: Carlini e Caniato, 2011d.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Forma e sentido do texto literário*. São Paulo: Ática, 2007.

FERNANDES, Ronaldo Costa. *O narrador do romance*. Rio de Janeiro: Editora Sette Letras, 1996.

FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção: O desenvolvimento de um conceito crítico*. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, 2002.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

GOMBRICH, Ernst. *A História da arte*. LTC: Rio de Janeiro, 1999.

GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Editora Ática S. A., 1990.

GOMES, Carmelita Rodrigues. Aspectos regionalistas do homem e da paisagem de Mato grosso e sua transmutação filosófica em *Madona dos Páramos*. *Revista Litteris*. n. 10. Setembro, 2012.

<http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/art_imagens_regionl_do_hom__e_da_pais_de_Mato_Grosso.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2014.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

HEINEBERG, Ilana. Miméticos, aclimatados e transformadores: trajetórias do romance - folhetim em diários fluminenses. In: ABREU, Márcia (Org.). *Trajetórias do romance: circulação, leitura e escrita nos Séculos XVIII e XIX*. Campinas: Mercado de Letras, 2008.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. 2. ed. New York: Methuen, 1984.

_____. *Poética do Pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IVO, Lêdo. A Geração de 45. *Folha do Norte*. Belém, 9 out. 1949. Suplemento Arte-Literatura, n. 137, p. 1.

KURY, Mario da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.

LEITE, Mário Cezar Silva (Org.). *Mapas da mina: estudos de literatura em Mato Grosso*. Cuiabá: Cathedral Publicações, 2005.

LIMA, Marinei Almeida. Terra Pindorama e o Modernismo mato-grossense: gritos tardios e solitários. In: LEITE, Mário Cezar Silva (Org.). *Mapas da mina: estudos de literatura em Mato Grosso*. Cuiabá: Cathedral Publicações, 2005.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. 2. ed. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Duas Cidades/Editora 34 Ltda., 2009.

_____. *Marxismo e teoria da literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MACHADO, Irene de Araújo. *O romance e a voz: A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

MACHADO, Madalena. MAQUÊA, Vera. (Org.). *Dos labirintos e das águas: entre barros e dices*. Cáceres: Editora Unemat, 2009.

MACHADO, Madalena. Claro X Escuro: dicotomias existenciais. In: *Revista Ecos*, Cáceres, n. 002, jul. 2004 Disponível em: <http://www.unemat.br/revistas/ecos/docs/v_02/50_Pag_Revista_Ecos_V-02_N-02_A-2004.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2014.

_____. Poder e distinção em Dicke. In: MACHADO, Madalena; PINTO, Aroldo José Abreu; VILALVA, Walnice (Org.). *Nas dobras do mundo, a literatura acontece*. São Paulo: Arte e Ciência, 2011.

_____. O insólito em Ricardo Dicke. *Letras e Letras*, Uberlândia, v. 28, n. 2, jul./dez. 2012. Disponível em: <www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/viewFile/25880/14235>. Acesso em: 10 dez. 2014.

MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra. *História da Literatura de Mato Grosso: século XX*. Cuiabá: Unicen publicações, 2001.

_____. *Literatura e poder em Mato Grosso*. Brasília: Ministérios da Integração Nacional: Universidade Federal do Mato Grosso, 2002.

MATOS, Mônica Elisabeth Zanol de. *Lição de síntese: uma leitura de Toada do esquecido* de Ricardo Guilherme Dicke. 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes) – Universidade do Porto, Portugal, 2010. Disponível em: <<http://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/55897/2/tesemestmonicazanol000127498.pdf>>. Acesso em: 26 ago. 2014.

MELLO, Franceli Aparecida da Silva. Elementos para uma história da literatura em Mato Grosso. In: *Revista Polifonia*. Cuiabá, n. 06, p. 19-31, 2003. Disponível em: <<http://cpd1.ufmt.br/meel/arquivos/artigos/219.pdf>>. Acesso em: 14 jun. 2014.

MELLO, Franceli Aparecida da Silva; MÜTZENBERG, João. A prática da leitura em Mato grosso: o papel das editoras. In: *Revista Polifonia*. Cuiabá, n. 11, p. 43-67, 2005/2006. Disponível em: <<http://cpd1.ufmt.br/meel/arquivos/artigos/124.pdf>>. Acesso em: 16 jun. 2014.

MELLO, Franceli Aparecida da Silva; MELLO, Wanda Cecília Correa. Autores, autoria e poder: aspectos da constituição do campo literário em Mato Grosso. In: *Revista Polifonia*. Cuiabá, n. 20, p. 1-17, 2009. Disponível em: <www.ufmt.br/meel/arquivos/c4cf88f23fa1719fa605b60af1ad62e0.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2014.

MELLO, Franceli Aparecida da Silva. Da nação à região: qual o Brasil? (relatos de iniciação literária). In: CAMPOS, Cristina; LEITE, Mário Cezar Silva (Org.). *Culturas e identidades: entre o regional e o nacional*. Cuiabá: Carlini e Caniato Editorial; Cathedral Publicações, 2012.

MENDONÇA, Rubens de. *História da literatura mato-grossense*. 2. ed. São Paulo: Ave Maria, 1970.

_____. 1982. In: LIMA, Marinei Almeida. Terra Pindorama e o Modernismo mato-grossense: gritos tardios e solitários. In: LEITE, Mário Cezar Silva (Org.). *Mapas da mina: estudos de literatura em Mato Grosso*. Cuiabá: Cathedral Publicações, 2005.

MIELIETINSKI, Eleazar Mosséievich. *A poética do mito*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MIGUEL, Gilvone Furtado. *O entre-lugar das oposições no sertão: um estudo do romance Madona dos Páramos*. 2001. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2001.

_____. Mitopoética em *Madona dos Páramos*: entre o local e o universal. In: LEITE, Mário Cezar Silva (Org.). *Mapas da mina: estudos de literatura em Mato Grosso*. Cuiabá: Cathedral Publicações, 2005.

_____. *O imaginário mato-grossense nos romances de Ricardo Guilherme Dicke*. 2007. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2007. Disponível em: <http://pos.lettras.ufg.br/uploads/26/original_gilvonefurtado_completo.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2013.

_____. R. G. Dicke: A identidade literária no romance de Mato Grosso. In: CAMPOS, Cristina; LEITE, Mário Cezar Silva (Org.). *Culturas e identidades: entre o regional e o nacional*. Cuiabá: Carlini e Caniato Editorial; Cathedral Publicações, 2012.

MORAES, Vera Lucia Albuquerque de. Entre real e irreal: o narrador e as dimensões da intersubjetividade. *Revista de Letras*, Fortaleza, v. 1/2, n. 25, jan./dez. 2003. Disponível em: <www.revistadeletras.ufc.br/rl25Art01.pdf>. Acesso em: 5 nov. 2014.

MORENO, Juliano. Cultura popular e intelectual na década de 1960, em *Deus de Caim*. In: CAMPOS, Cristina; LEITE, Mário Cezar Silva (Org.). *Culturas e identidades: entre o regional e o nacional*. Cuiabá: Carlini e Caniato Editorial; Cathedral Publicações, 2012.

NADAF, Yasmin. *Rodapé das Miscelâneas: O folhetim nos jornais de Mato Grosso (séculos XIX e XX)*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

NETO, João Antônio. *Comemorando os 80 anos da Academia Mato-Grossense de Letras*. Cuiabá: 2001.

PELLEGRINI, Tânia. A narrativa brasileira contemporânea: emergência do pós-modernismo. In: *Revista de Letras*, PUCCAMP, nº 13, dez/1994.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

PÓVOAS, Lenine Campos. *História da Cultura mato-grossense*. Cuiabá: Resenha, 1994.

RAMA, Ángel. *La novela latinoamericana, 1920-1980*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra, Almedina, 1980.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Biblioteca Nacional, 2008.

REUTER, Yves. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. 3 ed. Rio de Janeiro: Difel, 2011.

RODRIGUES, Cibele Antônia de Souza. *Aspectos do romance em Mato Grosso: um estudo sobre Mirko, de Francisco Bianco Filho*. 2011. Dissertação. (Mestrado em Estudos de Linguagem) - Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá. 2011.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo. Perspectiva, 1969.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Uma literatura dos trópicos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco. 2000.

SCHOLLHAMMER, Karl. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHÜLER, Donaldo. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989.

SIQUEIRA, Elizabeth Madureira. *História de Mato Grosso: Das ancestralidades aos dias atuais*. Cuiabá: Entrelinhas, 2002.

SOARES, Rueda. *Ricardo Guilherme Dicke e a marginalização do sistema literário tradicional brasileiro*. Disponível em:
<<http://www.ndh.ufms.br/wpanais/Anais2010/Aceitos%20em%20ordem%20alfabetica/Luciana%20Rueda%20SOARES.pdf>>. Acesso em: 9 jun. 2014.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Trad. Margarida C. Gouveia. Coimbra-Portugal: Livraria Almedina, 1983.

VILLAÇA, Nizia. *Paradoxos do pós-modernismo: sujeito e ficção*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

WILLIAMS, Derek. *Dicionário Bíblico Vida Nova*. São Paulo: Vida Nova, 2000.