

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL-
PUCRS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

***POR ENTRE BRENHAS, PICADAS A FOICE, MATAS BRAVAS:*
A PRODUÇÃO POÉTICA EM MATO GROSSO NO SÉCULO XX E XXI**

EPAMINONDAS DE MATOS MAGALHAES

**PORTO ALEGRE
2014**

EPAMINONDAS DE MATOS MAGALHAES

***POR ENTRE BRENHAS, PICADAS A FOICE, MATAS BRAVAS:*
A PRODUÇÃO POÉTICA EM MATO GROSSO NO SÉCULO XX E XXI.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração Teoria da Literatura, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, como requisito para qualificação e obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: *Profa. Dra. Maria Tereza Amodeo*

PORTO ALEGRE
2014

EPAMINONDAS DE MATOS MAGALHAES

***POR ENTRE BRENHAS, PICADAS A FOICE, MATAS BRAVAS: A
PRODUÇÃO POÉTICA EM MATO GROSSO NO SÉCULO XX E XXI.***

Tese apresentada como requisito para a qualificação pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: ____ de _____ de _____

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Marinei Almeida (UNEMAT)

Profa. Dra. Regina da Costa Silveira (UNIRITTER)

Profa. Dra. Ana Lisboa Mello (PUCRS)

Profa. Dra. Maria Tereza Amodeo (PUCRS)

Profa. Dra. Regina Kolhraush (PUCRS)

Porto Alegre
2014

O valor das coisas não está no tempo em que elas duram, mas na intensidade com que acontecem. Por isso existem: momentos inesquecíveis, coisas inexplicáveis e pessoas incomparáveis.

Fernando Pessoa

AGRADECIMENTOS

A tentativa de agradecer, nominalmente, a todas as pessoas que direta ou indiretamente contribuíram para a elaboração deste trabalho pode ser algo impossível, pois posso ser traído pela memória. Ainda assim, tentarei registrar aqui as pessoas que, nesse caminho, de escrita, reflexões e pensamentos, fizeram-me companhia.

Não poderia, nesse caminho, deixar de contar com a presença de Deus, fonte da vida, companheiro inseparável.

Aos meus amados pais – Vera e Clóvis – primeiramente pela educação que me propiciaram, pela incansável luta diária para nos fornecer, a mim e a meu irmão, o que melhor poderia ser dado. Essa caminhada só foi possível por sempre estar de braços dados com vocês, fontes de luz e sabedoria. Não haverá título que se compare à sabedoria de vida que vocês possuem. Não posso deixar de agradecer a meu irmão – Clóvis Júnior – que sempre torceu pela realização deste trabalho, e a quem, mesmo nas brigas, amo imensamente.

À Márcia Maria Schwaab – o que falar dessa pessoa que fala por si – minha companheira, meu porto seguro e a pessoa que sempre esteve ao lado, mesmo nas ausências diárias, nunca se abalou ou se abateu. Em todos os temporais ou ventanias sabia qual a melhor saída. Obrigado, por ter me compreendido e por ser como é- inenarrável- difícil descrever o indescritível. Como diria Caio Fernando de Abreu: "Num deserto de almas também desertas, uma alma especial reconhece de imediato a outra [...] para não sentirem tanto frio, tanta sede, ou simplesmente por serem humanos [...] enfim: que mais restava àqueles dois senão, pouco a pouco, se aproximarem, se conhecerem, se misturarem? Pois foi o que aconteceu. Tão lentamente que mal perceberam". Não somos dois, mas um.

Ao meu eterno bebê – Maria Otília – que a cada dia vejo crescendo, que mesmo não tendo tanta idade, soube compreender minhas ausências e as necessidades de leituras e pesquisas para a realização deste trabalho. Amo-a imensamente.

À Profa. Dra. Maria Tereza Amodeo – minha orientadora – será

somente uma orientadora? Acredito que muito mais. Fiquei dias pensando as palavras corretas para falar dessa mulher, desse modelo de professora, do sorriso sempre alegre e doce, que, em nossas conversas, era mostrado. Professora Tete, como é conhecida, agradecê-la é pouco diante da grandeza de seu trabalho, de como me conduziu. Pela paciência em “me aturar”, pois sei que sou difícil, “elétrico” e “falo rápido”. Agradeço, primeiramente, por ter aceitado a missão de orientar um trabalho que versasse sobre autores desconhecidos, por orientar um mato-grossense, por, mesmo não me conhecendo, antes da entrevista, ter aceitado essa missão. Eu também a agradeço pela orientação, pela forma delicada e sempre competente com que conversava. Pessoa já dizia que algumas pessoas são simplesmente incomparáveis, vejo-a dessa forma.

À Profa. Dra. Marinei Almeida, que, além de ter sido a co-orientadora deste trabalho, é uma grande amiga de tantas horas e caminhada, de longas horas ao telefone, de mensagens “de madrugada”, e que sempre me ensinou. Como diria Vinícius de Moraes “A gente não faz amigos, reconhece-os”. Tê-la reconhecido como amiga me permitiu vivência cotidiana, reflexiva e dialética. Não posso deixar de agradecer, também, pela leitura atenta e criteriosa desta tese, pelas “brenhas da literatura em Mato Grosso”. Minha amiga Belelei, saiba que esse término não significa que deixarei de ligar para você sempre cedo, que isso mudará algo, sempre a estarei incomodando, pois a considero uma das maiores estudiosas da Literatura em Mato Grosso, e por você tenho verdadeira admiração.

Às Profas. Dras. Vera Aguiar e Regina da Costa Silveira, sobretudo, pela participação na banca de qualificação, pelas sugestões, contribuições, foram mais do que essenciais.

Às Profas. Dras. Ana Lisboa Melo, Regina da Costa Silveira e Regina Kolhraush, por terem aceitado a empreitada de ler esta tese e participar da Banca de Defesa.

A todos os professores da PUCRS, que me apresentaram novas leituras, novas reflexões, meu muito obrigado.

À Tatiana – Secretária do Programa de Pós-Graduação – que sempre me atendeu muito solícita e anteciosa e que, mesmo diante dos vários problemas, esteve sempre pronta a me ajudar.

Aos meus amigos – pois vão muito além de companheiros de trabalho – Vanderluce Moreira, Tatiana Viegas, Douglas Lima, com os quais sempre dividi angústias, dúvidas e incertezas. Obrigado por aguentarem as minhas insanidades.

Aos meus primos de uma forma geral – em especial à Cintia Maria e ao Júnior – que sempre torceram por mim. Aos meus tios, que sempre me apoiaram, em especial a Tia Gui, sempre presente.

A minha cunhada e cunhado – Semilda e Antonio – que estão mais para meus pais adotivos, com os quais divido alguns de meus dias, os quais têm-se tornado portos seguros. Não posso esquecer dos meus cunhados que me acolheram – em Porto Alegre – e que possibilitaram que eu fizesse esse doutorado – Luciane e Valdir – quantas conversas tivemos “em nosso apartamento”. Meu muito obrigado mesmo Mano e Lu, vocês foram mais do que especiais, foram e são minha família do Sul.

Aos meus sobrinhos – em especial a Rafaely, ao Myckel, à Nany e ao Rodrigo – com os quais dou inúmeras risadas, fazendo da vida algo mais alegre e festivo

A todos, meu muito obrigado.

RESUMO

A produção poética em Mato Grosso, efetivamente, ganha visibilidade a partir dos primeiros decênios do século XX, quando no Brasil, desponta o modernismo na tentativa de romper com o passadismo literário. O que se tem da produção literária em Mato Grosso, em especial na poética, é que mesmo em pleno clima do modernismo, a literatura no Estado vive sob uma pluralidade de estéticas que convergem e se confrontam até meados do século XX, quando afloram as escolas literárias modernas. Contudo, mesmo com essa inserção, têm-se inúmeras estéticas que se coadunam com as produções literárias dos autores, *corpus* deste trabalho. Assim, esta pesquisa nasceu com duplo objetivo: verificar as estéticas que se relacionam na produção de Dom Aquino Correa, José de Mesquita, Silva Freire, Wladimir Dias Pino e Manoel de Barros, bem como verificar como o homem e a terra mato-grossenses são representados dentro da produção literária desses autores, analisando o intento regionalista e, em que medida, esse intento se lança ao universal.

Palavras-chave: Mato Grosso, Literatura, Modernismo.

ABSTRACT

The poetic production in Mato Grosso effectively gain visibility up to the first decades of the twentieth century, when in Brazil, emerges the modernism in an attempt to break with the literary passadismo. What we have in the literary production in Mato Grosso, especial in the poetry, is that even in full mood of modernism, the literature on the state lives under a variety of aesthetic that converges and clashes themselves until the mid-twentieth century, when emerges the modern schools of literature. However, even with this insertion, there are numerous aesthetics that fit into the literary productions of the authors, the corpus of this paper. Thus, this research was born with dual purpose: verify the aesthetic relation between the production of Don Aquino Correa, José de Mesquita, Silva Freire, Wlademir Dias Pino and Manoel de Barros, as well as see how the man and the territory of Mato Grosso are represented within the literary production of these authors, checking the regionalist intent and in what proportion this intent is launched in the universal.

Keywords: Mato Grosso, Literature, Modernism.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1	Fotografia de Dom Francisco D'Aquino Correa.....	84
FIGURA 2	Fotografia de José de Mesquita.....	123
FIGURA 3	Obra visual, intitulada <i>Poemas Matemáticos</i>	180
FIGURA 4	Poema <i>Solida</i>	188
FIGURA 5	Cartões visuais.....	190
FIGURA 6	Cartões visuais – poema <i>Solida</i>	191
FIGURA 7	Caixa do poema <i>Solida</i>	191
FIGURA 8	<i>Solida</i>	193
FIGURA 9	Desconstrução silábica do poema <i>Solida</i>	193
FIGURA 10	Vocábulos e letras foram excluídos do poema <i>Solida</i>	195
FIGURA 11	Versão do poema <i>Solida</i> - Álvaro de Sá e Wlademir Dias-Pino.....	196
FIGURA 12	<i>Solida</i> em círculos.....	197
FIGURA 13	Capa do livro-poema <i>A ave</i>	198
FIGURA 14	Processo artesanal do livro-poema <i>A Ave</i>	199
FIGURA 15	O livro-poema <i>A ave</i> , por dentro (1).....	200
FIGURA 16	O livro-poema <i>A ave</i> , por dentro (2).....	201

SUMÁRIO

	NOS EMBRENHANDO.....	12
I	POR MARES JÁ DANTES NAVEGADOS: ASPECTOS DA PRODUÇÃO LITERÁRIA EM MATO GROSSO.....	19
II	BRENHAS, MATAS BRAVAS, CERRADOS: AS (IN) DEFINIÇÕES DO REGIONALISMO.....	58
III	NAS BRENHAS DA UTOPIA, DO MITO E DA EXALTAÇÃO: MATO GROSSO NA POÉTICA DE DOM AQUINO E JOSÉ DE MESQUITA.....	84
3.1	NAS TRILHAS REGIONALISTAS DE DOM AQUINO.....	84
3.2	PELAS VIELAS DO REGIONALISMO NA PRODUÇÃO POÉTICA DE JOSÉ DE MESQUITA.....	123
IV	CONFRONTO DAS ÁGUAS: VANGUARDA NA POETICA DE SILVA FREIRE E WLADEMIR DIAS PINO.....	144
4.1	POR VOOS IMAGINÁRIOS: A POETICA DE SILVA FREIRE.....	144
4.2	PICADAS A FOICE: O ESTRANHAMENTO POÉTICA DE WLADIMIR DIAS PINO.....	174
V	POR TERRENO PANTANOSO: A POÉTICA DA DESUTILIDADE DE MANOEL DE BARROS.....	205
5.1	<i>PÂNTANO: ÁGUAS PROFUNDAS E VEGETAÇÃO DENSA - ASPECTOS DA POÉTICA DE MANOEL DE BARROS.....</i>	<i>205</i>
5.2	“EXCURSÃO POÉTICA EM TERRENO PANTANOSO”: A REINVENÇÃO DE MATO GROSSO NA POÉTICA DE BARROS.....	227
5.2.1	A lamacenta poética do Pantanal.....	228
5.2.2	As viscosas representações do homem pantaneiro.....	240
5.3.3	Por terrenos memorialísticos: o homem, o pantanal e as memórias.....	253
VI	ALGUMAS BRENHAS AINDA PRECISAM SER ABERTAS	274
VII	REFERÊNCIAS	283

NOS EMBRENHANDO...

Antes de qualquer apresentação, teórico-crítica, sobre este trabalho, cumpre-nos estabelecer os motivos que levaram a escolha do título: *Por entre brenhas, matas bravas, picadas à foice: a produção poética em Mato Grosso no século XX e XXI*, uma vez que à primeira vista pode parecer reforçador das imagens estereotipadas de Mato Grosso - pela mídia e pela própria população - de Estado atrasado, enredado por matas e animais selvagens, mas, aqui, entendemos *Por entre brenhas, matas bravas, picadas à foice*, que pesquisar a produção literária em Mato Grosso é adentrarmos em um universo denso, com uma produção que apresenta e constrói uma identidade ao Estado. Torna-se, portanto, desafiadora essa pesquisa, seja pelos poucos estudos que trilharam alguns caminhos, configurando como pequenas brenhas (trilhas que começam a legitimar a produção no Estado), abertas pelos estudos de pesquisadores.

Quando do ingresso no doutorado, pensávamos em construir um trabalho que explorasse apenas um autor: Silva Freire. Contudo, à medida que nos embrenhávamos na literatura produzida em Mato Grosso, éramos motivados a chamar mais autores para que pudéssemos demonstrar as várias facetas da literatura produzida no século XX naquele Estado.

Aos poucos nossos objetivos foram se consolidando: verificar as imagens regionais do homem mato-grossense, na poética, em momentos distintos e decisivos da literatura produzida em Mato Grosso e discutir como esse campo literário é tão variado e múltiplo, no que tange às diversas influências que se fazem presentes nos autores e obras eleitas para o *corpus* de estudo.

Seria impossível pesquisarmos toda a produção literária de um Estado ao longo de todo o século XX, portanto, optamos por autores que produziram, diferentes obras e, marcadamente, imprimiram novos rumos à Literatura em Mato Grosso. Nesse sentido, nosso trabalho enveredou pela produção de escritores como Dom Aquino, José de Mesquita, Silva Freire, Wladimir Dias Pino e Manoel de Barros.

A crítica literária, em Mato Grosso, somente nas últimas décadas, tem

feito estudos sobre a produção literária no Estado; nos últimos dez anos, impulsionada, a princípio, pelo programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso, e, nos últimos quatro anos, pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso. Esses Programas e as pesquisas produzidas pelos mestrandos e pelos próprios docentes estimularam os estudos da literatura brasileira produzida em Mato Grosso consolidando o campo literário de um determinado local/região. Nesse sentido, acreditamos que um sistema literário só possa existir na e pela articulação da obra, autor e público, situando a crítica e o reconhecimento do autor e da obra sobre esse último.

Alçando-se um pouco além, alguns pesquisadores, em Programas fora do Estado, enveredaram para a produção literária de Mato Grosso e aqui podemos citar alguns: a professora Marinei Almeida, que pesquisou as revistas modernistas no Estado, um estudo pioneiro e de suma importância para a compreensão da inserção do modernismo em Mato Grosso, na Universidade de São Paulo; Isaac Newton, que pesquisou o concretismo na produção poética de Silva Freire e Wladimir Dias Pino, também, na Universidade de São Paulo; Gilvone Furtado Miguel, estudo pioneiro da obra de Ricardo Guilherme Dicke, na Universidade Federal de Goiás; Yasmin Nadaf, que pesquisou a *Revista A Violeta*, junto a Universidade Estadual Júlio de Mesquita (UNESP), sendo uma das primeiras a realizar estudos e pesquisas da produção literária de Mato Grosso fora do Estado, e tantos outros que buscaram construir uma crítica literária sobre a produção mato-grossense, fora do próprio Estado, demonstrando que essa produção, alça-se além das fronteiras.

Outra grande questão a ser asseverada sobre a produção crítica no Estado é a dificuldade de material, tanto teórico, quanto relacionado à fonte literária, salvo alguns disponíveis na Academia Mato-Grossense de Letras, na Biblioteca da UFMT, com alguns professores e algumas obras reeditadas pela Universidade do Estado de Mato Grosso, na coleção Obras Raras, essa última foi resultado da organização dos docentes pesquisadores Walnice Vilalva (UNEMAT) e Carlos Gomes de Carvalho (Academia Mato-Grossense de Letras),

que reeditaram em 2008, sete obras literárias da primeira metade do século XX, sendo elas: *Luz e sombra*, de Feliciano Galdino Barros (publicado pela primeira vez em 1917); *Mirko*, de Francisco Bianco (1. ed. em 1927); *Areôtorare/Saborá*, de Lobivar Matos (publicado, respectivamente, no Rio de Janeiro, em 1935 e 1936); *Piedade*, de José de Mesquita (1. ed. em 1937); *Era um poiaeiro*, de Alfredo Marien (publicado, pela primeira vez, em 1944); *Vozes femininas: Amália Verlangieri; Arlinda Morbeck; Vera Randazzo* (coletânea de poemas publicados em jornais e revistas) e *Caçadores de diamantes*, de Luis Sabóia Ribeiro (1. ed. Publicada em 1945 e a 2 ed. em 1959). Essa coleção foi resultado de um árduo trabalho de pesquisa, em manuscritos, junto à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, ao Instituto Histórico de Mato Grosso e à Academia Mato-Grossense de Letras e outras fontes, além dos textos literários, a coleção contou, também, com uma fortuna crítica.

Neste estudo, optamos por iniciar nossas discussões sobre a produção poética em Mato Grosso - século XX, a partir do levantamento historiográfico, traçando um pequeno panorama elucidativo para, *a posteriori*, aprofundarmos o estudo sobre autores e suas obras, escolhidas como *corpus*.

Além desse panorama, fez-se necessário o estudo e a compreensão de algumas estéticas literárias - o Romantismo, o Simbolismo, o Parnasianismo e o Modernismo -, por entendermos que as obras poéticas eleitas para esta tese partilham ou congregam certos elementos que estão presentes nesses períodos ou estilos, sendo essa nossa hipótese inicial. E tomamos, como força motriz, o Romantismo e o Movimento Modernista, pois dentro desses dois movimentos - sendo eles motes centrais na produção poética em Mato Grosso - houve um projeto de constituição da identidade nacional. Assim, este estudo busca entender como se deu a constituição dessa identidade, nesses dois momentos (e nos demais citados), em que urgia a necessidade de uma emancipação literária.

Com a independência política do Brasil, os autores do Romantismo ensejaram um projeto de negação dos valores portugueses e a criação de valores próprios a esta nação. Essa negação exigia que se realocassem outros

princípios e, os olhares dos românticos voltaram-se para as peculiaridades da terra e as da cor local. Nasceram as duas personagens centrais do projeto nacionalista romântico: o índio e a natureza.

Nos mitos fundacionais da nação, por meio das personagens-modelos, índio e natureza, os autores tentaram criar uma identidade única, a nação, contudo a representação exacerbada desses modelos não abarcava as diferenças dentro deste País. Essa representação foi redimensionada durante o Modernismo por meio da valorização das identidades regionais, quando se buscou não apenas a descrição local, mas, acima de tudo, apresentação de temas universais.

Nessa busca de representação das identidades regionais, os autores, que compõem o campo de estudo deste trabalho, situam-se no campo limítrofe entre o regional e o universal. A posição de estudo adotada para essa tese leva em consideração os aspectos diacrônicos (históricos) e sincrônicos (estéticos) que, juntos, dão conta dos estilos de cada autor e suas relações culturais: a herança dos movimentos passadistas dentro desses estilos.

Nesse sentido, trabalhamos com o pressuposto de que a produção poética em Mato Grosso reatualiza certos elementos que já tinham sido anunciados e trabalhados durante os séculos XIX e XX.

Assim, nossa pretensão foi a de recuperar os aspectos básicos dos movimentos citados e verificar sua reatualização em pleno século XX e quais seriam as imagens do homem ou do indivíduo mato-grossense que foram gestadas na poesia, uma vez que essas produções emolduram uma imagem do Estado e do homem mato-grossense, ancoradas nos elementos passadistas.

Em um terceiro momento, sentimos a necessidade de discutir e balizar teoricamente o conceito de regionalismo literário, bem como discutir ou refletir em que medida os elementos regionais criam uma identidade do local/região, neste caso Mato Grosso, nessas produções. Assim, lançamo-nos frente a uma série de conceitos com o objetivo de nortear a ideia de regionalismo, nação, nacionalismo e identidade, visto que, em Mato Grosso, a regionalização foi a via

de acesso para a construção da identidade do ser mato-grossense. Ou seja, buscou-se em meio a um contexto da globalização uma determinada identificação que fosse única e própria do Estado.

Mario Cezar Silva Leite (2008), em palestra proferida (ABRALIC), destaca as tensões decorrentes do projeto de regionalismo, mostrando que, quando os movimentos regionalistas se voltam sobre si mesmos a fim de se definirem, identificarem-se e se diferenciarem de outros grupos, cria-se a chamada 'nacionalização regionalizada', ou seja, o anseio de uma identificação própria, mas que também o insira em um projeto maior, o da nação, e não o isole dos grandes centros (LEITE, 2008).

Acreditamos que a recuperação de temas passadistas e de elementos dos estilos Românticos, Parnasianos, Simbolistas estão presentes na literatura no século XX, em Mato Grosso, na tentativa de constituir uma identidade ao Estado e de colocá-los dentro do cenário nacional.

Assim, na terceira etapa de nossas discussões, neste trabalho, buscamos constituir, teoricamente, o quadro das múltiplas relações culturais em que a identidade é formada. Essa identidade, decorrente do entrecruzamento com outros movimentos, recupera a tópica regional, a que, a princípio, a literatura produzida no século XX, em Mato Grosso, se alicerçava. sendo por excelência essa identidade contraditória e dissonante.

Nos próximos capítulos do trabalho, realizamos a análise dos procedimentos estéticos utilizados pelo escritor Dom Aquino Correia, que produziu nos anos de 1917 a 1947, e os do escritor José de Mesquita, que produziu entre 1919 a 1949, e como esses ancoraram suas produções nas estéticas do Romantismo e do Parnasianismo, tornando as imagens de Mato Grosso plásticas e míticas, até certo ponto, emblemáticas.

Em seguida, analisamos os procedimentos estéticos dos escritores: Silva Freire e Wladimir Dias Pino, que produziram a partir da segunda metade do século XX, e suas produções ancoram dentro da estética concretista e vanguardista, a partir de uma poesia que apresenta uma tríade: vanguarda-experimentalismo e regionalismo. Nesse momento, a partir dessas produções,

encontramos o grande cerne da discussão regionalista, uma vez que se vislumbra um projeto de constituição identitária. Por fim, lançamos mão de algumas produções do poeta Manoel de Barros, nas quais comparece uma voz dissonante que transplanta uma imagem de Mato Grosso e do homem mato-grossense que vai muito além das figuras utópicas apresentadas no início do século XX nas produções literárias produzidas no Estado de Mato Grosso.

É interessante destacarmos, ainda, que os autores abordados neste trabalho produzem em um Estado cujas fronteiras ainda se encontram unificadas, ou seja, somente após a década de 70, Mato Grosso será dividido em duas partes, dando origem a Mato Grosso do Sul. Nesse sentido, até a década de 70, a identidade do ser mato-grossense também ancora a identidade da região sul do Estado, portanto, teremos ainda cidades e figuras emblemáticas que compõem a história e a cultura, hoje do Estado de Mato Grosso do Sul. Conforme observa Magalhães (2001), até a década de 70, Mato Grosso era percebido como um Estado ainda não dividido. Após essa década, considera-se somente a região norte do Estado como sendo Mato Grosso. Embora apresentando aspectos semelhantes, a partir da divisão, as diferenças culturais são acentuadas, apresentando ritmos e traços próprios no seu desenvolvimento.

Nesse processo de Estado e cultura indivisos até a década de 70, encontramos uma produção que cruza inúmeros cenários culturais, dada a dimensão e extensão de Mato Grosso, uma vez que os autores que residiam em Mato Grosso do Sul tinham maior contato com São Paulo. Dos autores, deste trabalho, podemos destacar os escritores Dom Aquino e José de Mesquita que buscaram emblemar e embelezar tanto o norte como o sul de Mato Grosso. Por sua vez, Wladimir Dias Pino e Silva Freire buscaram focar a cidade de Cuiabá e sua gente.

Dom Aquino fazia em seus versos um apelo à valorização da cultura local e das belezas da terra. *Cantem os sumos vates a beleza / Dessa flora fantástica e mentida* (CORREA,1985, p. 86). Há na produção aquiniana um idealismo utópico que retoma a tópica de um Brasil primitivo, com um cenário quase intocado. Seguindo os passos de Dom Aquino, José de Mesquita, com algumas

diferenciações, que apontaremos na análise de sua produção poética que ancora em elementos regionais romantizados.

A literatura em Mato Grosso começa a traçar novos rumos, a partir da década de 50, quando os autores, retornando do eixo Rio-São Paulo verificam no Estado a existência de uma produção inerte e calcada em elementos passadistas. Surgem desse inconformismo literário uma série de revistas que intentaram alavancar a cultura letrada em Mato Grosso, algumas malogradas, mas que, direta ou indiretamente, contribuíram para a inserção do Modernismo no Estado.

Consideramos a Literatura Brasileira produzida em Mato Grosso um mosaico de tendências e estilos, variado e múltiplo em sua essência. Assim, a identidade do ser mato-grossense, e dessa terra, é formada por um conjunto de culturas que esteve, a fim de um projeto maior: a nacionalização. Ou seja, o projeto de regionalismo não buscou em Mato Grosso restringi-lo ou isolá-lo do restante do País, mas demonstrar que, mesmo sendo particular, essa produção, lança-se ao universal.

I POR MARES JÁ DANTES NAVEGADOS: PANORAMA DA PRODUÇÃO LITERÁRIA EM MATO GROSSO

*-não se tapa o passado
no máximo
goteira-o por entre os dentes
(Silva Freire)*

Neste primeiro capítulo, temos a intenção clara de traçar um panorama histórico da literatura produzida em Mato Grosso e, até certa medida, inserindo os autores, objetos de estudo nesta pesquisa, situarmos a produção poética em Mato Grosso, no século XX.

O título deste capítulo, *Por mares já dantes navegados*, foi escolhido por entendermos que a produção literária de um determinado local não é única e nem se isola da produção literária do resto do País, ou seja, os mares navegados em Mato Grosso e as águas desses mares são plurais. Assim, as designações de Literatura Regional e/ou Mato-grossense são reducionistas, pois isolam a produção do restante do País. Assim, adotaremos, neste trabalho, a nomenclatura Literatura Brasileira produzida em Mato Grosso por melhor se aproximar da ideia desta pesquisa e do anunciado no título deste capítulo.

Podemos registrar como fontes de consultas primárias o livro *História da literatura mato-grossense* de Rubens de Mendonça cuja primeira edição ocorreu em 1970; e a segunda, em 2005; e *A poesia em Mato Grosso*, de Carlos Gomes de Carvalho (2003) . Destacamos que o primeiro documento em Língua Portuguesa escrito em Mato Grosso, sem autor definido, foi uma ata lavrada em 08 de abril de 1719 sobre a fundação da cidade de Senhor Bom Jesus de Cuiabá, a qual passou, em 1726, a se chamar-se Vila Real do Senhor Bom Jesus de Cuiabá¹.

O segundo texto produzido em Mato Grosso, intitulado *Notícias práticas*

1 Em 1748, funda-se oficialmente a Capitania de Mato Grosso, desmembrando-se da Capitania de São Paulo, Goiás e Mato Grosso (ainda com o atual Estado de Mato Grosso do Sul).

2 A Rusga foi um movimento que ocorreu no período regencial brasileiro e constituiu

das minas do Cuiabá e Goiazes, na capitania de S. Paulo e Cuiabá, o Padre Diogo Soares relata ao capitão João Antonio Cabral Camelo a viagem que fez às minas do Cuiabá no ano de 1727. O título extensivo traz uma espécie de “narrativa do desiludido viajante, que regressou, em breve prazo, por não ter encontrado na vila nascente a prosperidade com que sonhara” (CARVALHO, 2004, p. 69).

Em seguida a essa produção, temos as *Crônicas de Cuiabá*, de Barbosa de Sá, que trata, especificamente, das crônicas da fundação de Cuiabá em 1775, segundo nos assevera Rubens de Mendonça (2005).

Com a chegada dos Paulistas, desbravadores de Mato Grosso, de 1719 a 1775, mesmo com a fundação de Cuiabá e a instalação da Província de Mato Grosso, as letras no Estado ficaram resguardadas por mais de 56 anos. Tal fato demonstra que os fundadores de Cuiabá, núcleo paulista, de onde se irradiou o povoamento para as circunjacências, até Vila Bela, à margem do Guaporé, empolgados por atividades aventureiras da procura do ouro, não teriam ensejo de cuidarem das letras (CARVALHO, 2004, p. 69).

Nos primeiros decênios da colonização mato-grossense, a pouca produção literária no Estado esteve centrada nas crônicas da fundação, destacando-se os autores José Zeferino Monteiro de Mendonça, Felipe José Nogueira Coelho, Padre João Cabral Camelo, Padre José Manoel de Siqueira, entre outros. Assim, funda-se o ciclo cronístico no Brasil colônia em Mato Grosso.

Cumpre-nos destacar que, em 19 de março de 1752, chega às margens do rio Guaporé o então capitão general Dom Antonio Rolim de Moura e funda a cidade de Vila Bela da Santíssima Trindade, como havia encontrado ouro na região e demais minérios, instala-a como capital da Capitania de Mato Grosso, restando, daquele período, apenas documentos técnicos sobre a extração de ouro.

No período em que Cuiabá não exerce a função de capital, o que ocorre até 1835, a referida cidade organiza alguns eventos literários, como saraus, na busca de constituir um cenário literário. Isso acaba contribuindo para a produção

literária no Estado, visto que, na capital, Vila Bela da Ss. Trindade, grande parte dos textos que foram escritos decorrem, apenas, de atos governativos.

Com a transferência da sede governativa de Mato Grosso, da cidade de Vila Bela da Ss. Trindade para Cuiabá, a produção literária se intensifica, mas não com o teor de antes. Agora passa a gestar uma produção satírica, segundo Carvalho (2004), isso, porque as disputas partidárias e as competições por cargos no Governo da Capitania se tornam intensas e são reverberadas nos textos poéticos para criticar ou menosprezar determinados grupos. Essa produção surge de forma avulsa em pasquins e folhas de jornais. Há também outra questão que gera uma produção literária de denúncia social, os impulsos decorrentes da Rusga².

Além dessas questões, em 1839, a produção literária em Mato Grosso ganha ainda um elemento de reforço com a instalação da primeira tipografia, *Themis Matogrossense*³, pelo então presidente da Província Estevão Ribeiro de Rezende, mas os méritos se devem ao seu antecessor Pimenta Bueno, cuja primeira edição data de 14 de agosto de 1839.

Assim, podemos observar que, com a imprensa instalada em Mato Grosso, há um impulso para a produção e para a vocação de escritores. As

2 A Rusga foi um movimento que ocorreu no período regencial brasileiro e constituiu uma rivalidade entre portugueses e brasileiros (mato-grossenses) no período de 1834/1835. Em linhas gerais, com a abdicação de Dom Pedro I e seu retorno a Portugal em 1828, deixando aqui o príncipe regente Dom Pedro II, o descontentamento com a coroa portuguesa se intensificou (de um lado os adeptos do retorno de Dom Pedro I e do reinado Português, de outro os partidários da autonomia brasileira). Os portugueses eram conhecidos como bicudos, peixe voraz, aludindo a ambição desmedida e pés-de-chumbo, aludindo à vagarosidade e à preguiça. Em 1834, fundou-se a Associação Tigre de Cuiabá, por Antonio Luiz Manso, que também lançou mão de alguns textos a fim de acusar e apontar a atuação dos portugueses em Cuiabá. Em 28 de maio de 1834, assume interinamente o governo de Mato Grosso João Poupino Caldas e, logo em seguida, espalha-se um boato de que os brasileiros seriam eliminados, sem o estopim para a revolução que eclode em 30 de maio de 1835. Com a revolta, houve saques e depredações aos locais. Com o caos e a desordem, Poupino declara que deixará o governo de Mato Grosso, em 30 dias, tempo para que ele e seus conselheiros pudessem verificar o que poderia ser feito, mas, não tiveram sucesso para conter o movimento. Buscando amenizar e conter o movimento, em seguida, assume o governo Antonio Pedro de Alencastro, que empenhou uma missão feroz de repressão, prendendo os rebeldes e pondo fim ao movimento em 24 de junho de 1835.

3 Mantivemos a grafia original. Espécie de Diário Oficial do Estado, necessário para a publicização dos atos administrativos da presidência do Estado.

primeiras produções divulgadas na *Themis Matogrossense* tratavam de questões regionais, gerando inúmeras polêmicas.

Após *Themis Matogrossense*, inúmeros outros periódicos, jornais e revistas surgiram no Estado, em especial nas cidades de Cuiabá, Corumbá, Vila Bela e Poconé, destacando-se: *A voz do povo*, *A situação*, *O liberal*, *O Anjo da paz*, *A república*, *Eco de Cuiabá*, *O bacalhau*, *O martelo* etc., conforme nos afirma Carvalho (2004).

Em 1853, funda-se o Seminário Episcopal com disciplinas secundárias para aqueles que não tinham vocação religiosa, ou seja, amplia-se o número de estudantes e de leitores em Mato Grosso. Em 1904, surge a *Revista de Matto Grosso*⁴, na qual aparecem os primeiros escritos daquele que será um dos grandes nomes da poética mato-grossense Francisco Aquino Correa, estudante e posterior diretor do colégio Salesiano São Gonçalo; aliando-se ainda a ele José de Mesquisa, Lamartine Mendes, entre outros.

Em 11 de julho de 1909, em reação à *Revista de Matto Grosso*, dirigida por Francisco Aquino Correa, começa a circular *A reação*, da Associação Liga Matogrossense de Livres Pensadores, numa tentativa de apresentar textos à comunidade mato-grossense sem o tom moralista e clerical da revista dirigida pelo Liceu Salesiano São Gonçalo. Defensores do positivismo comteano, os Livres Pensadores defendiam a ideia de um Estado laico. Como movimento reacionário à *Revista A reação*, a Liga Católica em Mato Grosso faz circular e inaugura o *Jornal A Cruz* (1910-1915), dirigido por Frei Ambrósio Daydé.

Hilda Gomes Dutra Magalhães, pesquisadora da Literatura em Mato Grosso e autora do livro *História da Literatura em Mato Grosso - século XX*, faz uma observação importante acerca dos dois primeiros decênios em Cuiabá:

O século XX encontra uma Cuiabá ainda isolada do resto do país. Para se chegar à capital brasileira passava-se por três países estrangeiros (Paraguai, Argentina e Bolívia), e o percurso nunca demorava menos de três meses. A comunicação à distância era bastante incipiente, servindo-se Mato Grosso apenas de um telégrafo, que funcionava muito precariamente

4-Mantivemos a grafia original. Jornal editado pelo Liceu Salesiano São Gonçalo.

(MAGALHÃES, 2001, p. 36).

As considerações fundamentam a reflexão sobre a produção poética de Dom Aquino Correa, uma vez que as águas dos mares navegados por esse escritor, como afirmamos anteriormente, são águas correntes de outros movimentos. Ele nasceu em Cuiabá, fez seus estudos iniciais no Estado, tornou-se padre e bispo e, posteriormente, foi a Roma (Vaticano) para doutorar-se, onde residiu por um determinado período e aprimorou sua formação clássica, correspondendo-se com os bispos do Brasil e de outros países como Argentina e Paraguai.

Esse grande poeta mato-grossense possui uma extensa produção: *Odes* (1917), *Terra Natal* (1919), e em 1947 reedita as *Odes*, sob o título de *Nova et vetera* e em 1985, a Academia Mato-Grossense de Letras reedita suas obras: Volume I- *Poética*- Tomo I- *Odes*; Tomo II- *Terra Natal*; Tomo III- *Nova et vetera*; Volume II- *Discursos* em três tomos e Volume III- *Cartas Pastorais* em dois tomos.

De certa forma, a produção literária de Dom Aquino tem uma série de influências, mas, em especial, de autores clássicos, dos quais cultua o rigor formal e o belo nas letras. Deles podemos destacar: Cícero, Virgílio, Pe. Antonio Vieira; Tomas Aquino; entre outros. Em discurso, *O belo nas letras*, proferido na Academia Mato-Grossense de Letras, em 1921, e publicado na obra *Terra Natal* (1985) Dom Aquino, poeta de formação clássica, revela o rigor formal como força motriz de sua produção: “a língua, para o parnasiano, é o mármore para o artista: não cava senão nas paredes iluminadas e clássicas do Pentélico, de Paros ou Carrara, o que há de mais puro e fino, a pedra que melhor se lhe amolde ao sopro vital da inspiração e do gênio” (CORREA, 1985, p. 18-19).

Nesse seu discurso, ele destaca que “o parnasianismo, tal qual aqui o entendemos, nada mais significa senão a escola literária, cujo supremo ideal é a perfeição da forma. Tudo o mais é aí secundário, ou mesmo extravagante” (CORREA, 1985, p. 18).

Dom Aquino Correa foi grande literato em Mato Grosso e entre 1918-1922 foi presidente do Estado. Como escritor, contribuiu significativamente para o

florescimento da intelectualidade com “a criação do Observatório Metrológico e Sismográfico, do Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso (1919) e do Centro Mato-Grossense de Letras (1921), que viria a se transformar mais tarde na Academia Mato-grossense de Letras (1932)” (MAGALHAES, 2001, p. 36).

A atuação de Dom Aquino na Presidência do Estado direcionou-se no sentido de desfazer a imagem negativizada de que a terra e sua gente pertenciam aos confins de um mundo violento e desordenado. Assim, o poeta busca, por meio de sua intensa produção literária, demonstrar um Estado com uma cultura letrada, que não obstante, caminha junto ao restante do País. Portanto, em Dom Aquino se percebe o intento patriota com essa terra e sua gente, cujo principal objetivo é alçar o Estado fora da inércia literária e projetá-lo no cenário nacional. Em discurso proferido para a turma de Bacharéis em Letras pelo Liceu Salesiano, em Cuiabá, em 31 de julho de 1910, assim declara o poeta:

Passava-me então pelo espírito essa doce ilusão mágica do patriotismo, que, depois do desterro, nos repinta a terra natal de cores nunca sonhadas. [...] Transbordava, pois, em minha alma o entusiasmo pela Pátria e pela vida social da sua mocidade (CORREA, 1985, p. 15).

Ainda, em discurso proferido quando do banquete de sua eleição à Academia Brasileira de Letras, o poeta assim assevera, quanto à terra, que “amar e servir a Mato Grosso é amar e servir ao Brasil, é amar e servir à Pátria, é amar e servir à humanidade. Esta é para mim a grandeza dos afetos [...]” (CORREA, 1985, p. 244-245). Nos dois trechos citados, vemos que Dom Aquino Correa tem um compromisso em deslocar o Estado do campo inerte em que se encontram as letras mato-grossenses e integrá-lo, efetivamente, ao cenário nacional.

Mas não podemos deixar de destacar que sua produção, em especial as obras *Terra Natal* (1919) e *Odes* (1917), apresentam uma retomada da tópica passadista e da projeção de um futuro mitificável, alicerçado pela Carta de Pero Vaz de Caminha, que demonstra o novo, a nova terra, pela pujança de sua flora e fauna.

A produção poética de Dom Aquino está, pois, calcada no estreito compromisso com a Pátria e com a religião. Ao nos depararmos com ela, somos levados a pensar na recuperação dos temas fundadores da literatura brasileira, expostos, por exemplo, na crônica do descobrimento a Carta de Pero Vaz de Caminha. Para Dom Aquino, a Pátria e as terras mato-grossenses são assuntos nobres e a literatura, portanto, deveria tratar, exclusivamente, desse tipo de assunto em um tom de contemplação e exaltação. Por meio da natureza, ele sela dois compromissos, o de valorar a terra e a religião, pois, por meio dos sentimentos nobres ligados à natureza, o poeta demonstra a grandeza divina.

E, na pátria, um mimoso recanto existe que é, para nós, o que é para as aves do céu, em meio da mata nativa, a árvore em flor do ninho. É a terra, em que floriu o nosso berço; terra, a cuja luz tivemos a primeira sensação da vida; terra, em que Deus se nos revelou no sorriso das nossas mães e na beleza de todas as coisas [...] (CORREA, 1985, p. 244).

Os textos - suas oratórias - e a produção poética de Dom Aquino apresentam uma tríade indissociável entre o poético, o intelectualismo e o religioso, ou seja, não há como pensarmos na produção aquiniana sem levarmos em consideração esses elementos funcionando simultaneamente, pois, mesmo a obra estando carregada de um discurso romantizado em relação à terra e à sua gente, essa vem com carga religiosa, como a expressão da obra divina, recuperando, via intelectualismo, a tópica do descobrimento e dessa nação heroica.

Magalhães (2001, p.44) assevera que “[...] o poeta já demonstra a sua tendência para a idealização da realidade (desde a mocidade). Ao filtrar o real, por meio da lente transfiguradora da emoção, o poeta engradece atos, sentimentos e aspectos culturais/geográficos da terra mato-grossense”.

Antonio Candido (1989), em *Literatura e subdesenvolvimento*, destaca que um país novo produz uma literatura ancorada em certos elementos exóticos de sua cultura. “Com efeito, a idéia de país novo produz na literatura algumas atitudes fundamentais derivadas da surpresa, do interesse pelo exótico, de um certo respeito pelo grandioso e da esperança quanto às possibilidades”

(CANDIDO, 1989, p. 140).

O que vemos, de certa forma, na poética de Dom Aquino, é um tom de enobrecimento e deslumbramento em relação à terra. Assim, a pátria só poderia galgar sua grandeza, se a terra a representasse, ou seja, o enobrecimento da pátria só decorreria após o enaltecimento da terra. Contudo, é contra essa noção de subdesenvolvimento, presente na poética de Dom Aquino, a qual os modernistas serão contrários.

Os títulos dos poemas de Dom Aquino, em sua maioria, no que concerne à obra *Terra Natal* (1919), já emblemam cidades icônicas de Mato Grosso: Cuiabá, Poconé, Corumbá, Mato Grosso (antigo nome de Vila Bela da Ss. Trindade), entre outras que tiveram grande importância para a história do Estado. No poema “Cuiabá”, vemos nitidamente esse impulso em descrever e exaltar a terra, num tom elegíaco e mítico.

Lá no meio da selva verdejante
Num pedaço de terra solitária,
Banhada pelo sol fulvo e cantante,
Existe uma cidade legendária...

É a bela Cuiabá, bicentenária
Que tem o pedestal de ouro ofuscante,
Onde chegou o bravo bandeirante
Em busca da riqueza extraordinária
(CORREA, 1985, p. 51)⁵.

Nesses versos, recupera-se a tópica romântica, por meio do tom exaltivo da terra. Como o próprio poeta assevera em *O belo nas letras*, “contemplai a sua natureza, esta natureza que nos sorri ainda, na eclosão virginal de beleza tão encantadora, quem nem o cientista mais frio pode estudá-la, sem arrebatá-la, sem insensivelmente [...]” (CORREA, 1985, p. 22). Dom Aquino recupera nas produções românticas o material necessário, a temática, para as composições poéticas, casando-se ao rigor formal do parnasianismo. Enaltece Cuiabá, colocando-a em posição de destaque em relação a outras cidades, tratando-a como mítica e lendária.

5 Mantivemos a organização gráfica do poema, publicado na obra *Terra Natal*.

No discurso do banquete oferecido a Dom Aquino, quando da sua eleição para Academia Brasileira de Letras, ele afirma que:

Amar cristãmente ao torrão natal é amar à pátria, e amar à pátria é amar a humanidade inteira, porque se trata de parcelas do mesmo todo, sendo que o País resulta do conjunto de todas as suas unidades, e a humanidade se integra na união de todas as pátrias (CORREA, 1985, p. 244)⁶.

Ainda, segundo Lenine Póvoas (1982), em Dom Aquino aparecem:

Toda a pujança de nossas matas e toda a beleza de nossos pantanais; toda a poesia de nossos regatos e toda a majestade de nossos rios caudalosos, toda a magia de nossas auroras salpicadas de orvalho e toda a suavidade de nossas límpidas cascatas vive e canta nas suas estrofes, onde também vibram e palpitam os lances épicos de nossa história e as nossas mais caras tradições. Dom Aquino é o poeta da natureza mato-grossense. Ela é a sua inspiração mais fecunda, mais bela e mais constante (POVOAS, 1982, p. 37).

As produções aquinianas, como afirmamos, presentificam o tom parnasiano, em plenas décadas de 20 e 30 em Mato Grosso e reforçam a oposição do poeta às primeiras discussões sobre a estética moderna em Mato Grosso.

No discurso de inauguração do Centro Mato-Grossense de Letras, em 1922, Dom Aquino deixa clara sua visão contrária ao modernismo que surgira no Brasil. Marinei Almeida (2012, p.50), que faz um minucioso estudo sobre o Modernismo em Mato Grosso, por meio das Revistas e Jornais, destaca que “dezessete anos após a realização da Semana de Arte Moderna em São Paulo é que aparece em Mato Grosso, especificamente, em Cuiabá, um grupo de jovens escritores inconformados com a situação cultural do Estado”. Dom Aquino, contrário ao modernismo, cerceou a produção literária em Mato Grosso, a tal ponto que, somente uma década e meia mais tarde, teremos a produção moderna sendo divulgada no Estado, conforme os apontamentos de Magalhães (2001) e Almeida (2012). Assim afirma o poeta no seu discurso de inauguração

6 Mantivemos a grafia original.

do Centro Mato-Grossense de Letras, idealizado por ele e por José de Mesquisa.

Façamos uma literatura que eduque e eleve, propinando-lhe no vaso de ouro filigranado e terso das letras, não o veneno róseo da pórneia, nem os perrexis do erotismo fácil e enervante, mas sim as ambrosias e os néctares dos entusiasmos puros, das virtudes generosas, das crenças fortes, dos patriotismos sinceros e dos heroísmos que glorificam toda uma raça [...]. (Revista do Centro Mato-grossense de Letras: 1922, p. 9-14)

O poeta então propõe que a produção literária, no Estado, esteja inteiramente calcada nos elementos da cor-local, terra e sua gente, e que se deve evitar qualquer “veneno” advindo da estética modernista que marcava a produção do restante do País.

Com o advento do Estado Novo, de 1930 a 1940, com a eleição de Getúlio Vargas, há uma melhora significativa nas vias terrestres ligando Mato Grosso a outros estados, em especial Rio de Janeiro e São Paulo, bem como uma ampliação nas linhas telegráficas, fazendo com que as novidades ocorridas nesses Estados, chegassem ao então Estado de Mato Grosso.

Há uma fronteira entre a produção literária de Mato Grosso, entendendo aqui, autores que nasceram no Estado e que aqui residiam, produzindo sobre as amarras do parnasianismo, e aqueles que, por estarem fora de Mato Grosso, já apontavam um viés modernista, tendo como exemplo Lobivar Matos e Manoel de Barros que residiam no Rio de Janeiro e já produziam nas décadas de 30 poemas libertos das ditaduras parnasianas/românticas impostas por Dom Aquino e José de Mesquita. Logo, os autores que tiveram vivência do modernismo eixo Rio-São Paulo e conseguiram publicação de suas obras fora de Mato Grosso já o faziam sintonizados com o Modernismo.

Podemos dizer que, durante a década de 30, aflora um grupo de escritores, como nos aponta Almeida (2012), incomodados com a produção literária calcada nas estéticas românticas e parnasianas, representando, como nos afirma Candido (1989), escritores que tomam consciência do atraso e da noção de subdesenvolvimento em que o País se encontrava, em especial a

produção literária em Mato Grosso, ancorada nos paradigmas passadistas. Escreve Cândido (1989) que

A consciência do subdesenvolvimento é posterior à Segunda Guerra Mundial e se manifestou claramente a partir dos anos de 1950. Mas desde o decênio de 1930 tinha havido mudança de orientação, sobretudo na ficção regionalista, que pode ser tomada como termômetro, dadas a sua generalidade e persistência. Ela abandona, então, a amenidade e curiosidade, pressentindo ou percebendo o que havia de mascaramento no encanto pitoresco, ou no cavalheirismo ornamental, com que antes se abordava o homem rústico. Não é falso dizer que, sob este aspecto, o romance adquiriu uma força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas e políticos (CANDIDO, 1989, p. 141).

Portanto, temos diante dessa consciência de atraso, escritores que buscam se lançar para fora do eixo parnasiano e romântico, deslocando-se da visão de vislumbamento diante do pitoresco. Contudo, isso só vai decorrer no final da década de 30.

O interessante do processo cultural está, justamente, na pluralidade que se articula: de um lado, até a década de 30 do século XX, como nos aponta Lenine Póvoas (1982), temos um cenário cultural efervescente, com a ampliação e consolidação de espaços educacionais e agremiações literárias, em meio a uma cidade, Cuiabá, ainda tradicional. No entanto, quando há no Governo Novo a ampliação das vias de acesso ao Estado há uma estagnação cultural, pois, segundo Póvoa (1982, p. 16), “o crescente interesse pelas terras mato-grossenses e a conseqüente valorização imobiliária teriam feito com que o povo se descuidasse de suas tradições de cultura”. Assim, o cerceamento de Dom Aquino e a despreocupação em relação à vida cultural, ocorrida por conta do desbravamento do Estado, dificultaram a vinculação da produção literária e cultural de Mato Grosso, estética já consolidada pelo Modernismo, sobretudo no que concerne ao eixo Rio-São Paulo.

Há que considerarmos uma terceira hipótese, inserção tardia do Modernismo em Mato Grosso, a partir das discussões de Almeida (2012), a

opção dos literatos, envolvidos com o projeto do Centro Mato-Grossense de Letras, na sua tentativa de não se opor ao que já estava estabelecido e legitimado, optaram por permanecer na situação de recusa ao que é novo, uma vez que o novo incomoda, causa medo e receios.

Além do projeto idealizado pelo Centro Mato-Grossense de Letras, o Jornal *A Cruz* (1910 a 1930) encampou a ideia do estadonovista de 1930, demonstrando o progresso que chegava a Mato Grosso e todo o ideal de transformação.

A crítica literária produzida por José de Mesquita⁷ estava moldada, por assim dizer, aos padrões do Centro Mato-Grossense de Letras, partilhando da mesma voz contrária à inserção do modernismo e favorável à continuidade do projeto aquiniano. A crítica de José de Mesquita aos textos e aos autores pertencentes ao Centro Mato-Grossense era sempre carregada de elogios, tais como: “nossos gênios das letras”, “é um talento bonito” etc., quando se referia às produções alicerçadas nos padrões acadêmicos daquele meio.

Aliado a Dom Aquino, José de Mesquita é um dos fortes militantes contra o Modernismo, explicitando seu descontentamento nos cadernos *Cavacos Quinzenais*, de 1922 das páginas do jornal *A Cruz* (1910 a 1930).

O cânon da nova poética _ que, excusado é dizê-lo, é uma arte de importação _ vem condensado nas ‘Notes sur la technique poethique’ de Vildrac e Duhamel, a respeito das quais Julio Dantas escreveu uma bela página de critica que convinha fosse lida pelos verslibristes da terra, pois fulmina, com seu espírito leve e faceto, as extravagâncias da moderna escola.

[...]

Depois da pleora emocional que foi o romantismo entre nós ainda mais agravada pelas condições peculiares do meio e da raça, o credo parnasiano veio, em boa hora, aliar à beleza plástica do verso a sobriedade elegante do sentimento e deunos em Olavo Bilac, Alberto de Oliveira, Raymundo Corrêa e Emílio de Menezes os expoentes máximos de uma geração brilhante e que ainda não tiveram substitutos nas nossas letras. (*Cavacos Quinzenais*, novembro de 1922).

7 Um dos grandes críticos literários nos três primeiros decênios do século XX.

José de Mesquita foi poeta parnasiano, romancista, contista, crítico literário, um dos fundadores do Centro Mato-Grossense de Letras, sendo seu presidente até o ano de seu falecimento em 1961. Ele produziu sonetos, com uma linguagem purista e com o rigor formal do parnasianismo, buscando compreender o homem e sua forma cristã de viver simples.

No que tange à produção poética de José de Mesquita, foco deste trabalho, podemos destacar dois momentos, conforme o próprio Carlos Gomes de Carvalho (2004) destaca. O primeiro, do romantismo tardio, ou seja, produções menos reflexivas sobre o homem mato-grossense, com um tom mais apaixonante sobre a terra e o homem, com imagens exaltantes e mitificadas. O poema *Chapada*, publicado, inicialmente, no Jornal A Cruz (1926) traz esse tom enaltecido da terra.

Ar leve, céu azul, virentes campos
 Que aos grandes ventos do planalto ondulam.
 Mattas por onde – diurnos pyrillamos-
 Do sol os raios fulvidos pullulam:

Cerrados em que se abrem fructos lampos;
 Caapões em flor que entre os plainos se insulam:
 Águas nascentes a que os céus escampos,
 Num bucólico idyllio, do alto osculam...

Ó sítios da Chapada em que tudo isto
 Gozei e o mundo, como um sonho fosco,
 Vi, entre as névoas vagamente visto,

Força me é neste instante vos deixar,
 Na dor de não poder ficar comvosco
 E nem poder commigo vos levar!

Publicado em 21 de março de 1926 (A Cruz).

Nos versos desse poema, vemos toda a punjança da terra, bem aos moldes da visão passadista, na qual ancora a produção literária que pretende criar uma nação grande, transplantada pelo viés de uma terra, tão grande quanto. Candido (1989, p. 141) afirma que “o precedente gigantismo de base paisagística aparece então na sua essência verdadeira - como construção ideológica transformada em ilusão compensadora”.

Carlos Gomes Carvalho (2004) assevera que,

No campo especificamente artístico e literário não há como o escritor, o pintor, o poeta reconhecer fora de si, da terra onde pisa seus pés, do ar que respira ou das tradições de sua raça, as forças norteadoras de seu espírito e sensibilidade (CARVALHO, 2004, p. 23).

Ainda, o próprio José de Mesquita, em *O sentido da literatura matogrossense*⁸ elucida que “Mato Grosso, entretanto, não deixou um momento apagar-se essa flama viva do nacionalismo e do amor ao Brasil, que lhe pontilha as gestas do passado de páginas imortais” (MESQUITA, 1936, p. 5). Nesse sentido, vemos uma preocupação e intenção de que a produção Mato-Grossense se ancorasse nos elementos locais. Ainda, persiste José de Mesquita (1936), justificando que toda a história de Mato Grosso é repleta de símbolos emblemáticos e de conquistas que mereciam ser narradas. Em assim sendo, essa produção em versos e em prosa “oscila entre o tom épico e o elegíaco, o estro dos nossos poetas, do mesmo passo que a inspiração dos nossos prosistas procura, de preferência, motivos que se vão incrustar nas homeriadas luminosas do passado ou na doçura melancólica dos temas subjetivos” (MESQUITA, 1936, p. 5)

Em um segundo momento, José de Mesquita vai além do simples exotismo, congregando uma produção mais reflexiva, com um tom mais filosófico, e isso se mostra fortemente marcado em sua contística.

Assim como Dom Aquino recebe forte influência de autores clássicos, José de Mesquita também é influenciado por leituras de Musset, Bilac, Castro Alves e Alberto de Oliveira. Ele escreveu sete livros de poemas: *Poesia, Terra do berço, Epopéia mato-grossense, Três poemas da saudade, Escada de Jacó, Roteiro da felicidade e Poemas de Guaporé*.

Rubens de Mendonça (1970) assim assevera sobre a produção literária até 1932:

8 Mantivemos a grafia original.

... enquanto o mundo se agitava nesta fase renovadora depois, anos depois de Marinetti haver lançado seu manifesto modernista, e Graça Aranha tentar sua reforma na Academia Brasileira de Letras, em Mato Grosso estávamos no período Romântico. Os sonetos ainda ao sabor do noivado do sepulcro, de Soares de Passos, predominavam. Os nossos poetas rimavam vilancetes em pleno ano da Graça de Nossos Senhor Jesus Cristo de 1932 (MENDONÇA, 1970, p. 192).

Lobivar Matos, em discurso sobre a produção poética em Mato Grosso, aponta que esta estava inteiramente calcada até a década de 30 ao romantismo brasileiro.

Por influência do meio, os imortais e os mortais do norte e do centro, produzem quase nada literariamente falando. São vítimas do ambiente. Preguiçosos, indolentes e sem estímulo dos ventiladores que são as nossas **ridículas igrejinhas literárias**, vivem dormindo numa inércia impressionante. **É claro que há exceções.**

Um poeta bororo, que faz parte da nova geração, já pouco tempo me obrigou a observar um fenômeno literário de grande importância para está síntese: o atraso dos acadêmicos e dos sapos da Academia. Disse o poeta: 'Menino: parece mentira, mas não entraram ainda nem no Romantismo...'. De fato, a observação do poeta é exata. Não digo que ainda não chegaram no romantismo. Isto de chegar, já chegaram. Não conseguiram avançar mais. Nem um milímetro. Isto sim (MENDONÇA, 1970, p. 197) (Grifos nossos).

Lobivar Matos, ao declarar, de forma sarcástica, que os autores mato-grossenses ainda viviam sob suas *ridículas igrejinhas*, refere-se à ideia de formalidade, bem como à temática da terra, isto é, presos ao então bispo de Cuiabá, Dom Aquino Correa. E, ao se referir às exceções, relaciona-se diretamente às produções de autores mato-grossenses, que viviam fora de Mato Grosso e já despontavam o vigor modernista.

Como afirma João Antonio Neto (2001, p. 24), “à ideia do Modernismo, no Estado, está sempre soldado ao nome de Lobivar Matos. E é justo que assim seja; parece realmente ser a primeira voz definitiva do Modernismo entre nós”. Diferentemente de outros escritores mato-grossenses, o poeta, ao publicar,

ainda no Rio de Janeiro, as obras *Aerotorare*⁹ (1935) e *Sarobá*¹⁰ (1936), lança uma linguagem nova, que foge aos padrões estéticos vigentes em Mato Grosso e apresenta uma preocupação com fatos sociais, num teor de denúncia aos problemas que observa.

Quando sinto vontade de ver santo,
Nunca entro na igreja.
Sento-me num banco de praça,
Na boquinha da noite
E fico namorando os desgraçados
Encolhidos na escada da igreja
(MATOS, 2008, apud NETO, 2001, p. 23).

Lobivar Matos, considerado por Hilda Gomes Dutra Magalhães, um pré-modernista no Estado¹¹, tinha um projeto de modernidade, alicerçado pela visão regionalista de valorização da cultura local, que fez impulsionar a produção artística. Lobivar Matos se preocupava com o atraso cultural e literário de Mato Grosso e tinha a intenção de que o Estado e seus autores acompanhassem os ideais de modernização do restante do País, em especial, do eixo Rio-São Paulo.

Lobivar Matos será um dos grandes opositores ao ideal estético pensado por Dom Aquino, tanto que, colocadas suas poesias lado a lado, percebe-se, em Dom Aquino, o cunho e viés parnasiano e romântico, em Lobivar Matos, a intenção de denúncia e engajamento social. O primeiro enaltece a terra, o homem e a religião; o segundo critica a situação do negro em Mato Grosso. Nos dois poemas a seguir, percebem-se as divergências entre as produções de Dom Aquino Correa e de Lobivar Matos, o que nos permite afirmar que Lobivar Matos anuncia o modernismo e se distancia da visão parnasiana que “reinava” em Mato Grosso.

9 Significa “índio privilegiado”.

10 Antigo bairro negro da cidade branca (Corumbá).

11 Mencionamos que a designação de pré-modernista é perigosa, uma vez que em Mato Grosso não tivemos esse movimento de transição, dado o grito tardio voltado à estética propagada pelo movimento do Modernismo.

Corumbá

Qual outrora, ao mirífico arripio
 Da onda azul do mar Jônio, a deusa Vênus,
 Assim nasceste, sob os céus serenos,
 À flor do lindo pantanal bravio.

Tão bela és tu, que o teu selvagem rio,
 Ao morder estes céspedes amenos,
 Dá longas voltas, por que possa, ao menos,
 Contemplar teu mimoso casario.

E uma vez ele viu (hórrido agouro!)
 Ai! viu-te, como Andrômeda no oceano,
 Amarrada a esse escolho negro e duro.

Mas tu, calçando-te os talares de ouro
 De Mercúrio, largaste o vôo ufano,
 Para este azul glorioso do futuro!
 (CORREA, 1985, p. 55).

Beco sujo

Beco estreito,
 beco sujo.

O vento está soprando o único lampeão
 que continua aceso.
 O vento não gosta de luz
 e quer apagar a lua que se estirou molenga
 no silêncio da noite.

Sombras esguias, sombras frouxas, são cabides para meus
 sentidos assustados.

Passa uma mulher magra que é esqueleto só.
 Atrás dela vem um cabra danado,
 zigue-zagueando
 desenhando linhas curvas,
 tropeça aqui, agarra lá.
 - Psiu! ... Psiu! ...

Vá para o inferno, peste!

Passa uma cadelinha sarnenta correndo
 e atrás um vira-lata latindo.

Lá adiante, no fim do beco,
 um chorinho-chorado
 tá dizendo que há samba gostoso,
 que a tristeza virou alegria,
 que a carne não tem cor.

Sururú. Sirirí. Chorinho-chorado.
 Sala cheia.
 Lampiões enforcados em cordas de fumaça.
 São Benedito no altar.
 Negro só:
 soldados de polícia, marinheiros,
 gente do povo, gente simples, gente boa.
 Caninha, corre roda, não pára, pra que parar?

- O chorinho vai pegar fogo, negrada!

O rio Cuiabá está quieto, encolhido,
 assustado com a alegria daquela gente triste.
 Sento-me numa pedra à beira da água
 e o chorinho-chorado me sacode os nervos
 e eu me sinto mais bêbado
 que aqueles negros que clamam sem sentir,
 que gritam sem saber.

Beco estreito,
 beco sujo.

O vento está soprando o único lampeão
 que continua aceso.
 O vento não gosta da luz
 e quer apagar a lua que se estirou molenga
 no silêncio da noite
 (MATOS, 2008, p. 113 e 114).

Há uma divergência na própria estrutura do poema. Enquanto Dom Aquino estrutura sua poesia dentro dos padrões clássicos, na forma de soneto, Lobivar Matos produz versos e estrofes irregulares. Nos versos de Lobivar Matos, percebemos características da estética moderna, por meio da denúncia social quanto à condição do negro. O “beco sujo” aponta para dois sentidos: o de sujeira e esquecimento; e o de sujo por habitarem ali, negros, demonstrando a condição de preconceito da sociedade. Ao demonstrar não apenas as belezas da terra, mas desnudar certos vícios sociais, o poeta demonstra-se contrário à

visão passadista, tomando consciência de seu papel social e da situação de subdesenvolvimento em que o País se encontra, lançando, por meio da literatura, sua forma de transformação social.

Ao tomar consciência do subdesenvolvimento, o escritor produz um sentimento revolucionário, expresso em especial nas primeiras gerações e grupos de escritores modernistas, de denúncia contra as matizes umbilicais que filiavam a literatura brasileira aos moldes europeus. Ao trazer uma consciência da situação do País, cria-se, verdadeiramente, uma literatura original, que passa a ser assimilada por outras nações.

A partir dos movimentos estéticos do decênio de 1920; da intensa consciência estético-social dos anos 1930-1940; da crise de desenvolvimento econômico e do experimentalismo técnico dos anos recentes, começamos a sentir que a dependência se encaminha para uma interdependência cultural (se for possível usar sem equívocos esta expressão, que recentemente adquiriu acepções tão desagradáveis no vocabulário político e diplomático). Isto não apenas dará aos escritores da América Latina a consciência da sua unidade na diversidade, mas favorecerá obras de teor maduro e original, que serão lentamente assimiladas pelos outros povos, inclusive os dos países metropolitanos e imperialistas. O caminho da reflexão sobre o desenvolvimento conduz, no terreno da cultura, ao da integração transnacional, pois o que era imitação vai cada vez mais virando assimilação recíproca (CANDIDO, 1989, p. 142).

O que temos, portanto, em Lobivar Matos é essa força de se lançar ante uma literatura original, a partir de obras, que passam a desagradar pelo teor denunciador. No poema “Beco sujo”, as personagens lutam contra obstáculos reais, não com idealizações de um cenário bucólico e exótico. Candido (1989) destaca que, nos anos de 1930 a 1940, temos uma pré-consciência do subdesenvolvimento, que, no caso brasileiro, ganha força sob as matizes do romance regionalista e do romance no nordeste, o que podemos, também, dizer da literatura brasileira produzida em Mato Grosso, na qual enquadraremos Lobivar Matos, pois em sua produção temos:

[...] a superação do otimismo patriótico e a adoção de um tipo de

pessimismo diferente do que ocorria na ficção naturalista. Enquanto este focalizava o homem pobre como elemento refratário ao progresso, eles desvendam a situação na sua complexidade, voltando-se contra as classes dominantes e vendo na degradação do homem uma consequência da espoliação econômica, não do seu destino individual (CANDIDO, 1989, p. 161).

No poema “Beco sujo”, temos personagens, cuja degradação está ligada à espoliação econômica e, representam, portanto, um destino coletivo daqueles que vivem à margem da sociedade. As figuras: homem bêbado, mulher magra e a cadelinha, pertencem aquele local, assim como o local não existe sem essas personagens. Já o espaço aludido no poema “Corumbá” de Dom Aquino contempla as belezas da terra; Corumbá de Lobivar Matos, em “Beco Sujo”, cala-se e se encolhe diante dos problemas e adversidades. Dois poemas sobre o mesmo espaço: um, idealizado pela voz de Dom Aquino, o outro, desnudado pelas palavras de Lobivar Matos.

Araujo (2007, p. 1024-1025) destaca que a obra de Lobivar Matos apresenta “[...] imagem do poeta como um andarilho, um observador da realidade envolto pelo deslumbramento da natureza e de sua realidade social, entre outras temáticas nitidamente modernistas”. Lobivar Matos possui apenas duas obras publicadas e é considerado um poeta desconhecido, contudo, suas poesias anunciam, no início da década de 30, aspectos da produção moderna que ainda tardaria a acontecer em Mato Grosso.

Assim, em comparação aos poemas comentados, e ao discutido até o momento, durante as décadas de 20 e 30, em Mato Grosso, erguem-se duas facetas da literatura: a primeira é a ancoragem nos elementos do Romantismo e Parnasianismo brasileiro; a segunda, o projeto estético de regionalização, que também já estava inserido dentro do projeto do Romantismo.

É somente após os anos de 30 que “o mapa da produção literária mato-grossense começa a dar mostras de que caminha para se modificar substancialmente” (MAGALHAES, 2001, p. 124). Para a concretização dessa mudança no cenário mato-grossense, temos alguns fatores decisivos: a consolidação do Centro Mato-Grossense de Letras, em Academia Mato-

Grossense de Letras, em 1932, e as revistas que começam a surgir, mesmo que timidamente, no cenário local/regional.

Do movimento de revistas produzidas em Mato Grosso para a inserção da estética modernista no Estado, destaca-se a revista *Pindorama*¹²¹³, em 1939, que lança as bases do movimento modernista, mesmo que timidamente, visto que os textos nela publicados foram depositados debaixo das portas de algumas casas, sem o alarde proposital da Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, dado a alguns fatores: as portas das tipografias estavam fechadas para os modernistas; a rejeição por parte da Academia Mato-Grossense de Letras e da própria aceitação dos leitores que ainda estavam acostumados à obediência rígida dos padrões parnasianos intentados por Dom Aquino Correa, conforme nos afirma Almeida (2005).

O principal objetivo da Revista *Pindorama*, nas palavras de Almeida (2012) era:

[...] propagar o movimento modernista e modificar o quadro cultural que, na época, imperava em Cuiabá, cujas produções artísticas, até aquele momento, ainda não manifestavam afinidades com esse movimento e em Cuiabá, capital de Mato Grosso, ainda comungava de produção afinada com estéticas como o parnasianismo e ultrarromantismo (ALMEIDA, 2012, p. 35).

Pindorama constituiu-se muito mais que uma Revista para um grupo de

12 Em tupi significa “Palmeira” e em seu primeiro número apresenta um índio na capa, com uma lança na mão entre palmeiras e árvores.

13 É importante aqui fazer um adendo sobre as dificuldades encontradas nas pesquisas de materiais produzidos antes da década de 50, inclusive alguns após essa década. Há três grandes centros que buscam resguardar a memória da história, cultura e literatura em Mato Grosso - o Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso, a Biblioteca Central da Universidade Federal de Mato Grosso e o Arquivo Público do Estado de Mato Grosso e, como nos afirma a Profa. Dra. Marinei Almeida, pesquisadora dos periódicos modernistas em Mato Grosso, essas fontes não possuem os números das revistas, sendo que a 2 e 3 edição foram encontradas no depósito de livros do Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso e, quanto ao número 1, apenas algumas partes foram compiladas em um material da exposição de 1982, pela imprensa Universitária de Cuiabá. Ainda segundo a pesquisadora, algumas pessoas que poderiam ter esse material não os guardaram, porque tinha convicção de que o movimento modernista não iria vigorar no Estado.

escritores “inconformados com a situação cultural do Estado” (ALMEIDA, 2005, p. 71), ou nas palavras de Rubens de Mendonça (2005), um de seus idealizadores, seria um grito de revolta contra o academismo, referindo-se exclusivamente à produção aquiniana. Os membros do grupo de *Pindorama* assume e se aproxima da voz dos modernistas de 22, ao se declararem contrários ao velho e obsoleto e ao proporem uma literatura nova (Almeida, 2012).

A Revista foi idealizada por Rubens de Mendonça, Gervásio Leite e João Batista Martins de Melo que tinha como objetivo, expresso no texto inaugural *Ser... eis a questão*:

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.
[...]
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 possibilidade são poucas, muitas são as esperanças (MENDONÇA, 1982, p. 31).

Almeida (2004) afirma que, nos dois números seguintes da Revista, o termo *moço* será utilizado para designar duplamente os jovens que dirigiam e publicavam na revista, bem como a ideia de mocidade/novidade que os textos traziam, não se filiando mais ao academicismo que imperava em Cuiabá.

No número II, 1939, em seu editorial são reveladas as intenções de sua publicação:

Esta revista pretende tornar conhecidos nossas possibilidades intelectuais lá fora. Revista de moços, ela não só quer congrega todos os jovens mato-grossenses numa cruzada em prol da cultura e da inteligência do Oeste, como também revelar a força e as possibilidades do nosso grande Estado (MENDONÇA, 1982, apud ALMEIDA, 2012, p. 62).

Aos seus fundadores juntaram-se os escritores Corsíndio Monteiro, Carmindo de Campos e João Antonio Neto. A Revista apresenta uma variedade de assuntos e, trouxe em seus três volumes, poucas poesias, em relação aos textos em prosa. Ainda, sob essa questão, Almeida (2012), revela que os idealizadores se distanciam da proposta da Revista Pindorama- modernização - uma vez que algumas seções da revista traziam um apelo ao passado e uma valorização dos vultos históricos, divergindo da proposta de novidade e atualidade.

Almeida (2012) afirma que:

há uma grande diversidade de matérias publicadas nas páginas de Pindorama e essa variedade, a nosso ver, em comprometer a intenção de modernidade da revista, ora pela indefinição estética, ora pela demasiada atenção dada a assuntos que congregam o enaltecimento de autores representativos do Romantismo e do Parnasianismo (ALMEIDA, 2012, p. 63).

É importante frisarmos que ao grupo de escritores que compõem a revista não se agregam Manoel de Barros, que publicara no Rio de Janeiro seu primeiro livro *Poemas concebidos sem pecado* (1937) e Lobivar Matos, considerado um pré-modernista no Estado, que publica *Aerotorare* (1935) e *Saborá* (1936).

Ainda em 1939, nasce do grupo Pindorama, o *Movimento Graça Aranha* que, apesar do projeto do primeiro, não sustentava a ideia estética do modernismo.

A situação que a hora presente criou para a inteligência brasileira; a necessidade cada vez mais urgente de reunir e selecionar os intelectuais numa frente de combate e de construção.

[...] Não pretendemos com ele (o movimento) criar escolas, correntes, círculos ou conchavos, mas, tão somente, despertar dentro de nosso Estado o gosto pelas coisas do espírito, o movimento do pensamento na criação. Não visamos movimentos de intolerância ou lutas estéreis sem objetivos altos. Não queremos **separar, mas unir. Não queremos combater, mas criar. Não queremos restringir, mas libertar. Em suma queremos integrar os homens de letras, os intelectuais, os artistas nessa obra de renovação que se observa em todos os setores da vida do Estado, situar a inteligência na**

corrente da Vida Nova (MENDONÇA, 1974, p. 192-193) (Grifos nossos)

O *Movimento Graça Aranha*, em seu manifesto, demonstra uma inconsistência em sua proposta, ou seja, temos um grito inconformado, mas não temos um detalhamento da atuação do grupo modernista no Estado. O estopim necessário para que o Movimento se esfacelasse foi a publicação do artigo *Chega de Academias e Centro Literários! Basta de doutores e bacharéis!*, de Arquimedes Pereira Lima, em que propunha que a escrita modernista prerroga e clama certa liberdade por parte de seus escritores e não uma unificação em torno de temas e de uma estrutura.

Segundo Hilda Magalhães (2001), em estudo sucinto sobre as revistas que impulsionaram o modernismo, a “equipe de Pindorama se dissolveu e cada escritor passou a desenvolver individualmente sua produção literária”.

Almeida (2012), ao realizar estudo detalhado sobre as Revistas Pindorama, Movimento Graça Aranha, Sarã e Ganga, opõe-se ao asseverado por Hilda Dutra Magalhães (2005), ao salientar que cada escrito passou a desenvolver sua produção individualizada. Almeida (2012) destaca que os escritores de Pindorama apresentavam um despreparo e falta de maturidade estética, contudo, afirma que “não podemos negar a importância que representa a iniciativa de Pindorama e seu esforço no sentido de se mostrar concatenada com a atualidade, correspondendo, assim, aos anseios de sua principal proposta” (2012, p. 139). Ainda, expressando-se contrária à posição de Magalhães (2001), que em sua História da Literatura de Mato Grosso salienta que o “movimento (Pindorama) foi tão inexpressivo enquanto tal, que em 1940, Dom Aquino lança a terceira edição de Terra Natal” (2001, p. 127) e de que “o fato, porém, é que o Modernismo em Mato Grosso não passou, enquanto movimento, de tentativas malogradas” (2001, p. 129). Almeida (2012) assevera que:

Contudo, mesmo na contramão das opiniões de alguns estudiosos da Literatura mato-grossense, afirmamos que Pindorama teve um valor singular na vida literária local. Embora

não tenha conseguido modificar radicalmente a situação de defasagem cultural em relação a outros centros e firmar uma produção tipicamente moderna no meio cultural e acadêmico que imperava em Mato Grosso, como anunciado em suas propostas. *Pindorama* representa o importante papel de ser o primeiro a desafiar esse 'anêmico' e ultrapassado contexto das letras, sendo também o primeiro a clamar concretamente por modernização no Estado (ALMEIDA, 2012, p. 139).

Concordamos com Almeida (2012), principalmente, por entendermos que as Revistas, em especial *Pindorama*, foram o embrião de uma proposta que se consolida efetivamente em 1949, contudo, sem esse embrião, sem esse grupo de escritores inconformados com a situação estética literária no Estado, independente da proposta não ter sido tão bem sucedida, lançaram, de certa forma, as bases para construção do projeto estético modernista.

O surgimento de *Pindorama*, visto por Hilda Dutra Magalhães (2001), como "inexpressivo enquanto tal que, em 1940, Dom Aquino lança a terceira edição de *Terra Natal*, em comemoração à Marcha para o Oeste [...] e não tece nenhuma referência aos modernistas de Mato Grosso", ganha novos contornos com as atuais pesquisas que apontam para a relevância e significado do movimento, em especial, a partir dos estudos de Almeida (2012).

A reedição de *Terra Natal* demonstra, ainda em plena década de 40, que o movimento modernista em Mato Grosso, não encontrava campo fértil e seus escritores e os projetos de intento modernista ainda tinha certa resistência para propagar a estética modernista. Ao reeditar sua obra, sem qualquer alteração estética ou literária, Dom Aquino reafirma o ideal parnasiano sobre a cultura letrada em Mato Grosso.

A indiferença às ideias modernas, propagadas por um grupo de pessoas em Mato Grosso, o poeta Dom Aquino, embora com projeção estadual e nacional, ignorou, também, o Modernismo no Brasil e reafirmou que a beleza das letras só tem seu ideal dentro dos moldes parnasianos. Em 1945, cultuando os ideais aquinianos, um grupo de escritores mato-grossenses, funda o Grêmio Dom Aquino, a fim de preconizar o belo nas letras defendido pelo poeta.

Imediatamente após o surgimento da Revista *Pindorama* e do Movimento

Graça Aranha, nasceram outras revistas, tais como: *O arauto da juvenília*, *Ganga e Sarã*.

A Revista *O Arauto da Juvenília*, lançada em 1949¹⁴, por Wladimir Dias Pino e Silva Freire, apresentava um conteúdo vanguardista¹⁵. No texto inaugural da Revista, intitulado “Meu Nome”, há o mote principal dos textos que ali estariam contidos.

Chamo-me ‘O Arauto de Juvenília’. Já se vê que sou um mome composto oriundo de duas línguas distintas: o primeiro da ‘Materna’, que no seu sentido lato, significa: oficial ou a paz; pregoeiro, etc; e o segundo, palavra latina que designa obras, poesias, escritos da mocidade de um autor. Sim, aliando ambos, podemos formar várias proposições, tais como: ‘O declarador de guerra aos nocivos à sociedade’. ‘O anunciador do progresso reinante no seto da mocidade literária de Cuiabá’. ‘O pregoeiro, o anunciador dos escritos, das poesias e das obras da mocidade dos nossos literatos’ (DIAS PINO, 1949, apud Almeida, 2012, p. 37).

A proposta da revista, segundo Almeida (2012), era anunciar escritos, textos da mocidade, ou seja, propor-se a ser o Arauto dos novos. Em entrevista concedida a Mario César Silva Leite (2006), contida em seu relatório de Pós-Doutorado, Wladimir Dias Pino diz que existiu entre Silva Freire e ele um projeto.

Então, nós fizemos um trato, eu e Freire. Como nós poderíamos trabalhar e lutar por uma identidade, uma identidade cuiabana. E aí nós fizemos um pacto. Então, se nós dois lutássemos na mesma direção eu vou repetir você e você vai me repetir. Então, eu, eu, sugeri a seguinte coisa: você fica cuidando da sua obrigação social que é sua origem, defendendo a cuiabania, tornando ela, ela, clara, de uma clareza, que possa ser reformada a hora que quiser, etc, e desmanchando os esconderijos e as armadilhas políticas que ser armaram e eu vou trabalhar no cuiabano novo. Numa possível vanguarda cuiabana. Então, como eu sou mais teórico que você eu fico incumbido

14 Acreditamos a partir das considerações de Almeida (2012) que o modernismo se consolida nesse momento.

15 Não temos a intenção de adentrar no universo das discussões acerca da inserção do concretismo em Mato Grosso, visto que até o momento a crítica aponta que apenas Silva Freire e Wladimir Dias Pino produzem dentro das vanguardas em Mato Grosso.

dessa parte da teoria e você fica incumbido na prática, no uso dessa prática. Isso que nós estabelecemos assim, esse pacto assim. Então, nós também tínhamos, esse projeto se estendia a política (PINO, 2006).

Wladimir Dias Pino, em outra entrevista concedida a Marinei Almeida (2012), destaca que “assim como o Modernismo fez, Drummond e os mineiros fizeram [...], nós também pegamos O Arauto de Juvenília para debochar do lado acadêmico das coisas; o título já era guerreiro para causar provocação”. (DIAS PINO, 2001, apud Almeida, 2012, p. 115)

Dois anos depois, aparecem as revistas: *Ganga e Sarã*, aliadas ao *Arauto da Juvenília*, impulsionam e modificam o cenário literário mato-grossense. Efetivamente, *Ganga* teve como idealizador João Antonio Neto que assim se manifesta sobre a revista:

O certo é que *Ganga* era uma publicação aberta- e foi dela que partiram algumas vozes principais do que, depois, seria o coroamento da mais alta poesia mato-grossense contemporânea. *Ganga* foi uma espécie de estuda e depois um berçário... Ali nasceram, por exemplo, já bem delineados e definidos, os antes desconhecidos Wladimir Dias Pino, Silva Freire, Amália Verlangieri [...] (NETO, 1970, apud MAGALHAES, 2001, p. 128).

Por sua vez *Sarã*, dirigida por Wladimir Dias Pino, que levava a cabo o ideal concretista, apresentava uma visão mais vanguardista que *Ganga*, além de um teor mais áspero e crítico, segundo Almeida (2012).

Na Revista *Sarã*, Wladimir Dias Pino pratica sua arte vanguardista ao unir poema, desenho e aspectos gráficos, traduzindo o ideal da poesia experimental. Wladimir Dias Pino, no editorial da Revista *Sarã*, de 1951 (n.1.v.1), estudado por Almeida (2012), deixa claro essa intenção vanguardista: “Com a nossa experiência literária, com amadurecimento seremos, quem sabe, um sarã em nossa literatura moderna. Homem, queremos ver é água correndo. Literatura pulando. Literatura rápida para dar lugar à renovação” (PINO, 1951, apud ALMEIDA, 2012, p. 38). Assim assevera Neto (2001) acerca da Revista *Sarã*:

A equipe de Sarã deu enorme movimentação à vida literária de Cuiabá, inclusive com festas na sede da Academia de Letras, cedida pelo mecenas José de Mesquita, com a assessoria de Rubens de Mendonça (NETO, 2001, p. 31)

A afirmação de João Antonio Neto (2001) nos dá uma aparente noção de que a junção entre o novo e o velho foi aceita com certa tranquilidade pela Academia Mato-Grossense de Letras, contudo há que considerarmos que essa agitação literária só foi possível quando Silva Freire e Wladimir Dias Pino retornam do Rio de Janeiro.

Wladimir Dias Pino afirma que:

[...] eu me fiz de gráfico, tipógrafo [...] para poder imprimir o Sarã, eu mesmo imprimi o Sarã. Por que? Porque as gráficas de Cuiabá não aceitavam rodar nosso jornal, nem pago. [...] Subornei a uma gráfica que tinha ali no jardim, Maria Angélica, Mariana, não sei, [...] então ia de noite compor o jornal lá escondido e imprimia para ninguém saber a origem da onde partia e meus colegas do colégio não recebiam o jornal na rua eu e Freire tínhamos que dar de graça e por debaixo das portas porque a reação não era fácil (PINO, 2006, apud LEITE, 2006, p. 96).

Portanto, com as Revistas *Arauto da Juvenília*, *Ganga e Sarã* há o verdadeiro amadurecimento estético dos modernistas do eixo Rio/São Paulo. Sendo que *Sarã se mostrou bem mais delineado esteticamente* e amadurecida nas suas intenções e [...] o lançamento marcou definitivamente a mudança do meio artístico mato-grossense, dialogando e engrossando a luta iniciada por *Pindorama* (ALMEIDA, 2012, p. 140).

Ao grupo de revistas em Mato Grosso, temos que destacar, também, a Revista *A Violeta*, que circulou no Estado entre os anos de 1916 a 1950, mesmo que sua atuação não tenha diretamente impulsionado a produção modernista, mas teve grande papel na divulgação das letras, conforme está definido em seus objetivos:

1. Promover o desenvolvimento intelectual das suas associadas, por meio de conferências, **discussões de teses sobre assuntos cívicos, morais e instrutivos**;
 2. Manter uma revista de publicação bimensal onde colaborem as suas associadas ou qualquer outra escritora desde que não trate de questões políticas, religiosas ou animosidades particulares;
 3. Promover festas litero-musicais com o fim de desenvolver o gosto pelas artes entre as associadas;
 4. Manter uma biblioteca composta de obras de literatura, jornais e revistas nacionais e estrangeiras;
 5. Criar, quando a diretoria julgar conveniente, tudo o que for necessário para o desenvolvimento intelectual da mulher matogrossense.
- (A *Violeta* 30:9, de 15 de abril de 1918) (Grifos nossos)

A Revista *A Violeta*, criada e mantida pela associação estudantil- Grêmio Júlia Lopes de Almeida, abordou temas variados sobre a cultura regional até a metade do século XX. A adoção do nome Júlio Lopes de Almeida se deve por ser uma das pioneiras na produção literária feminina em Mato Grosso, surgindo, portanto, como homenagem à escritora.

O Grêmio Júlia Lopes de Almeida, instalado no Palácio da Instrução, em Cuiabá, a quadras da Escola Normal, foi criado em 26 de novembro de 1916 e o primeiro número da Revista foi publicado em dezembro de 1916. A revista *A Violeta* foi a que teve maior circulação e maior durabilidade em Mato Grosso. É importante destacarmos que o núcleo da Revista era constituído por um grupo de mulheres letradas¹⁶, formado por normalistas da “Escola Normal de Mato Grosso”. Pertenciam a este grupo de escritoras: Ana Luiza da Silva Prado (1898 a 1986), que assinou na Revista como Zilah Donato, A. L.; Amélia de Arruda Lobo (1898 a 1977), que assinou na Revista como Solange, Aurora, A. Lobo; Maria Dimpina Lobo (1891 a 1966), que assinou na Revista com seu próprio nome, como D. Marta, Arinapi e M.D.; Maria Ponce de Arruda Müller (1898 a 2001), que assinou na Revista como Mary, Chloé, Vampira, Consuelo, Sara, Lucrecia, Ofélia e Vespertina, além de Maria Müller. Algumas dessas escritoras partilhavam dos ideais modernistas e, inclusive, nas páginas da revista faziam menção a essa nova estética que despontava.

¹⁶ Entendido como mulheres que possuem curso mínimo secundário

A Revista realizou durante sua circulação saraus beneficentes, especialmente em prol a Santa Casa de Misericórdia, além de conferências e outros eventos.

É interessante que alguns escritores, ainda no Rio de Janeiro, mandavam seus poemas a Mato Grosso, fazendo com que os elementos que se discutiam no eixo Rio/São Paulo começassem a integrar a estética literária no Estado, como percebemos no poema que focaliza os morros cariocas, pelo então estudante do Curso de Direito, o mato-grossense Silva Freire (s/d).

Aquela linha em uma fileira,
De ranchos miserentes
Se espremendo, se inclinando e
Se contorcendo.... lá em cima,
Naquele morro faminto e maltrapilho,
Assemelha a coluna de condenados
Destinada ao sacrifício....
Olhem!Vejam como é a sua tristeza....
Parece até que às suas costas
O aço frio da baioneta
As empurra para o declive.
(FREIRE, s/d,. apud NETO, 2001, 27)

Nos versos de Silva Freire (s/d) há uma preocupação social, distante da visão ufanista e utópica lançada por Dom Aquino nos primeiros três decênios do século XX. Nasce, portanto, em Mato Grosso, uma literatura de engajamento social, traço que vai consolidar a produção modernista no Estado no início da década de 50.

Nesse sentido, a poética de Silva Freire e de Wladimir Dias Pino também se cruzou e eles navegaram por outros mares, retornando a Mato Grosso e trazendo no bojo de seu projeto literário essas novas águas que se cruzam às águas de Mato Grosso, emergindo uma literatura híbrida e plural.

Contudo, há de se considerar, segundo a crítica em Mato Grosso, que a aceitação dessa literatura tida como moderna e da poesia experimental, que nasce com Silva Freire e Wladimir Dias Pino, ícone do poema processo em Cuiabá, não foi tida de forma pacífica. Ao contrário, a intelectualidade em Mato Grosso resistiu fortemente a essa estética nova.

O movimento intentado por Wladimir Dias Pino e Silva Freire e demais autores que encabeçaram o novo projeto de modernização das letras em Mato Grosso, gerou, em 1958, uma reação do então conservador José de Mesquita:

A arte moderna é pouco expressiva: de vez em quando um grupo de 'novos', com tendências iconoclastas, surge de tacape e bodoque, procurando revolucionar os moldes e formas de expressão, 'mata' o soneto pela centésima vez e tenta 'liquidar' os que não lhes acompanham os ardores e verduras da mocidade... (MESQUITA, 1958, p. 111).

Os autores que estavam fora de Mato Grosso, Lobivar Matos, Silva Freire e Wladimir Dias Pino, ao retornarem a Mato Grosso, após terem contato com a estética modernista do eixo Rio/São Paulo, inserem-se e encampam verdadeiramente o projeto de modernização das letras em Mato Grosso.

As obras de Silva Freire apresentam elementos da territorialidade em que ele nasceu e viveu: Cuiabá e Mato Grosso no geral, mas também foge dela ao criar teias discursivas e imagéticas que transpõem os limites territoriais. Freire constrói as identidades do homem mato-grossense, mostrando-as múltiplas e mutáveis e que se interpenetram.

A obra poética de Silva Freire, segundo Magalhães (2001, p. 162), adquire um caráter inovador e, portanto, experimental. “[...] experimental, pois sua arte desafia o bom tom e o conservadorismo da literatura clássica, o que o torna, em determinados casos, algo hermética [...]”.

Sua poesia torna-se um experimento pelo fato de manipular a linguagem e, em cada poema, encontra-se um caráter novidadeiro, que se dá tanto pela espacialização do poema como pelo esfacelamento da sua estrutura versificada.

Podemos caracterizar a obra de Silva Freire como poética de invenção, dado o trato com a linguagem e com os elementos do texto, seja em verso ou em prosa. Sua obra de invenção está intimamente ligada à originalidade e à liberdade de criação. Em seus textos, podemos encontrar inúmeros elementos que caracterizam tal inventividade como: geometrismos, neologismos entre outros.

Segundo Carvalho, no prefácio de Barroco Branco, “Silva Freire instaura, e desde há algum tempo, **um novo fazer literário** em sua terra” (1989, s/d-grifos do autor).

Silva Freire estabelece uma relação intensa em que, de um lado acontece a ruptura com o passado e a criação do novo, na medida em que propõe uma estética sem restrições, tomando como ponto de partida o projeto concretista verbivocovisual e, por outro, sua arte vai em busca da defesa de valores nacionais-culturais e regionais.

Alguns críticos encaram essa relação como problemática, pois, ao entrar no universo das culturas regionais, o autor poderia fragilizar-se e, conseqüentemente, tornar sua poesia puramente bairrista. Constatamos, contudo, que Freire se utiliza das relações culturais e regionais sem as fragilizar, alçando-se rumo ao universal. Há que se considerar que Freire busca a construção da identidade regional, visto que urgiu em Mato Grosso a necessidade de reafirmar a identidade cultural deste Estado e que se diferenciasse dos valores lançados no início do século XX.

Despertando no momento, nas letras do Estado o primeiro surto de uma literatura independente em que se busca retratar no ambiente natal o homem mato-grossense, era força que nos precursores do movimento predominasse o amor da tradição e da natureza (CARVALHO, 2004, p. 213).

Em Freire, acreditamos não haver esse vigor utópico, contrário ao progresso do País, mas encontramos uma aliança entre o progresso, a vanguarda, a cultura e o experimentalismo. Freire, verdadeiramente, cria em suas produções um laboratório, pois em cada obra sua nos deparamos com algo novo, um novo experimento. Segundo Neto (2001), “sabemos que várias restrições são feitas, pelos menos avisados, a respeito da poesia de Silva Freire. Tudo deriva apenas de um fato: despreparo para receber a mensagem”.

As produções literárias de Silva Freire contribuíram significativamente para a construção do sistema literário mato-grossense. Em Freire e Wladimir Dias Pino, há a emancipação da tópica regionalista romântica de exaltação e

supervalorização de aspectos naturais.

Assim, a dimensão de Freire acerca do regionalismo assume uma visão da vivência, encenação e representação da ruralidade. Freire inaugurou uma nova postura frente ao regionalismo, pois ao se preocupar com sua terra, sua gente, não as retalhou ou as tipificou, demonstrando um pensamento vanguardista.

Caso atípico constitui-se Wladimir Dias Pino, um dos únicos do grupo dos modernistas a não integrar a Academia Mato-Grossense de Letras, ao lado de Manoel de Barros, que se recusa a participar de Academias. Tal fato se deve, segundo Sérgio Dalate (2003, 2005), a uma postura crítica, pois ao engendrar o grupo de *Sarã*, Wladimir Dias Pino ataca “frontalmente a poesia praticada na Academia Mato-Grossense de Letras, comandada por Dom Aquino, arcebispo local. Imediatamente, fecham-se as portas e estreitam-se os horizontes para o jovem rebelde” (DALATE, 1997, p. 02), que só retornará a Cuiabá 20 anos mais tarde por ocasião do lançamento de *Sarã*.

Na produção poética de Wladimir Dias Pino, além do tom de rebeldia e de inconformismo comparece também uma retomada dos elementos simbolistas, dentro de uma construção experimental, de onde recebeu importantes influências no contato com Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, ao lado de Silva Freire. Esse contato faz nascer uma produção poética totalmente experimental em Mato Grosso. Os versos não se fecham e nem se mostram alinhados, mas estouram na página em branco. No poema a seguir, a repetição *unidos, furados e irmãos*, cria um efeito circular no poema.

No rosto
 ternuras
 a dentro escorrido forte
 da calvice
 esticando a angústia
 em ossos
 unidos furados e irmãos
 os olhos crus
 cruz gira no vidro
 (raízes cruas)
 recebendo o mundo

na nudez ferida
 crescidos mais nas lentes
 unidos furados e irmãos
 (PINO, 1940,. apud DALATE, 2003, p.188)¹⁷

Ao repetir “unidos, furados, irmãos”, cria-se uma imagem de dois olhos na face do poema, que necessita de um par de óculos para que possa receber o mundo com mais clareza. É preciso ver com outros olhos, com mais nitidez as novidades e aprender a compreendê-las. Ao lermos o poema, nos aproximamos de Mallarme e Oswald de Andrade.

Como podemos perceber, Mato Grosso é um espaço regional que traz uma série de marcas e elementos simbólicos que contribuem para a elaboração da subjetivação do eu, de sua individualização, o que transparece nas falas e nos comportamentos. Mas, ao mesmo tempo, obedece a aspectos da coletividade, pois as ações e sentimentos são universais.

Quanto ao modernismo em Mato Grosso, Almeida (2012) divide-o em três momentos decisivos:

Pindorama marca o momento primeiro e ainda imaturo em prol da modernização [...] sua produção não se destaca como criação inovadora, oriunda de um projeto bem-sucedido e, acima de tudo, bem delineado, no entanto, afirmamos que se trata de um movimento pioneiro, importante naquele momento e preciso no meio da estagnação e atraso cultural. O segundo momento, dez anos após o aparecimento de *Pindorama*, é marcado pela presença de Ganga [...]. O terceiro e maduro momento é representado pelos periódicos *O Arauto da Juvenília* e *Sarã* (ALMEIDA, 2012, p. 142-143).

Ao lado do grupo modernista, não poderíamos deixar de mencionar a figura de Manoel de Barros, que já em 1937 publica no Estado do Rio de Janeiro a obra *Poemas concebidos sem pecado*, em um momento em que Mato Grosso ainda não apresentava rastros da inserção modernista. Manoel de Barros se

17 Mantivemos a disposição gráfica da publicação, por tratarmos de um poema concreto.

configura como figura atípica no cenário literário de Mato Grosso, compondo, como afirma Maria Cristina Campos, o “Quarteto Fantástico” da Literatura Moderna no Estado, ao lado, de Wladimir Dias Pino, Silva Freire e Ricardo Guilherme Dicke.

O poeta Manoel de Barros passa por essas duas fases distintas da produção poética em Mato Grosso e se estabelece no entre-lugar, dada a idiossincrasia de suas poesias, que recebe influências inúmeras do simbolismo francês, a citar, dos poetas Mallarmé, Rimbaud, e de Oswald de Andrade. Como afirma Berta Waldman (1992, p.12), “ainda adolescente, Manoel de Barros entra em contacto com a poesia de Oswald de Andrade e a de Rimbaud que lhe apontam o caminho das rebeldias que sonhava praticar”.

Convém destacar que Manoel de Barros também experimentou vivências em Nova York, Portugal, Paris, Itália e, ainda, teve um contato com o escritor João Guimarães Rosa, que, em certa ocasião, visitou o poeta em sua fazenda em Corumbá.

Ainda nas palavras de Waldman (1992), a poesia de Manoel de Barros é protéica, pois é o elemento vital para o pantanal, uma vez que fala das coisas sem importância que habitam o chão pantaneiro. Percebe-se ainda dentro dessa poesia protéica uma liquidez e dissonância, que aproxima ainda mais seu texto dos elementos do chão pantaneiro, como a água, não ficando somente nessa perspectiva, como veremos no capítulo específico da poética de Manoel de Barros.

A água passa por uma frase e por mim
 Macerações de sílabas, inflexões, elipses, refegos
 A boca desarruma os vocábulos na hora de falar
 E os deixa em lanhos na beira da voz (BARROS, GA, 2010).

Magalhães (2001) classifica o poeta como “Um poeta surrealista: Manoel de Barros”, contudo, consideramos nesse trabalho tal afirmação reducionista por entendermos que ela sedimenta a produção poética do autor. Mas, não se considera o fato de que, no século XX, vive-se em Mato Grosso uma pluralidade de estéticas literárias e que todos os autores são ao mesmo tempo unos e

múltiplos, pois recuperam inúmeros aspectos de tendências com as quais tiveram contato. Primeiramente, há que considerarmos que, de fato, não tivemos em Mato Grosso o surrealismo e, em segundo, que a estética de Manoel de Barros aponta para diferentes influências.

Alcestre Castro (s.d, p.46-47) aponta que, para além de surrealista, Barros pode ser, também, futurista, expressionista:

Seus poemas têm o hermetismo coreográfico de uma pintura futurista de Picasso. São uma fantasia geométrica de um artista que coloca o sentimento em forma cômica cortando, abruptamente, uma idéia com uma sugestão difusa e incompreensível.

Plásticas, as suas evocações ora tomam o colorido bizarro de um carnaval carioca, ora o cinzento de um realismo cru.

Justapondo composições exóticas que ele debruça como quem retorce linhas, marcheta o pistache de esboços amorfos que, depois de malhetados, impressionam pelo antagonismo bizarro dos temas.

Seus traços são vigorosos, de um artista que sente o futuro, porque põe nos seus quadros, murais e nos seus painéis materialistas uns esboços pessoais de assimetrias labirínticas, que sugerem, num interpolado de palavras soltas, as mais cambiantes crises emocionais (CASTRO, s/d, p.46-47).

Nos versos do poema, publicado na obra *Arranjos para assobio* (1980), há nitidamente essa linguagem líquida, insólita, aproximando elementos semânticos totalmente distintos, criando um poema dissonante e estranho ao leitor, próximo às construções simbolistas e surrealistas, mas que significa, justamente, criando metáforas radicais, com efeito inesperado.

Borboleta morre verde em seu olhos sujo de pedra.
 O sapo é muito equilibrado pelas árvores.
 Dorme perante pólen e floresce nos detritos.
 Apalpa bulbos com os seus dourados olhos.
 Come ovo de orvalho. Sabe que a lua
 Tem gosto de vagalume para as margaridas.
 Precisa muito de sempre
 Passear no chão. Aprende centro e estrelas.
 (Tem dia que sapo anda estrelamente!)
 (BARROS, 1980, p. 24).

Na produção de Manoel de Barros, há um esvaziamento dos sentidos

formais, dotando a palavra de outros significados ou se abrindo a esses, duplicando a capacidade de significação do verso. Na poética de Barros, é preciso desacostumar para compreender o incompreensível, uma vez que estamos lidando com um poema que foge à lógica semântica, apresentando inversões sintáticas. Magalhães (2001) ainda nos adverte que:

Esse (des) aprender exige um íntimo convívio com a terra e seus pântanos, cuja consequência é uma atitude poetizante telúrica que se observa através da profunda e substancial ligação entre o eu lírico e a natureza, presente no desejo de retorno às formas inanimadas. E isso se revela no resgate do insignificante do sujo, do assemelhado ao musgo e ao nada, e, a partir do mergulho nesse estado latente de força e de vida, na tentativa de reconstrução do mundo e do ver (MAGALHAES, 2001, p. 154).

Esteticamente suas produções são modernas, pós-modernas, como veremos, simbolista e surrealista, aproximando ao Surrealismo de Breton, a partir do momento em que recusa a ordem natural das coisas, propõe-se ao desconvençãoal, apresentando uma natureza que ganha vida, embora não representada de forma grandiosa; é uma natureza de coisas sem importância socialmente, mas que ganha importância no texto, trazendo elementos da infância e uma discussão do próprio fazer poético.

Portanto, dizer que Manoel de Barros é o poeta do pantanal seria um ledô engano. As imagens do pantanal, utilizadas em seus poemas, surgem de suas memórias, que ele recria e reinventa. “Em Manoel de Barros, a flora e a fauna mato-grossenses acham-se retorcidas como se fossem refletidas por espelhos mágicos e deformantes. Nesses espelhos-frases, a floresta e o pântano transfiguram-se em seres fantásticos, nem bons, nem maus, apenas surreais” (MAGALHAES, 2001, p. 156).

Ainda, nas palavras de Waldman (1992, p. 15), “o Pantanal configura-se como mundo fluído e circular onde a vida e a morte fervilham no rastro animal e vegetal”.

Assim, essas discussões iniciais evidenciam que, no mesmo século, o XX, grande parte dos períodos literários que antecedem o modernismo no Brasil, convivem e se convergem nas produções dos autores mato-grossenses. No

mesmo século, romantismo, parnasianismo, simbolismo e modernismo, além das vanguardas, estão presentes na tessitura dos autores, corpus deste trabalho. Portanto, definiríamos o século XX, no que tange à produção literária, como um século eclético, em que as águas dos mares dessas terras foram banhadas por mares de outras terras e de outros momentos.

A arte é imitativa por excelência, ou seja, não podemos negar que toda produção literária, por mais atual que seja, trará as marcas de um determinado passado, seja pela influência de seus autores, por meio de leituras, seja pelo contato direto, ou por filiação teórico-metodológica.

Pensando em tal questão, Roberto Schwarz (2006, p. 35) questiona: “Por que dizer que o anterior prima sobre o posterior, o modelo sobre a imitação, o central sobre o periférico, a infraestrutura econômica sobre a vida cultural e assim por diante?”

Schwarz (2006) destaca os problemas de se colocar a imitação como algo menor em relação ao original, ou ao primeiro, pois tal fato desconsidera que, mesmo retomando certos elementos, há, de certa forma, uma certa originalidade e, tal observação gera um certo mal-estar social, pois essa valoração de que o primeiro é melhor do que o segundo, cria uma ideia de sobreposição. Portanto, o segundo grupo, que recupera do primeiro uma série de elementos, busca se legitimar.

Assim, nessa confluência de períodos literários em um mesmo século, tornam-se muito complexos o estabelecimento e a sedimentação de que cada escritor é, e filia-se, apenas, a uma estética. Os grupos de autores em Mato Grosso buscaram atender a fins específicos das relações de poder que se imperavam no Estado, consolidando com isso o sistema literário que se insere dentro do sistema literário brasileiro e, configurando uma imagem, ao mesmo tempo, original da terra e de sua gente, mas simultaneamente que recuperava elementos do passado.

Feita a recuperação historiográfica da produção literária em Mato Grosso, torna-se necessário balizar o conceito de regionalismo para compreender em que medida os materiais regionais serão trabalhados na produção dos autores

corpus deste trabalho e como esses materiais regionais estão calcados nos elementos culturais passadistas. Ou seja, discutir a produção literária em Mato Grosso requer pensar em que medida ela se lança para além do simples local/regional, uma vez que ser regionalista não é o mote problemático da literatura, mas sê-lo barrista, puramente, sim.

Antes de uma análise de autores e obras, há que se considerar quais elementos estão presentes nesse sistema literário, uma vez que ele, até certa medida, ancora-se nos elementos regionais. Desde o Romantismo até o Modernismo, a existência da expressão regional sempre ganhou forma nos textos literários. No capítulo seguinte, nossa discussão se enveredará pelos aspectos do regionalismo e da identidade regional, visto que, como definido nos objetivos deste trabalho, buscamos verificar a representação identitária da terra e do homem mato-grossense, a partir do mote regionalista.

II - BRENHAS, MATA BRAVA, CERRADO: AS (IN)DEFINIÇÕES DO REGIONALISMO

*De velocidade-espço
o menino sozinho
faísca o tempo crivado
na confissão da paisagem.
(Silva Freire))*

Seria um engano se encarássemos a identidade como um vocábulo estável comumente apresentado em alguns dicionários, tendo em vista que a noção de identidade cultural não é tão previsível, mas os sentidos se tornam dinâmicos dentro deste novo cenário. As certezas são postas em xeque quando lidamos com a identidade cultural no contexto global em que estamos inseridos, as velhas identidades não explicam o mundo que nos cerca.

Stuart Hall (2000) defende que a identidade é construída no interior de certos discursos e não nasce do vazio. Ela é gestada e transformada no interior de cada representação social, cultural e literária de um povo. Segundo José Luiz dos Santos (1994), as identidades culturais são mutáveis e se transformam de acordo com as novas exigências sociais e, por mais que tendamos a acreditar que elas são sólidas e imutáveis, elas sofrem jogos de sentidos e de poder, ou seja, estão em constante transformação.

A identidade precisa ser entendida como experiência e cultura de um povo, que se materializa de diversas formas, entre elas, a narrativa literária. Nesse sistema de construção das múltiplas formas de identidade são necessárias para a consolidação da identidade nacional.

As nuances do processo identitário que se forma a partir das narrativas literárias, segundo Hall (2000), constituem-se em três momentos distintos: a do sujeito iluminista, a do sujeito sociológico e a do sujeito pós-moderno. A construção da identidade nacional parte do princípio da identidade sociológica em que o “eu” só adquire a noção de si no dialogismo com o outro, portanto a

identidade nacional só poderá ser formada a partir da visão local.

Nesse aspecto, é interessante apontarmos o princípio da alteridade, que aflora justamente no campo das diferenças, pois só assim é possível definir o outro e torná-lo identificável. Portanto, quando queremos discutir o conceito de identidade, devemos antes pensar nas diferenças. À medida que classificamos e ressaltamos as diferenças, afirmamos a identidade do sujeito, a do grupo, das especificidades culturais.

O “eu” só existe e só pode afirmar sua identidade quando entra em contato com as diferenças, com o outro. Portanto, os discursos são construídos sob o olhar do outro. Este *eu* encontrará neste *outro* peculiaridades que o identificam e o definem.

A identidade é o resultado do construto entre o *eu* com o *outro*, seja nas positivities ou negatividades, ou seja, como afirmamos, na diferença. O outro só se constitui na fala e no discurso do eu, que também se constitui como outro sob o olhar desse novo eu. Portanto, o discurso sobre a identidade assume uma forma plástica, pois há um processo de reciprocidade em relação ao eu e ao outro. O sujeito, nesse sentido, não poderá jamais ser sintetizado ou terminado, pois necessita sempre do outro para se constituir.

No decorrer do século XX, houve uma crescente onda de mudanças na estrutura social. Com elas, vieram também mudanças no contexto cultural, étnico, social e econômico. Diante disso, Hall (2003) afirma que há uma descentralização da posição identitária única levando-nos a questionar a própria posição assumida.

A crise da identidade, defendida por Hall (2003), entre outros autores, está no fato de que, ao questionar o que é estável e o que é verdade, coloca em xeque uma série de pressupostos, os quais passam a não vigorar mais como certos e válidos.

Na América Latina, a questão da identidade presente na literatura se estabeleceu de forma diferente dos países europeus, uma vez que a própria noção e todas as relações que esse conceito poderia indicar chegaram a essas

terras “pré-moldadas”, sofreram apenas um processo, se assim poderíamos chamar, de adaptação aos valores locais e, esses por sua vez só se manifestaram também tardiamente.

As identidades culturais nascem a partir da desintegração das soberanias dos Estados-Nação¹⁸, em que surgem ou ressurgem identidades locais múltiplas, e é, nesse prisma, que a identidade regional ganha destaque, visto que há certo sentimento íntimo que se liga ao interior de uma estrutura cultural macro, desenvolvendo microestruturas com certa independência e com valores distintos. Assim, diferentes comunidades culturais “convivem e tentam construir uma vida em comum, ao mesmo tempo em que retêm algo de sua identidade ‘original’”. (HALL, 2003, p. 52) Essas discussões acerca dos Estados-Nações emergem juntamente com os embates ideológicos acerca da modernidade e de pós-modernidade.

A globalização é um fenômeno que fez com que os territórios isolados intentassem uma unificação, as diferenças fossem diminuídas, fazendo com que o mundo sofresse a *homogeneização cultural*, termo cunhado por Hall (2003, p. 76) para explicar esse fenômeno.

Contudo, essa tentativa de homogeneização cultural não abarca as diversas identidades que agora passam a ser universais e modernizadoras. Percebemos, no contexto global, uma dualidade fortemente marcada pelo processo colonizador. De um lado, existem as grandes potências que dominaram e dominam o cenário econômico e, por outro, as que trazem em seu contexto histórico o processo colonizador e todas as marcas desse processo.

Assim, os Estados-Nação que buscaram a homogeneização, nessa era de globalização, entram em declínio, dado que o nacionalismo gerado ou pensado, inicialmente, busca nas nações envolvidas um senso de passado

18 Os Estados-Nações tem como o próprio termo indica, a noção de Estado, enquanto instituição politicamente organizada, sendo no plano econômico, perpassado pelo capitalismo, no social, pela divisão de classes, aliando a isso a noção de nação e sociedade civil em torno de objetivos comuns: liberdade, autonomia e desenvolvimento econômico.

comum. Essas nações se associam à coletividade desde o nascer e se expandem ou retraem.

A desintegração dos Estados-Nação, no emergente século XXI, deve-se principalmente às estabilizações de novos padrões sociais e às políticas expansionistas, especialmente as ligadas à comunicação e ao número cada vez mais crescente de movimentos ou grupos que assumem novos paradigmas para esta sociedade.

A identidade cultural na pós-modernidade está intimamente ligada ao contexto da globalização, tendo em vista que esse novo cenário quebra certos padrões e faz surgir novos modelos de produção e consumo que levam o sujeito a produzir novas identidades. Assim, “nenhuma identidade é fixa, imutável, permanente e dada numa essência, embora elas apareçam desse modo no senso comum e, mais claramente ainda, nas ideologias marcadas pelo radicalismo sectário” (DAMATTA, 2004, p. 25).

As identidades, nesse sentido, são múltiplas e só possuem significados para os próprios sujeitos envolvidos. Também há aquelas construídas sob a égide de instituições dominantes, como afirma Castells (1942). Quando as identidades são construídas a partir dessas instituições, é necessário que os sujeitos envolvidos internalizem as condições necessárias para que essas identidades sejam organizadas.

A cultura e os elementos a ela relacionados, por mais próximos que esses conceitos possam estar, apresentam algumas diferenças que precisam ser levadas em consideração. A primeira está relacionada ao fato de que a cultura não necessita da consciência da identidade para existir, “ao passo que as estratégias de identidade podem manipular e até modificar uma cultura que não terá então quase nada em comum com o que ela era anteriormente” (CUCHE, 1999, p. 176).

Passando à noção de identidade, essa é encarada por muitos estudiosos como um processo narrativo, tendo em vista que o homem narra a si e o território que o cerca. Assim, busca-se representar na narrativa a si e a nação.

Como já mencionamos, as identidades são construídas sobre um arcabouço discursivo, o que implica necessariamente pensar a relação entre o *eu* e o *outro*, como afirma Moita Lopes (2003, p. 306), “o que somos, nossas identidades sociais, portanto, são construídas através de nossas práticas discursivas com o outro”. Percebemos que se estabelece, na construção identitária, uma relação direta entre o discurso do eu e o outro. A identidade cultural estabelece uma rede de significados não somente para o “eu” que discursa, mas, especialmente, para o outro.

A identidade cultural criada a partir do princípio da alteridade tem como fonte as culturas nacionais, uma vez que a identidade não está impressa geneticamente no homem, mas é construída pela cultura e pela nação. A nação, entendida como comunidade simbólica, tem o poder de gerar sobre o eu e sobre o outro um sentimento de identidade.

Nas palavras de Hall (2000):

As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre a nação, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas estórias que são contadas sobre a nação, memórias que concentram seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas (HALL, 2000, p. 51).

Castells (1942, p.23) vai além dessa relação de materiais culturais para a construção da identidade, destacando que as principais questões, na verdade, dizem respeito *a como, a partir de quê, por quem, e para quê isso acontece*. Pensar a noção de identidade em um contexto de globalização requer, antes de qualquer coisa, entender todo um conjunto de fatores e materiais produzidos pela cultura que darão suporte à construção da identidade que por sua vez atende a jogos de poder e de interesse. Ainda como defende Castells (1942):

Porém, todos esses materiais (memória coletiva, geografia, biologia etc) são processados pelos indivíduos, grupos sociais e sociedades, que reorganizam seu significado em função de tendências sociais e projetos culturais enraizados em sua estrutura social, bem como em sua visão de tempo/espaço

(CASTELLS, 1942, p. 24).

A nação criada pelo discurso literário se constitui como algo fictício, mesmo que suas representações estejam próximas de um contexto real. A nação criada é uma nação imaginada. Segundo Albrow (1999):

O outro aspecto sobre essas narrativas é o fato de que elas procuram construir um caráter central, no caso, a “nação”, enquanto que ao mesmo tempo carecem de um método para definirem a si mesmas fora da história. Elas não oferecem, por exemplo, nenhuma taxionomia das coletividades humanas para fins comparativos. A nação é uma criatura fictícia da era (ALBROW, 1999, p. 21).

A criação dos mitos fundadores, apontada por Silva (2000), ao lado dos símbolos emblemáticos dessa nacionalidade, constituem-se como:

um momento crucial do passado em que algum gesto, algum acontecimento, em geral heroico, épico, monumental, em geral iniciado ou executado por alguma figura providencial, inaugurou as bases de uma suposta identidade nacional. Pouco importa se os fatos assim narrados são verdadeiros ou não, o que importa é que a narrativa fundadora funciona para dar a identidade nacional a liga sentimental e afetiva que lhe garante uma certa estabilidade e fixação, sem as quais ela não teria a mesma e necessária eficácia (SILVA, 2000, p. 85).

O que Silva (2000) deixa claro é que as narrativas, sob a tópica da criação da identidade nacional, reais ou ficcionais, fixam um discurso sobre a nação e, conseqüentemente, sobre o sujeito histórico desse discurso sob o tom heroico e emblemático.

Segundo Albrow (1999), há algumas possibilidades que devemos levar em conta para a configuração da nacionalidade neste contexto de globalização: por associação com pessoas; por associação com territórios; por associação com cultura. Nesse sentido, a própria configuração da identidade nacional se dá pela simetria dos objetos que integram as associações com territórios e com a própria cultura. Portanto, em qualquer descrição de mundo, que engloba a

própria noção de narrativa, encontramos emaranhado na sua tessitura grandes abstrações: sociedade, território, estado, cultura e nação.

A globalização, ao passo que diminuíram as fronteiras, criou espaços cada vez mais homogêneos. Uma vez que as fronteiras geográficas e culturais entre os povos foram ultrapassadas também se criou outro sentimento: uma corrente oposta ao sentido homogeneizador, a corrente regionalista/nacionalista. A globalização criou um forte sentimento de valorização dos aspectos locais em oposição aos aspectos gerais e globais que estavam sendo consolidados em determinados povos. Há, portanto, um forte sentimento de valorização da cultura local.

Nessa busca de valorização da cultura local, dado ao desconcertante mal-estar na sociedade, provocado pela globalização, ao diminuir as fronteiras e, conseqüentemente homogeneizar a sociedade, as culturas e os povos, acabaram inseridos no dilema de como resistir a essa massificação. Para essa questão, é que encontramos o papel dos regionalismos, que, nesse caso, manifestam-se através da literatura.

O sujeito, para adentrar no universo global e universal, precisa, antes de qualquer coisa, de um contato direto com os elementos locais, precisa também se ancorar em um determinado contexto local para, a partir dele, retirar referenciais que se tornarão chaves para a construção de sua identidade individual. Uma identidade requer antes ter uma cidade, um país, um bairro, um lugar específico que lhe dê suporte e substratos para se construir enquanto sujeito.

Nesse sentido, a formação da nossa nacionalidade e da regionalidade atendeu e atende a uma proposta de valorizar e representar a cultura local em detrimento da importação da cultura, aproveitando os elementos, nas palavras de Lúcia Miguel Pereira (1957, p. 183) “genuinamente nacionais”. E, nesse sentido, Pereira (1957, p.187) afirmava, já em 1957, que “surtos regionalistas aparecerão sempre em nossa literatura, que vive repartida entre a sedução intelectual estrangeira e o anseio de se nutrir da cultura popular”.

A identidade se constitui ou se configura dentro de um grupo sócio-histórico-cultural, que, por sua vez, reflete a situação de contato entre os homens desse grupo e o mundo que os cerca. A constituição da identidade na literatura latino americana é apontada por Rama (2001) como um processo que busca a diferenciação da metrópole colonizadora, fazendo emergir uma literatura regional com particularidades. Candido (1997) afirma que essa tendência regional nada mais é que a busca de uma independência cultural e social da metrópole portuguesa.

A independência mencionada por Candido (1997) faz surgir uma bipolaridade na literatura universalista/localista e é sobre o paradigma do localismo que surgem os primeiros lastros da literatura brasileira em oposição à literatura portuguesa. Dessa forma, “o regionalismo acentuava as particularidades culturais que haviam sido forjadas em áreas ou sociedades internas, contribuindo para definir seu perfil diferencial” (RAMA, 2001, p. 211).

Essa assertiva de Rama (2001) leva a duas inquietações que merecem reflexão: a primeira é a de que o regionalismo nessas terras colonizadas nasceu a partir do localismo ou da cor local e a segunda de que esses elementos próprios foram forjados, contribuindo para um projeto de independência literária, a mesma assertiva apontada por Candido (1997).

Rama (2001) afirma ainda que as culturas dominadas apresentam, frente ao aspecto modernizador, três tendências: a vulnerabilidade, a rigidez e a plasticidade. A vulnerabilidade é encarada pelo autor como a recusa às particularidades. A rigidez é entendida como apego e fixação às particularidades e a plasticidade, a reelaboração dos aspectos externos em internos e aspectos internos em externos, o universal em particular e o particular em universal. É sobre essa terceira tendência que o regionalismo passa a vigorar.

Um grupo de escritores viu com lucidez, que se o regionalismo fosse congelado em sua disputa com o vanguardismo e o realismo-crítico, entraria em agonia de morte. Esta interromperia um rico fluxo de formas literárias, mas também acarretaria a

extinção de um conteúdo cultural muito mais amplo, que só por intermédio da literatura alcançara sobrevivência, cancelando-se sua ação eficaz, integradora, sobre o meio nacional, que aparentemente não podia ser cumprida por outros canais pelo menos em seu nível artístico (RAMA, 2001, p. 211).

Assim, a construção da identidade nacional, em um primeiro momento, passa a ser o cerne nacional formado pelos elementos simbólicos que compreendem a verdadeira noção de estado e de região com seus elementos originais e próprios. O projeto nacionalista e regionalista passa a ser sustentado por disputas de veios políticos, uma vez que, para que a identidade nacional ou regional seja acionada ou até mesmo ultrapassada, uma série de sequências concretas e de práticas sociais precisam ser usadas.

A formação da identidade nacional atendeu, primeiramente, a um projeto político advindo logo após a independência do Brasil, em 1822, mas que já tinha se manifestado alguns séculos antes. Assim que ocorreu a independência política do País era necessário conferir uma determinada identidade a ele. Nessa tentativa de projetar uma identidade ao Brasil, ocorreu uma retomada a um passado grandioso.

Depois da independência o pendor se acentuou, levando a considerar a atividade literária como parte do esforço de construção do país livre, em cumprimento a um programa, bem cedo estabelecido, que visava a diferenciação e a particularização dos temas e modo de exprimi-los (CANDIDO, 1981, p. 26).

Para Zilberman (1980, p. 30) “as primeiras manifestações regionalistas [...] remontam ao período romântico [...] e associam-se à concepção nativista”. Ainda segundo a autora:

O romantismo brasileiro é considerado a resposta, no plano artístico, a uma aspiração generalizada que congregou os intelectuais na época em toda a nação: o desejo de expressar uma temática local, sem influências externas, através de recursos estéticos autônomos. Deseja alcançar uma independência literária, como contrapartida à liberdade política. (ZILBERMAN, 1980, p. 30).

Podemos considerar, a partir do asseverado por Candido (1981) e por Zilberman (1980), que o romantismo tinha como mote central a constituição de um cenário literário que valorizasse os elementos locais.

José de Alencar foi o principal ícone da construção do projeto de nacionalidade que moldou uma identidade a esta pátria recém independente. Segundo Sena (2003, p. 114), no Brasil, “o regionalismo esteve presente desde o início do nosso romance, com José de Alencar, Bernardo Guimarães, Taunay, etc, como uma via de definição da consciência local”.

Zilberman (1980) aponta que a produção romanesca de José de Alencar (1855-1875) e Gonçalves Dias (1846-1857), no que tange ao indianismo, não foi, apenas a busca de um protótipo nacional, mas:

[...] o desejo de formulação de uma mitologia local, que fornecesse à recente nacionalidade uma imagem épica de si mesma, vinculada a um passado não contaminado pela influência europeia. O indianismo foi, neste sentido, a resposta a uma solicitação de volta às origens, o que é a matriz de todo o mito; e como tal, idealizou suas personagens, dando-lhes uma envergadura heroica, com um alto padrão moral, disponibilidade à ação desinteressada e coragem imorredoura (ZILBERMAN, 1980, p. 31).

O índio, portanto, surge na literatura brasileira romântica sob dois signos: protótipo do local - primitivismo - e sob a tópica da bravura, que será o amálgama da identidade do brasileiro, a partir de uma visão harmoniosa entre colonizador e colonizado, algo, como veremos, presente na produção de Dom Aquino. Zilberman (1980) aponta que o romantismo buscou “embelezar o passado e atribuir aos tempos coloniais (ou mesmo às épocas anteriores) uma harmonia entre conquistador e conquistado” (1980, p. 31).

Ainda nas palavras de Bosi (2000, p. 180), “o mito alencariano reúne, sob a imagem comum do herói, o colonizador, tido como generoso feudatário, e o colonizado, visto, ao mesmo tempo, como súdito fiel e bom selvagem”.

Dessa forma, pensar e traçar a construção da identidade nacional no

Brasil nos leva diretamente ao período romântico em que houve a valorização do *genius loci*. A expressão regionalista na literatura brasileira emerge com força catalisadora no Romantismo, visto que, com a independência do Brasil, fora necessário criar um projeto que forjasse no País uma identidade a partir de elementos próprios daqui. Esse produto, o indianismo bravo e forte, tinha como objetivo produzir outro efeito no presente: se a raiz era forte, por consequência, o futuro – e a nação – seria.

Zilberman (1999) aborda que a caminhada do regionalismo na literatura brasileira ocorre do século XIX até a Semana de 22 e é retomado no romance de 30. Nesse sentido, Zilberman (1999) afirma que o regionalismo está diretamente atrelado ao Romantismo que se constituiu como sistema literário e, segundo Candido (1997), desenvolveu-se sob quatro temas:

Quatro grandes temas presidem a formação da literatura brasileira como sistema entre 1780 e 1880, em correlação íntima com a elaboração de uma consciência nacional: o conhecimento da realidade local; a valorização das populações aborígenes; o desejo de contribuir para o progresso do país; a incorporação aos padrões europeus (CANDIDO, 1997, p. 66-67).

O sentimento de independência fez brotar uma consciência nacional com traços e características marcantes e distintivas como costumes, folclore, linguagem que vão se refletir nas diversas expressões artísticas como formas de uma independência cultural.

É importante ressaltarmos que, antes da independência política, o Brasil não era considerado uma nação, porque não possuía um arcabouço simbólico acerca das idiossincrasias dos brasileiros. É nesse sentido que a “cor local” aparece usualmente no cenário literário, pois verdadeiramente acaba por conferir uma particularidade que evoca por sua vez a identidade almejada a essa nação.

A “cor local” se torna o mote central, levando em consideração que:

[...] o gênero se define antes pela insistência naquilo que especifica um certo espaço geográfico diante de uma pretensa generalidade nacional. Decorrem daí as demais peculiaridades: o tipo humano escolhido, a linguagem empregada e os costumes apresentados destacam-se igualmente por se diferenciarem em contraposição a um certo modelo convencionalizado como mais global (ZILBERMAN, 1980, p. 32).

Assim, a nação passa a ser gestada sobre esses elementos peculiares, sendo o primeiro à presença da “cor local”. O conceito de nação, de acordo com Bhabha (1998), leva diretamente a um discurso rumo ao progresso, uma narrativa performativa que se entrelaça a um discurso performativo, imaginado, ou seja, a ideia de nação como narrativa se molda aos referenciais cotidianos e locais. Portanto, a nação passa a ser fabricada/inventada sob determinados elementos que possam representá-la.

A nação, segundo Bhabha (1998, p. 210), é “um espaço liminar de significação, que é marcado internamente pelos discursos de minorias, pelas histórias heterogêneas de povos em disputa, por autoridades antagônicas e por locais tensos de diferença cultural”. Portanto, a ideia de nação vai culminar na ideia de regionalismo, uma vez que é no discurso marginalizado da periferia, das minorias e do local que o fenômeno regional se ergue.

Para Anderson (1989), a nação é uma comunidade imaginada, ou seja, só faz sentido simbólico para aqueles que a vivem. Portanto, os elementos para a constituição da nação e da identidade só farão sentido para seus pertencentes. “Ela é imaginada porque mesmo que os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles” (ANDERSON, 1989, p. 32). Essas comunidades imaginadas só existem quando há um conjunto de elementos singulares dentro de um determinado grupo social.

As primeiras intenções nacionalistas se relacionavam à vontade de constituir uma produção nacional. A tópica adotada foi a exaltação dos elementos típicos do Brasil e, portanto, projetou-se uma “nação imaginada como

comunidade, porque, sem considerar a desigualdade e exploração que atualmente prevalecem em todas elas, a nação é sempre concebida como um companheirismo profundo e horizontal” (ANDERSON, 1989, p. 20).

Bernd (2003) afirma que é indissociável a construção da identidade nacional da narrativa e do ato de narrar, dado que toda identidade é construída por um discurso que ora sacraliza ora dessacraliza os elementos narrados. Se fôssemos separar o discurso da identidade nacional, poderíamos dizer que o discurso romântico foi de orgulho, sacralizando os elementos próprios desta nação: o índio e a natureza, o que foi importante para a consolidação e sedimentação de uma identidade ao País, visto que partiam dos mitos fundadores desta terra, que mesmo emblemados sobre a imagem inventada de uma terra mítica, legitimaram a identidade nacional emergente de um país recém-independente.

Esse projeto de independência cultural no regionalismo passa, segundo Rama (2001), pela transplantação dos elementos locais nas representações de ícones da cultura local/regional, sendo que esses elementos locais, a princípio, ancoraram-se na figura do índio. Segundo Zilberman (1999, p. 27), a “história da literatura consolidava-se em conformidade com a estética romântica, e essa se apoiava na noção de cor local”.

Ainda, segundo a mesma autora, o indianismo:

[...] propunha uma imagem idealizada do homem brasileiro; desta maneira, ele tomava como pressuposto a existência de uma noção centralizada de brasilidade e atribuía-lhe uma origem- o índio- e uma evolução- a fusão racial harmônica, que propiciou a conquista do território (ZILBERMAN, 1980, p. 33).

O indianismo fez parte de um projeto de particularização e fixação de tipo, costumes e linguagens, ancorando na regionalização, diferenciando da civilização niveladora.

O regionalismo utópico dos românticos foi uma válvula de escape do presente para o passado, mas um passado plastificado pelos artifícios de uma

representação onírica do processo de colonização brasileira. Esse onirismo valorizou exacerbadamente a cor local, mas, numa contradição latente, seus aspectos, suas características não eram apresentados com valores a que lhe pertenciam, mas o da cultura colonizadora que lhe sobrepõe.

Como característica desse regionalismo podemos citar o nativismo. Esse sentimento nativista levou os autores a um retorno às origens, aos mitos fundadores da nossa brasilidade, “[...] e como tal, idealizou suas personagens, dando-lhes uma envergadura heroica, com um alto padrão moral, disponibilidade a ação desinteressada e coragem imorredoura” (ZILBERMAN, 1980, p. 31).

A literatura no Romantismo se projetou para o passado consolidando e constituindo seu futuro. Os autores românticos, ao se lançarem ao passado afim de construir uma identidade nacional do país, criaram uma nação imaginária, cujos temas e enredo não correspondiam ao processo histórico que envolveu a colonização do Brasil.

Nesse processo, o discurso do outro impera sobre o discurso do eu, de tal forma que o eu agrega as marcas e valores do discurso do outro como se lhe fossem sua identidade.

No Romantismo, vê-se uma tentativa,

de se afirmarem-se como brasileiros e autônomos, possuidores de uma nacionalidade própria; o que coincidia com os acontecimentos na Europa, onde cada nação procurava afirmar-se nas suas particularidades e ressaltar o que tinha de culturalmente característicos (RONCARI, 1995, p. 290).

O intento nacionalista do Romantismo buscou a tópica de um Brasil colorido e multiforme, mostrado pelo exotismo. Tomou como mote delineador a topografia brasileira e apresentou os diversos cantos do Brasil e suas particularidades.

Sodré (1995) afirma que o regionalismo durante o Romantismo obedeceu

[...] a fascinação pelo meio geográfico. Domina-o, todo ou quase

todo, um geografismo por vezes delirante, um apego profundo ao pitoresco, que esteve também presente no sertanismo e que dele proveio. A natureza absorve, na ficção regionalista, o papel do homem e este vive em função dela, esmagado pela sua imponência (SODRE, 1995, p. 453).

Diferentemente do sertanismo, que se desenvolveu durante o Romantismo, o regionalismo desencadeado no início do século XX se estabelece de maneiras diferentes do primeiro. A diferença básica entre elas não se liga a questões formais, mas ao conteúdo de ambos. Para Sodré (1995),

Regionalismo, a rigor, começa a existir quando se aprofundam e se generalizam, a ponto de surgirem em zonas as mais diversas, manifestações a que o romantismo não poderia fornecer os elementos característicos (SODRE, 1995, p. 448).

Durante o Romantismo, o regionalismo “era uma forma de escape do presente para o passado, idealizado pelo sentimento e artificializado pela transposição de um desejo de compensação e representação, por assim dizer, do onírico” (SODRE, 1995, p. 449).

É somente com a superação do naturalismo sobre o romantismo, com novos movimentos de renovação que ocorre verdadeiramente a transição do regionalismo/sertanismo romântico para um novo estágio da literatura regionalista, preocupada agora não mais com a descrição dos espaços físicos/geográficos simplesmente, mas em construir um homem que represente a nação e a própria nação. “De puro e simples processo de idealização transita para um quadro mais complexo em que procura traduzir a realidade através da valorização de alguns de seus elementos mais nítidos [...]” (SODRE, 1995, p. 451).

Assim:

[...] o romantismo, com a valorização do ‘genius loci’, um fato de maior significação foi a crescente importância do Brasil regional. As influências geográficas, econômicas, folclóricas, tradicionais, que deixaram traços marcantes e características distintivas na vida, costumes, temperamento, linguagem, expressões artísticas, maneira de ser e sentir, agir e trabalhar, fizeram-se perceber na vida intelectual brasileira desde que a consciência

nacional brotou para a independência política e cultural (COUTINHO, 1986, p. 201).

Temos de destacar, ainda, que na busca da afirmação da identidade nacional, durante o século XIX, além da eleição do índio como representante, o segundo elemento a ser tomado como tópica foi a natureza, assinalando a sua supremacia sobre o indivíduo. Mostra como imponente e forte, a natureza, personificada, impera sobre as ações humanas.

Após o Romantismo, buscou-se com o regionalismo não mais a afirmação de elementos de um passado mítico-poético, mas formulações mesmo que a princípio desorientadas da cultura brasileira, fornecendo um quadro dessa cultura.

Percebemos que em uma primeira instância - o romantismo - o regionalismo se encontra ancorado ou encostado no ambiente que cerca autor/personagem e obra.

Conforme aponta Sodré (1995), o sertanismo, ao lado do indianismo, apresentou fortes manifestações do regionalismo brasileiro. O sertão, espaço geográfico que sedimentou uma série de imagens, foi tomado como ponto de partida de muitos escritores para a constituição da literatura regionalista, que recebeu como título o sertanismo.

A noção de sertão no século XIX tomou contornos diferentes no contexto atual, tendo em vista que este assume a noção de regiões áridas do Norte e Nordeste brasileiro. Segundo Galvão (1986), o sertão é entendido, atualmente, como uma vasta área do interior do Brasil.

Precisamos aqui apontar a dualidade na representação do sertão e do sertanejo, que, em um primeiro momento, é visto pelo *lado róseo*, povoado de seres bons e simples. E, em um segundo momento, como veremos no estudo sobre o Modernismo, apresenta-se de forma estereotipada e estigmatizada pelo caipirismo, formas grotescas de representação do sertanejo.

Avançando um pouco, para além do Romantismo, o Realismo prosseguiu na marcha do Regionalismo, mas tomou esse como ponto de reflexão e

compreensão dos valores da vida, bem como fonte para a criação artística literária. A diferença básica entre o Regionalismo no Romantismo e no Realismo se deu na medida em que a segunda fase aqui apresentada desnudou do aparato onírico e saudosista e apresentou a existência humana sob o influxo realista.

Foi no Realismo que se percebeu que o regionalismo podia oferecer à literatura um assunto, diretamente realizado pelas representações da cultura da região específica, uma técnica, os modos de expressão desse povo e, enfim, um ponto de vista, uma ideia geral sobre a sociedade e sobre os valores culturais. O substrato regional no Realismo conferiu à literatura assuntos, linguagem, sugestões e visões sobre os conflitos sociais, morais, entre outros.

O regionalismo deve ser considerado um amplo movimento que perpassa e corta as diferentes correntes literárias e não simples representações do localismo e bairrismo, visto ser ele uma maneira de representar, interpretar e conceber a existência humana sob seus diferentes viéses.

Contudo, mesmo sobre um sobressalto de estilos literários, levando em consideração de que a tópica identitária na literatura, ocorre, principalmente, em dois movimentos distintos - o Romantismo e o Modernismo – e, após discutidos os elementos que se fazem presentes no primeiro movimento, torna-se necessário discutir, agora, o Modernismo.

Após a semana de 22, com o advento desse movimento, o regionalismo continua seu projeto ganhando novas dimensões.

O regionalismo deve passar de simples localismo, representando nas obras o pitoresco das formas típicas e dos ambientes, para passar ao largo regionalismo. Segundo Coutinho, uma obra de arte para ser regional,

[...] não somente tem que ser localizada numa região, senão também deve retirar sua substância real deste local. Essa substância decorre, primeiramente, do fundo natural-clima, topografia, fauna, flora, etc - como elementos que afetam a vida humana na região, e em segundo lugar, das maneiras peculiares da sociedade humana estabelecida naquela região e que a fizeram distinta de qualquer outro. Este último é o sentido de

regionalismo autêntico (COUTINHO, 1986, p. 202).

A partir do exposto, é possível perceber que existem obras com um discurso regionalista que se filia aos elementos de uma dada cultura local simplesmente. Quando a literatura regional projeta uma personagem que engendra uma coletividade ou apenas busca exaltar a terra e seus elementos, estamos diante de um plano superficial do regionalismo.

Ainda nessa linha de pensamento, não poderíamos deixar de destacar as dez teses do regionalismo, discutidas por Ligia Chiappini (1995). A primeira de suas dez teses diz respeito à generalização sobre o que e quais substratos conferem a obra aspecto regional, uma vez que as definições de obra regional - de cunho geral - seria todo livro que trouxesse elementos locais e particulares, criando, com isso, inúmeros movimentos literários: regionalismo gaúcho; nordestino; mato-grossense, entre outros. Tomando essa definição, toda obra no Brasil seria regional, pois em certa medida ancora-se em determinados elementos locais/regionais. Contudo, obras regionais são aquelas que vinculam um ambiente rural, com seus costumes, em que as ações e personagens se desenvolvem dentro desse cenário, particularizando, ainda, a linguagem própria.

A segunda tese de Chiappini (1995) é a vinculação das obras regionais ao cenário pastoril. Contudo, ao final do século XIX, essa visão pastoril passa a viver em tensão entre o idílio romanesco e a realidade local (nostalgia do passado e denúncia das situações de miserabilidade e problemas sociais). A terceira, entendendo-a, como uma das peças-chaves deste trabalho, relaciona-se ao caráter universalizante que as obras produzidas, fora das grandes metrópoles, precisam alcançar. Ou seja, o estudo do regionalismo surge como forma de afirmação e reação do cenário de homogeneização cultural que a globalização intenta fazer a determinadas culturas. Assim, as particularidades locais surgem com força nesse processo de reafirmação.

A quarta tese diz respeito aos discursos contrários ao regionalismo, uma vez que o êxodo rural e a modernização tecnológica entendem-no como localismo estrito. Contudo, se levarmos em consideração tal afirmação, partindo de Chiappini (1995), estaremos na contramão do caráter renovador e universal

das obras regionais.

Por se tratar de temas locais, o regionalismo passa a ser visto como um tendência temática marginal à 'grande literatura', como nos afirma Chiappini (1995), em sua quinta tese, passando essas obras - as regionais - sob um menosprezo. Contudo, como a própria Chiappini (1995) defende, são equívocos da crítica.

Ainda na sequenciação da quinta tese, a sexta nos apresenta a questão da universalidade da obra, uma vez que a autora esclarece que, mesmo o personagem estando localizado em um espaço geográfico específico, serão seus pensamentos que o tornarão universais, uma vez que o espaço – restrito - permanece como tal. Nesse sentido, a autora ainda nos aponta para o fato de que a discussão deveria se enveredar, não pelos tipos de regionalismo, mas para a qualidade estética de determinadas obras, uma vez que o belo pode advir do beco.

O regionalismo não pode ser entendido como algo estático, mas como um movimento histórico, que se desenvolve na e pela evolução sócio-histórica, passando a representar, em diferentes épocas, tais condições, conforme nos aponta Chiappini (1995), na sétima tese. Na oitava tese, a autora deixa claro que o regionalismo não pode ser simplesmente visto sob o crivo geográfico, pois assim teríamos um homem regional e esse precisa ser visto como 'homem humano', ou seja, para além do geografismo, as tensões humanas serão o ponto central da obra regional. Também não podemos enquadrar o regionalismo a uma reprodução do meio, como nos afirma a autora em sua nona tese, pois o meio não é estático, também, mas está na formação do indivíduo que nele vive, ao trazer à tona, sua décima tese.

É somente com as obras de Mário de Andrade, já no Modernismo, após a semana de 22, que o regionalismo perde seus contornos geográficos, bairristas, pura e simplesmente, agregando uma série de novas perspectivas para a tessitura regionalista. O próprio Mário de Andrade, em entrevista publicada no Diário de Notícias (14/2/1928), registrou que o "regionalismo é pobreza sem humildade. É a pobreza que vem da escassez de meios expressivos, da curteza

das concepções, curteza de visão social, caipirismo e saudosismo. Comadrismo que não sai do beco e, o que é pior, contenta-se com o beco” (SCHWARTZ,1995, p. 484).

O regionalismo da década de 30 afastou-se das descrições exóticas do local e produziu uma linguagem regional, registro das falas de seus pertencentes. É nesse campo que despontam autores como Guimarães Rosa e Graciliano Ramos.

Coutinho (1986), a partir de George Stewart, aponta que o regionalismo deve transpor as fronteiras do descritivismo bairrista, tomando a região como pano de fundo e a colocando como tema central e definidor, uma vez que uma obra de arte pode ter como pano de fundo uma determinada região.

Os sistemas literários são perpassados por essas questões, de constituírem certos projetos com intenções variadas e estas expressões - o local; o pitoresco; a natureza; entre outros elementos serão utilizados pelos escritores mato-grossenses durante o século XX.

Candido (1997) considera sistema literário um conjunto de obras que são ligadas por denominadores comuns que se fazem reconhecer em determinadas fases ou movimentos literários. Sentencia ele (1997),

Estes denominadores são, além das características internas (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização (CANDIDO,1997, p. 23).

Ainda, segundo Candido (1997), toda obra está construída em um tempo e, em um espaço, mas adverte que isso pode também comprometer a obra literária.

Este processo leva a requerer em todos os setores da vida mental e artística um esforço de glorificação dos valores locais, que revitaliza a expressão, dando lastro e significado a formas polidas, mas incharacterísticas. Ao mesmo tempo compromete a universalidade da obra, fixando-a no pitoresco e no material

bruto da experiência, além de querê-la, como vimos empenhada capaz de servir aos padrões do grupo (CANDIDO, 1997, p. 27).

Candido (1997) estabelece uma distinção clara entre sistema literário e manifestação literária, uma vez que manifestação literária são textos e obras, isoladas que não se comunicam ou interagem formando um todo orgânico, manifestações literárias não se articulam entre si e, são de certa forma, narrativas solitárias, não participam de um todo orgânico.

Essa configuração de manifestação literária é apontada por Candido (1997) como decorrente das fases imaturas de nossa literatura e da própria imaturidade do meio, que dificultava essa aproximação de escritores para elaboração de grupos com interesse e linguagem própria.

O sistema literário vai além de uma narrativa isolada, uma vez que entra em um constante movimento que se desenvolve, transforma-se, sofre tensões e impasses. É somente dentro de um sistema literário que se encontram certas configurações sócio-histórico-culturais como o regionalismo entre outros, visto que, em um sistema, as obras, ressoam, comunicam-se, há certas tensões e inquietações que se tornam macro-literárias, fornecendo um conhecimento da sociedade.

As discussões acerca do sistema literário em Mato Grosso nascem, a *priori* dos estudos pioneiros do professor Mário Cezar Silva Leite. Segundo Leite (2005), o sistema literário em Mato Grosso se inscreve sob o prisma do regionalismo que se constitui de várias formas. O sentido e sentimento da literatura considerada Mato-Grossense passa, por assim dizer, pela construção dos elementos regionais.

O que definiu e define essa literatura mato-grossense como regional é um conjunto emaranhado de autores, obras que foram, são e serão legitimados pela crítica e pelo público, que reconhecem a cultura local criando uma identidade própria a este Estado como se fez no nacionalismo literário brasileiro, ancorando-se em elementos da cultura local.

Lígia Chiapinni (1994), em sua tese acerca do regionalismo, afirma que

esse tema é e continuará sendo atual no que concerne à literatura no âmbito nacional. Segundo Chiapinni (1994), o aspecto regional é um fenômeno que toma conta da escrita literária, revelando traços, costumes e língua própria de um ambiente específico.

De acordo com Mario César Silva Leite (2005), essa preocupação em construir uma identidade regional a partir da literatura, parte primeiramente ou em um primeiro estágio dessa literatura de manifestações e só ganha aspectos de um sistema com intenções claras e definidas no intuito de criar uma identidade literária no século XX, ganhando repercussão a partir da década de 30.

Há, no século XX, por parte dos escritores mato-grossenses um forte projeto de consolidação da identidade literária, que se apóia em um discurso cuja essência é o regional e seus elementos (LEITE, 2005). Assim sendo, o conjunto do sistema literário, em Mato Grosso, ancora-se nesse discurso.

A configuração de um sistema literário mato-grossense ganha proporções a partir da década de 30 do século XX, quando acontece uma grande circulação de textos e revistas que revelam autores e obras.

A literatura regional em Mato Grosso é entendida a partir do “pertencimento à comunidade por nascimento, pertencimento por vivência ou temática” (LEITE, 2005, p. 221). Nesse sentido, são autores da literatura mato-grossense aqueles que nasceram nessas terras, aqui chegaram e produziram suas obras e aqueles cuja temática trata deste homem, o mato-grossense.

Pensar nessas conceituações e caracterizações do que é regional na literatura é:

Pensar a produção artístico-literária de uma região (como de uma região), especificamente, neste caso, de Mato Grosso, é de certo modo se inserir num vasto campo de dificuldades de toda ordem. Em primeiro lugar, a idéia de regionalismo implica necessariamente na criação de um sistema discursivo qualquer de constituição e formatação que, em tese, remete-se diretamente a um outro sistema, ou conjunto de elementos, que estejam intrinsecamente vinculados à idéia de determinada e de

determinação de uma região (LEITE, 2005, p. 221).

Ainda, em se tratando da configuração de um sistema literário, é interessante e importante destacarmos que, para a existência de um sistema, é necessário a presença de três elementos que entendemos, como o tripé dessa configuração: autor, público e obra, como afirma Candido (1997). Nesse sentido, é necessário:

A existência de um conjunto de produtores literário, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros (CANDIDO, 1997, p. 23).

É impossível a existência de um sistema literário fora desse conjunto, pois é por meio desses elementos que aflora um tipo de “comunicação inter-humana, a literatura” (CANDIDO, 2007, p. 23), em que as particularidades do homem são transformadas em elementos coletivos dos quais a própria literatura se apropria.

Candido (1997) destaca que há uma continuidade no sistema literário e, nesse ponto, concordamos que há transmissão de certos princípios estéticos de um movimento a outro, mas, a cada novo movimento, é possível encontrar a ruptura e a tradição.

Há tradição e ruptura quando lidamos com a continuidade literária e, ao pensarmos propriamente nas representações regionalistas no Brasil, veremos que isso é notório. Há padrões que se impõem ao período que se sucede, mas há padrões também que são descartados.

Para Leite (2005), todo discurso regionalista é permeado pelo caráter de “disputa por afirmação, poder, supremacia, hegemonia e unicidade envolvendo os vários discursos regionalistas e identitários, quer literários ou não” (LEITE, 2005, p. 222-3).

Esse autor corrobora a hipótese de sistema literário comentando que o que faz a região não é o espaço, mas o tempo e a história e, nesse sentido, a

região também é uma arena de disputas políticas e ideológicas na tentativa de afirmações e negações que se confrontam e se aproximam. Assim, a região não deve ser definida somente pelo aspecto geográfico.

Segundo Albuquerque Júnior (2006, 49, apud SANTOS, 2009, p. 4), o discurso regionalista, por ser performativo, inscreve-se diretamente ao meio e ao espaço. Um discurso “regido pela mimese da produção em que os discursos participam da produção de seus objetos atua orientado por uma estratégia política, com objetivos e táticas definidas dentro de um universo histórico. intelectual e até econômico específico”.

Para o autor, o discurso regionalista também traz em si o discurso sobre a região, sendo este

um grupo de enunciados e imagens que se repetem, com certa regularidade, em diferentes discursos, em diferentes épocas, com diferentes estilos e não pensá-la como uma homogeneidade, uma identidade presente na natureza (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 24 apud SANTOS, 2009, p. 5).

Portanto, atrelado ao regionalismo, há a noção de região, que deve ser compreendida dentro da esfera regionalista não como mero espaço geográfico, mas como tempo e história e as articulações desses que resultam em certas nuances, como afirma Leite (2005)

Segundo Sena, em seu texto *Interpretações Dualistas do Brasil*,

[...] a região também é uma tradição inventada [...] os intelectuais, artistas e escritores, desempenham um papel determinante no trabalho simbólico de formulação da região e na ruptura do desconhecimento que encapsula os espaços periféricos, contrariando o processo de homogeneização por meio da ênfase nas particularidades locais (SENA, 2003, p. 135).

As realidades da região passam a ser construções simbólicas em que colocam o homem em um determinado tempo e lugar. Assim, podemos afirmar que o regionalismo é uma “comunidade imaginada” (ANDERSON, 2008, p. 32), construída pelo discurso, a fim de construir uma identidade para atender a certos

fins diversos.

Sena (2003) revela que

a construção simbólica da região é parte integrante do fenômeno da região: as paisagens culturais, os espaços morais, as imagens e os emblemas regionais, as crenças e os valores locais são realidades simbólicas que transformam, especificando, o homem abstrato(universal/nacional) num homem de seu tempo e de seu lugar (SENA, 2003, p. 135).

Afirma Almeida (1981, p. 47) que “a arte regionalista stricto sensu seria aquela que buscaria enfatizar os elementos diferenciais que caracterizariam uma região em oposição às demais ou à totalidade nacional”. De certa forma, o movimento regionalista reflete um sentido nacionalista, quando mostra uma consciência de exaltação da terra e dos por meio de valores locais.

Como é possível perceber, em Mato Grosso um dos elementos que constituem a identidade é o regionalismo com os elementos culturais próprios deste Estado. O regionalismo em Mato Grosso se constrói por meio da imagem de sua região, como o Brasil construiu a identidade nacional por meio de suas regiões. Sena (2003) revela que as imagens das regiões brasileiras se dividem em dois grupos: arcaico e moderno. O arcaico se relaciona diretamente ao apego às tradições, às estruturas simples e locais; o moderno está intimamente ligado ao progresso e ao caráter industrial, é nele que se localizam as instituições políticas e culturais.

Nas últimas décadas, as periferias, e, nesse caso, Mato Grosso, tentam se impor como unidades com cultura própria, apresentam uma resistência e uma busca de afirmação de sua identidade rumo à universalização.

Vicentini (1997), em seu estudo acerca da obra de Hugo de Carvalho, defende que

O regionalismo é uma espécie de luta da periferia contra a hegemonia do centro, ou uma espécie de afirmação do escritor da província perante o escritor da capital, contestando a hierarquia hegemônica estabelecida, tanto no sentido econômico, quanto no histórico e no literário (VICENTINI, 1997, p. 53).

Vicentini (1997) complementa, abordando que se constrói a imagem de que, no centro, as manifestações artísticas são intensas, enquanto na periferia há um atraso artístico.

Na literatura, a constituição da identidade em Mato Grosso, em primeira instância, ocorreu-se sob figuras emblemáticas, como esclarece Leite (2005):

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 constituição de um novo, outro, padrão literário, mas também assentado e reconhecido como legitimamente mato-grossense (LEITE, 2005, p. 252).

As discussões acerca do regionalismo servem de base para discutirmos a representação do homem mato-grossense na poética de Dom Aquino, José de Mesquita, Silva Freire, Wladimir Dias Pino e Manoel de Barros, dado a dupla articulação dos objetivos deste trabalho: verificar a existência de uma pluralidade de estéticas presentes no século XX na literatura em Mato Grosso e discutir a representação do homem mato-grossense dentro da produção poética dos autores que constituem objetos desse trabalho.

III NAS BRENHAS DA UTOPIA, DO MITO E DA EXALTAÇÃO: MATO GROSSO NA POETICA DE DOM AQUINO E JOSE DE MESQUITA

Em uma palavra, não se desunam e separem violentamente o poeta e o homem, mas formem ambos uma entidade só, vinculada ao mesmo ideal e aos mesmos deveres (Dom Aquino Correa)

3.1 NAS TRILHAS REGIONALISTAS DE DOM AQUINO

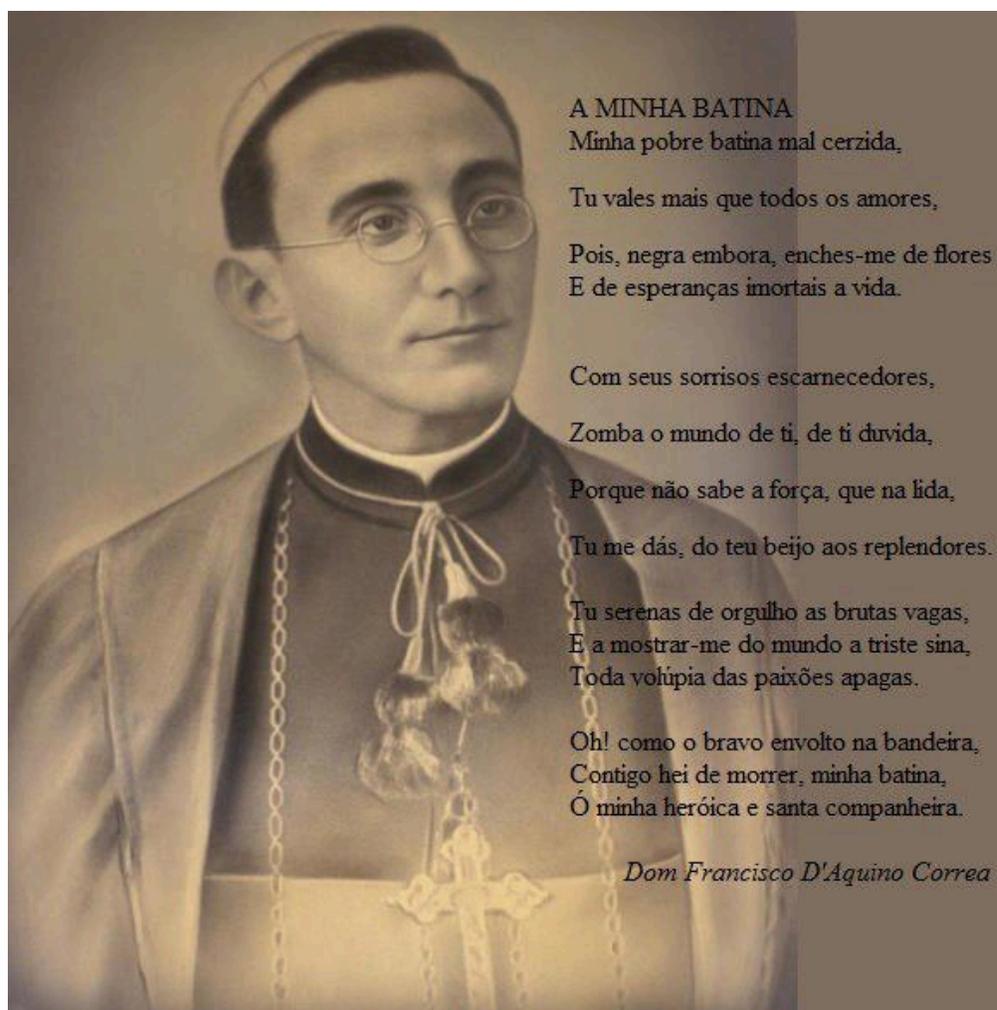


FIGURA 1 – Fotografia de Dom Francisco D'Aquino Correa

FONTE: www.olhardireto.com.br

Tomás Francisco de Aquino Correa, quarto filho de Antonio Tomas de Aquino Correa e Maria D'Aleluia Guadie Le Correa, nasceu em 02 de abril de 1885, na chácara Bela Vista, à margem esquerda do Rio Cuiabá, capital do Estado de Mato Grosso.

Dom Aquino Correa veio de uma família de princípios cristãos e católicos e, em homenagem a São Francisco de Paula, recebe o nome de Francisco. Aos cinco anos de idade, em 1890, fica órfão de mãe. Suas irmãs Eulália e Regina entram para a vida religiosa, tornando-se religiosas da Congregação das Filhas de Maria Auxiliadora. Seu irmão Manuel entra para a vida militar, isso faz com que seja furtado de Dom Aquino o convívio materno e afetivo com seus irmãos. Essa ausência afetiva vem estampada nos versos “Fugiu-me assim a meninice pura, sem beijos, sem carícia, sem doçura. Ó minha mãe, sem ti!” (CORRÊA, 1908, s/p)¹⁹

Em 1892, iniciou seus estudos no colégio São Sebastião, coordenado pelos padres Salesianos, assim começa a vida acadêmica e religiosa daquele que seria um dos maiores poetas do Estado de Mato Grosso e o primeiro a ingressar na Academia Brasileira de Letras.

Em 1895, matricula-se na casa de formação sacerdotal da ordem, que, posteriormente, por falta de pessoas com inclinação religiosa, torna-se uma casa de ensino aberto. Extinto o Seminário, Aquino Correa ingressa no Liceu Salesiano, indo para a ordem dos Sacerdotes Salesianos. Desde os 14 anos, Aquino Correa ministrava aulas de L. Portuguesa e L. Francesa e tinha, segundo Cometti (1994), um de seus maiores biógrafos, grande inclinação para Literatura Clássica.

Com dezesseis anos escreve seu primeiro poema *A virgem de Dom Bosco*, canto composto por 12 oitavas, cuja temática é a exaltação de Nossa Senhora. Dom Bosco ensinou os salesianos a cultuarem a virgem Maria, passando a ser conhecida entre eles como a virgem de Dom Bosco.

Em 1902, entra no noviciado Salesiano Dom Bosco em Cuiabá e compõe

19 Versos retirados do poema *Caveira Idolatrada* escrito em 1908, quando Aquino Correia residia em Roma.

o Hino Colegial, uma exaltação à educação dos padres salesianos. Em 1903, ordena-se sacerdote e inicia os estudos de Filosofia e, simultaneamente, compõe *Um ano mais e Hino da infância a Maria*. O primeiro, aborda a efemeridade das coisas e da vida e afirma que somente a vida em Cristo é eterna. O segundo, diviniza a figura feminina e a família. Em 1904, vai a Roma e se matricula na Universidade Gregoriana. Em sua estada em Roma, corresponde-se por cartas com os padres e amigos em Mato Grosso, resultando na compilação futura de *As cartas pastorais*.

Doutorou-se em Teologia em 1908 e continuou intensamente a escrever sonetos, cantos e cartas que falassem da vida religiosa, do exílio em Roma e da exaltação da Pátria. Já em 1909, após receber todas as ordens menores e maiores, retorna ao Brasil. Regressa a Mato Grosso em 1910, lecionando no Liceu Salesiano as disciplinas de L. Portuguesa, Latim e História e é nomeado diretor do colégio, cargo que exerceu até 1914.

É a partir de 1911, já em Cuiabá, que seus temas, nas produções literárias, voltam-se para a exaltação da pátria mato-grossense. Em dois de abril de 1914 é nomeado pelo Papa Pio X, bispo e auxiliar do arcebispo da Arquidiocese de Cuiabá, sendo, então, o primeiro bispo salesiano do Brasil e das Américas e o bispo mais jovem do mundo católico.

A partir de 1917, além das preocupações eclesiásticas, engendram-se também as preocupações culturais e políticas de Mato Grosso, sendo que, naquele momento, o Estado vivia uma contenda entre os dois partidos que disputavam o poder. Como forma de apaziguar as disputas políticas deste Estado, Dom Aquino Correa foi eleito pelo sufrágio indireto, Presidente do Estado de Mato Grosso, assumindo um Estado de dimensões exorbitantes e com problemas estruturais e financeiros. Ao assumir, Dom Aquino Correa foi ganhando visibilidade no mundo literário, por meio da publicação de seus textos.

Dom Aquino fundou o Centro de Letras de Mato Grosso (1921), sendo seu primeiro presidente e que, posteriormente, passa a ser a Academia Mato-Grossense de Letras. Também criou o Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso, promovendo a cultura literária e artística no Estado, além de manter

sobre sua égide o desenvolvimento do que era considerado o belo nas letras. Em 1917, publica sua obra *Odes* e, em 1919, publica *Terra Natal*, obra que analisaremos neste trabalho.

Em 1921, é nomeado arcebispo da Arquidiocese de Cuiabá. É eleito em 1926 à Academia Brasileira de Letras, passando a ser o primeiro mato-grossense a ingressar na instituição. Seu livro de poemas *Et nova vetera*²⁰ é publicado em 1947, juntamente com as *Cartas Pastorais*. Em 22 de março de 1956, falece Dom Aquino Correia.

Deduz-se, a partir dessa pequena síntese da vida de Dom Aquino Correia, que seus textos apresentam o reflexo de suas apreensões políticas, culturais, sociais, históricas e religiosas, ou seja, há um conjunto de valores e condutas que se imbricam à produção literária, em especial, o fato de Dom Aquino, enquanto presidia o Estado de Mato Grosso fazer longas viagens ao interior e, dessa forma, ver e mitificar, em suas obras, este Estado.

Há que considerarmos a preocupação que está contida nas obras *Odes*, *Terra Natal* e *Et Nova Vetera*²¹: falar dessa terra e de sua gente e, até certa medida, discutir a produção poética formal, deve-se ao certo rechaço que Dom Aquino tinha pelas produções literárias modernistas e as variações que a poesia começa a sofrer no século XX.

Dom Aquino, filia-se ao ideal parnasiano, algo expresso, em especial nas obras *Odes* e *Terra Natal*, propõe exaltar a terra e a natureza mato-grossense, construindo uma imagem poética sobre Cuiabá e Mato Grosso. Para Hilda Gomes Dutra Magalhães (2001).

A poesia de Dom Aquino [...] sela um estreito compromisso com a pátria e com a terra mato-grossense. [...] Como poeta do amor cristão e da esperança, o bispo poeta preza a beleza da forma e da matéria, entendida a primeira como 'rigor formal' e a segunda como 'temas nobres', ligados à terra natal (MAGALHÃES, 2001, p. 42).

20 O novo e o velho

21 Mantivemos, nas análises, a grafia original dos versos.

Em *Terra Natal*, vemos uma forte influência da estruturação da obra *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, que traz em sua tessitura a divisão em três partes: *A terra, o homem, A luta*. Em três partes também Dom Aquino divide sua obra em: *A natureza, O homem e as Tradições*, cumprindo o asseverado por Euclides da Cunha ao declarar que:

[...] a natureza de Mato Grosso balanceia os exageros de Bucke. É excepcional e nitidamente destacada. Nenhuma se assemelha. Toda a imponência selvagem, toda a exuberância inconceptível, unidas à brutalidade máxima dos elementos [...] a terra afeiçoada à vida; a natureza fecunda erguida na opoteose triunfal dos dias deslumbrantes e calmos; e o solo abrolhando em vegetação fantástica – farto, irrigado de rios que irradiam pelos quatro pontos cardeais... (CUNHA, 1981, p. 54).

Como nos afirma Carvalho (2004, p. 180), *Terra Natal* “celebra a beleza e a riqueza polimorfa dos ecossistemas, canta as tradições e as lendas populares e celebra os feitos heroicos e os grandes vultos da sua terra natal”.

Em *A natureza*, Dom Aquino descreve as maravilhas da terra; em *O Homem*, os poemas são emblemáticos, dirigidos aos heróis e desbravadores deste Estado e, por fim, em *As Tradições*, há uma valorização das tradições, em especial as religiosas e as superstições. Da última parte, podemos destacar o poema *Chuva do Caju*, que revela os nomes incomuns dados aos fenômenos naturais, como a primeira chuva do início do período das águas.

Agosto. Em cinza e pó e fumo envoltas
As canículas chispam no ar ardente.
Lá choram os sabiás, e tristemente
Rangem rodomoinhando as folhas soltas

Mas eis que o vento, com ferais escoltas
De raios e trovões, rompe, fremente!
Rolam bulcões no espaço, e de repente,
A chuva cai das amplidões revoltas.

Estiou. No céu lavado, as auras finas
Vibram todas em vozes cristalinas
De crianças e de pássaros cantores.

E a primavera, em festivais fanfarras,

Solta, de árvores em árvores, as cigarras,
Chamando ao sol e à vida as brancas flores
(CORREA, 1985, p. 146).

Nesse poema, vemos a descrição de um evento típico, as primeiras chuvas, que decorrem no início de setembro, abrindo o ciclo das águas no Estado, que, nesses versos, ganha contornos míticos, enevoados por uma visão de grandeza, uma vez que a paisagem muda e o clima de tristeza expresso na imagem personificada dos sabiás que choram será transformada, como vemos na última estrofe do poema: “E a primavera, em festivais fanfarras/Solta, de árvores em árvores, as cigarras/ Chamando ao sol e à vida as brancas flores”. A paisagem morta/seca, agora, cede lugar à vida que traz a paz aos homens.

É possível percebermos na obra de Dom Aquino Correia certa aproximação com a preocupação identitária engendrada por José de Alencar no período romântico no que tange, sobretudo, a representação dos elementos simbólicos do Brasil - índio e natureza. Há na poesia dele uma tendência à valorização da “pátria” mato-grossense e de seus elementos.

Carlos Gomes de Carvalho (2004) destaca que:

Para ele [Dom Aquino] a poesia é um instrumento em que o ‘sopro divino’ se manifesta na terra. Com isto afasta os elementos mais presentes no imaginário poético desde que, na antiga Grécia, os aedos liam suas odes. Uma poesia exclusivamente voltada para a expressão do divino como desejava, por certo afasta do mundo poético o universo das angústias mais pungentes do ser humano (CARVALHO, 2004, p. 182).

Carvalho (2004), ao discutir a obra de Dom Aquino, remete-nos diretamente a dois textos que compõem *A república*, Livros III e X, em que Platão traz algumas proposições sobre o conceito de poesia. No Livro III, o autor destaca que o poema não deve partir das emoções livres do poeta e que a poesia, como material de educação do homem grego, não pode apresentar lamentações, pois o homem nobre não lamenta ou geme diante de um sofrimento, mas consegue se sobrepor, visto que as lamentações são características de homens covardes.

Assim, homens e deuses não poderiam ser representados em seus clamores, pois os jovens sucumbiriam a eles se vissem, no espetáculo cênico, seus heróis e deuses se lamentando e com isso não formariam uma República forte e nobre.

Destaca, ainda, que o maior erro é imitar ações inaceitáveis a conduta heroica e nobre. Assim, Platão admite a imitação de homens fortes e nobres, mas rejeita a imitação medíocre de alguns poetas *d'A República* que representam qualquer coisa, até mesmo aquilo que não é digno.

O homem que julgo moderado, quando, na sua narrativa, chegar a ocasião de contar um dito ou feito de uma pessoa de bem, quererá exprimir-se como se fosse o próprio, e não se envergonhará dessa imitação, sobretudo ao reproduzir atos de firmeza e bom senso do homem de bem; querê-lo-á em menos coisas e em menor grau, quando essa pessoa tiver tergiversado, devido à doença ou à paixão, ou mesmo à embriaguez ou qualquer outro acidente. Quando, porém, se tratar de algum exemplo indigno dele, não quererá copiá-lo afanosamente quem lhe é inferior, a não ser ao de leve, quando ele tiver praticado algum ato honesto; e, mesmo assim, envergonhado, ao mesmo tempo por não ter prática de imitar seres dessa espécie e por se aborrecer de se modelar e de se formar sobre um tipo de gente que lhe é inferior, desprezando-o no seu espírito, a não ser como entretenimento (PLATÃO, *Livro III*, p. 122-123).

Ao lermos as poesias de Dom Aquino Correa percebemos a relação com o livro III de Platão, uma vez que o poeta - Dom Aquino - entende a poesia como forma de expressar - de forma grandiosa - a nação, ou seja, para que tenhamos uma nação nobre e forte - com frutos assim - é preciso que ela seja narrada de forma que a embeleze e a enalteça. Contudo, se quisermos construir uma nação medíocre, basta que ela seja narrada com atos desonestos e pessoas medíocres.

Ao discutirmos essa questão, tomando o fato de que Dom Aquino recupera a tópica romântica – enaltecer a terra e sua gente - é possível verificarmos o asseverado por Candido (1989):

A literatura se fez linguagem de celebração e terno apego, favorecida pelo Romantismo, com apoio na hipérbole e na transformação do exotismo em estado de alma. O nosso céu era mais azul, as nossas flores mais viçosas, a nossa paisagem mais inspiradora que a de outros lugares, como se lê num poema que sob este aspecto vale como paradigma, a 'Canção do exílio', de Gonçalves Dias (CANDIDO, 1989, p. 140).

Essa celebração de terno apego à terra e ao exótico, de que nos fala Candido (1989) no que se refere ao romantismo, em tom melancólico e hiperbólico, pode ser visivelmente percebido no poema *Serra Azul* – e tantos outros - de Dom Aquino.

Serra Azul

Serra Azul! Serra Azul! Sonho encantado
Da minha infância, em que eu contar ouvira
Que ao pé das tuas grimpas, do outro lado,
O meu rio natal brota e se estira!

E sonhei-te assim, toda de safira,
Ao resplendor dos sóis do descampado,
Nessa orgia de luz, em que delira
A flora do sertão embalsamado. (...)
(CORREA, 1985, 89).

O poema *Serra Azul*, já nos primeiros versos enaltece a imagem da natureza, compondo um “sonho encantado”, que habita suas memórias de infância. O eu-lírico se particulariza a partir do pronome possessivo “meu”, restringindo que somente ele vivenciou as experiências simbólicas diante do encantamento produzido pelo local, grandioso, que ganha vida “o meu rio natal brota e se estira”. Dessa forma, a idéia de pátria se vinculava estreitamente à de natureza e em parte extraía dela a sua justificativa" (CÂNDIDO, 1989, p. 142)

Filiando as ideias de Dom Aquino as de Platão - sobre a construção da república, que reintegra em seus poemas os ideais identitários do romantismo, Cândido (1989) afirma, ao se referir à produção romântica, que ‘terra bela- pátria

grande', ou seja, para se construir uma pátria imponente, a natureza, antes, precisava o ser.

Retomando, ainda as ideias platônicas, já no *Livro X*, o autor destaca que a poesia não é válida, pois está muito aquém da realidade. Para o filósofo, um artífice seria melhor do que o poeta, pois sua imitação resulta em algo real e concreto, enquanto a poesia não. Assim, o poeta imita não o real, mas a aparência desse real e, portanto, a arte, em especial a poesia, seria o falseamento do real, uma imitação enganadora e perigosa. A segunda posição, negativa levantada por Platão, está diretamente ligada à solidez do discurso literário, ou seja, à solidez dos pensamentos e ideias expressas na e pela poesia.

Mas, quando Homero se propõe falar-nos de assuntos de tanta relevância e beleza, tais como a guerra, a direção dos exércitos, a administração dos Estados, a educação do homem, é por certo justo que o interroguemos e digamos: 'Amado Homero, se não és um artífice distante três graus da verdade, incapaz de fazer senão fantasmas de virtude (porque tal é a definição que fizemos do imitador); se és um artífice se segunda ordem, capaz de conhecer o que pode tornar melhores ou piores os Estados, dize-nos: que Estado te deve a reforma de seu governo, como o deveu a Lacedemônia a Licurgo, como muitos Estados, grandes e pequenos, o deveram a outros? Que país fala de ti como de sábio legislador e se glorifica dos serviços que lhe prestaste? A Itália e a Sicília tiveram um Carondas; tivemos, os atenienses, a Solon. Tu, porém, que povo te reconhece por legislador?' (PLATÃO, *Livro X*, p. 418).

No livro X - último de *A república* -, Platão discute a poesia como forma de conhecimento, de educar as crianças e, conseqüentemente, de formação do futuro. Sua posição, nesse livro, diz respeito aos perigos da criação literária, em si, uma vez que, não severo, o autor tenta mostrar que a filosofia seria mais importante do que a poesia, pois essa produz certas patologias na alma humana. O que nos interessa, aqui, é pensar que a literatura tem a capacidade de influir, diretamente, no ser, assim como já nos propunha Platão. Assim, a poesia se torna peça fulcral para construção de uma identidade que pode estar

aquém da realidade a que pertence.

Carlos Gomes de Carvalho (2004, p.182) – em estudo singelo da obra de Dom Aquino - aponta que os textos poéticos desse autor “combatem duramente o conceito, tão amplamente divulgado desde o século anterior, de que, para a poesia, não haveria tema proibido. Ironiza aqueles que defendem um raio de ação mais amplo e mundano para a poesia”. Dom Aquino caminha no sentido de demonstrar que pela poesia e na poesia pode-se educar e moldar o homem.

Contudo, há que considerarmos duas diferenças nesse apontamento: Platão aponta que o imitador nada conhece do objeto imitado e, especificamente, Dom Aquino, era exímio conhecedor dessa terra. Mas, no caso de Dom Aquino, temos um discurso poético que cria uma imagem, que muitas vezes se ornamenta e não corresponde à realidade em si, mas atende a certas intenções. Não queremos aqui dizer que seja papel da poesia a representação do real em si, mas que ela cria certas imagens que constroem um arcabouço simbólico para a comunidade em que ela é inserida, constituindo um mundo para além do real, que acaba se validando como real.

O início do século XX, em Mato Grosso, assim como o início do século XIX foi marcado por pensamentos que buscaram discutir e refletir sobre a condição de Mato Grosso e do Brasil, respectivamente, e da imagem desse Estado, intentando uma particularização e um desejo de constituição de uma identidade regional, retomando a tópica do pitoresco e do exótico. Nesse momento, a *Carta de Pero Vaz de Caminha*, que aponta para uma visão edênica desta terra e de sua gente, passa a ser a mola propulsora e o ponto de partida para essa constituição exótica e utópica de Mato Grosso. Ou seja, Dom Aquino de forma clara retoma a tópica romântica, elegendo-a para sua temática, regado ao rigor formal da estética do Parnasianismo.

No Romantismo, os intelectuais no Brasil amadureceram a ideia de autonomia intelectual e de produção, que será recuperada em pleno século XX em Mato Grosso, a partir da retomada dos temas nativistas e patriotas, presentes no Romantismo. Cândido (1997, p. 15) afirma que “no nativismo,

predomina o sentimento da natureza; no patriotismo, o da polis”.

Com essa busca da criação da nação, que, conforme Cândido (1997), “teoricamente, o nacionalismo independente do Romantismo, embora tenha encontrado nele o aliado decisivo”, os intelectuais – escritores - no Brasil enveredaram-se para os seguintes questionamentos: Que nação era essa? O que e como narrar a nação? O que a particularizava? Portanto, as intenções da escrita romântica vão se desenhando para as particularidades da terra e de sua gente. Esses contornos românticos vão ganhar força e fôlego nas produções literárias em Mato Grosso, quase um século após o Romantismo.

O que queremos dizer é que a produção literária em Mato Grosso encontrava-se atrasada, e ainda vivia sob os aspectos do Romantismo brasileiro e, no eixo Rio-São Paulo, já se discutia o modernismo. Portanto, a produção poética dos quatro primeiros decênios do século XX, em Mato Grosso, é fortemente influenciada por Dom Aquino Correa que recupera nas fontes do Romantismo a matéria de sua poesia - a terra e o homem – sob a estrutura poemática parnasiana, ou seja, do Romantismo bebe a temática, do Parnasianismo, a forma.

Antonio Candido em a *Formação da Literatura Brasileira* afirma que os autores românticos tinham convicção e certeza de seu papel ante a formação da identidade nacional e do objetivo do movimento romântico: o intuito de se livrarem da influência estrangeira – europeia - e de dar uma feição genuinamente nacional. No caso específico de Mato Grosso, em Dom Aquino e José de Mesquita - que será alvo de análise no tópico a seguir deste capítulo - a tópica decorrerá da terra.

Nesse ínterim, o que veremos na produção dos três primeiros decênios do século XX em Mato Grosso, que recupera o tom romântico do Brasil é a construção de uma comunidade imaginada, conforme nos aponta Hall (2005) e encetada para esse fim. “Uma nação é uma comunidade simbólica... uma cultura nacional funciona como um sistema de representação [...] a identidade nacional é uma ‘comunidade imaginada’” (HALL, 2005, 49-51).

Para a construção dessa comunidade imaginada, os autores mato-

grossenses buscaram afirmar e reafirmar a autonomia cultural, elegendo certos materiais culturais tipificados. O ponto central da invenção da nacionalidade não está ligado a um tempo real, mas a um tempo mítico e simbólico. Segundo Hall (2005), a origem da nação, do povo e de seu caráter nacional estão localizados num passado distante e num tempo mítico. Como podemos verificar no poema Corumbá:

Qual outrora, ao mirífico arrepio
Da onda azul do mar Jônio, a deusa Vênus,
Assim nasceste, sob os céus serenos,
À flor do lindo pantanal bravio.

Tão bela és tu, que o teu selvagem rio,
Ao moder estes céspedes amenos,
Dá longas voltas, por que possa, ao menos,
Contemplar teu mimoso casario.

E uma vez ele viu (hórrido agouro!)
Ai!, viu-te, como Andrômeda no oceano,
Aterrada a esse escolho negro e duro.

Mas tu, calçando-te os talares de ouro
De Mercúrio, largaste o vôo ufano,
Para este azul glorioso do futuro!
(CORREA, 1985, p. 55).

O poema traz uma visão emblemática sobre um local específico, Corumbá, ainda pertencente ao Estado de Mato Grosso (atualmente, após a divisão com Mato Grosso do Sul, pertencente aos territórios desse último). Percebemos que o poema é construído sobre elementos comparativos, enaltecendo a grandeza mítica do local e aludindo para o futuro glorioso. Todas as imagens construídas no poema aludem para grandezas e imagens infinitas, por meio de construções metafóricas, que aproximam Corumbá ao espaço mítico do paraíso.

Aqui lançamos mão do discutido por Schlegel (1991), ao dizer que a poesia possui uma dupla articulação: mimética e ficcional, pois partilha da representação do real, mas, também, das apreensões subjetivas do poeta, que

dá ao representado certos aspectos imaginativos.

Acerca dessa representação do mundo, assim discute Hegel:

Tudo o que a poesia representa relativamente as ambiências exteriores, caracteres, paixões, situações, ações, acontecimentos e destinos das personagens, se encontra já, e muito mais frequentemente do que se pensa, na vida real. Pode-se portanto dizer que ainda neste caso a poesia aborda um terreno histórico, e as digressões, os desvios e as modificações a que se dedica devem encontrar a sua justificação na razão, na própria essência das coisas na necessidade de, por este aprofundamento, encontrar uma expressão mais verdadeira e mais viva, e não resultarem de um insuficiente conhecimento do real, de uma insuficiente compenetração com ele, de um capricho arbitrário ou do desejo de parecer original (HEGEL, 1993, p. 60-61).

Nesse sentido, o poeta não reproduz a realidade, mas a subverte, a transforma para retirar dela a essência das coisas, uma reflexão mais profunda e densa sobre o mundo e suas relações. A poesia toca não o externo ao homem, mas seu interior, sua consciência, levando a inquietação sobre o mundo que o cerca. Hegel destaca ainda que o poeta deve ser conhecedor daquilo que vai tratar para dar ao tema a profundidade necessária. Dom Aquino era conhecedor desta terra, antes como padre e bispo e, posteriormente, como Presidente do Estado.

A descrição dos elementos que compreendem esta terra toma forma, voltando-se para uma terra exuberante e um homem em seu estado primitivo, quase intocado. Não era intenção de preservar a terra e o homem em seu estado idílico, mas de caracterizar a nação por uma tópica que a particularizasse. Ao apresentar essa terra edênica, Dom Aquino busca desfazer a imagem negativizada de uma terra violenta e desordenada.

Para além desses elementos, a recuperação da tópica romântica se dá pelo prisma da subjetividade, pelo passadismo literário, uma vez que o passado mítico e grandioso serão tomados como pontos chave para construção de uma nação forte, brava e guerreira. Portanto, construir a imagem de um Estado forte, na visão aquiniana é mostrá-lo dentro de um sistema de imagens mitificadas que

traz figuras emblemáticas. No poema *Antonio João*, figura heroica da colonização mato-grossense, vemos nitidamente essa questão.

Salve, margens do Dourados!
Salve, heroico Antônio João!
Salve, intrépido soldados
Do meu pátrio pavilhão!

Éreis quinze, e como fostes
Arrostar a morte assim,
Resistindo contra as hostes
Tão possantes de Resquin?

Não importa! É santa a lição!
E soldados do Brasil,
Pela causa da justiça,
Um se bate contra mil!
(CORREA, 1985, p. 117).

Para a construção de uma nação/estado heroico, fez-se necessária a eleição de heróis nacionais, bravos e fortes em Mato Grosso. Assim como foi feito no Romantismo brasileiro ao eleger o índio e o português colonizador como tópicos, Dom Aquino elege os paulistas, consolidando a tendência nacionalista/regionalista. Leite (2008, p. 239) afirma que “para além da exaltação da natureza local encontra-se também a exaltação às personalidades locais - ou relacionadas à história da região - vistas, ou criadas, sob a ótica do heroísmo”.

Em Dom Aquino, o teor trágico das bandeiras paulistas, com aniquilação de indígenas, é amenizado e, não há, de certa forma, a preocupação com o extermínio indígena ou com a colonização, mas há harmonia entre o colonizador e o colonizado. Assim surge o herói fundacional em Mato Grosso, calcado no cavaleiro medieval, que se embrenha em certas jornadas míticas, pelas quais sua vida é posta em perigo e, se sua vida for necessária para salvar a nação ela será dada. Todo esse contorno heroico extrapola a história.

Ainda, nessa conjuntura de característica, o autor, Dom Aquino, busca cantar o heroísmo dos bandeirantes, tanto que, na segunda parte da obra *Terra Natal, O homem*, os seus poemas são dedicados às figuras ilustres e emblemáticas que aqui residiram, dentro dessas, as figuras dos bandeirantes,

como bravos conquistadores que abriram e povoaram o Estado. No poema *Bandeirantes*, de Dom Aquino, percebemos essa amostragem emblemática.

Bandeirantes

Nessa armadura arcaica e tão grosseira
De couro cru, rebrilha, em alvoradas,
O heroísmo que, ao sol destas douradas
Praias deixou tão luminosa esteira.

Vosso rude arcabuz de pederneira,
Reboa ainda as glórias alcançadas;
E há frêmitos de homéricas jornadas,
Nos trapos e na cruz dessa bandeira.

Engrandecestes o Brasil, domando,
Corpo a corpo, em conflito formidando,
A mata, o rio, a peste, a forme, a guerra!

Salve, heróis! Salve, humilde bandeirantes!
Fenícios do sertão! Monções errantes,
A conquista imortal da minha terra!
(CORREA, 1985, p. 108)

Desse poema, queremos destacar três pontos: o primeiro diz respeito à conotação heroica que os bandeirantes receberam, ao serem demonstrados, no poema, sob uma visão mitificada, como aquele que desembainhou sua espada e heroicamente enfrentou todos os tipos de intempéries para conquistar Mato Grosso nessa “armadura arcaica e tão grosseira, de couro cru, rebrilha, em alvoradas, o heroísmo que ao sol destas douradas praias deixou tão luminosa esteira” (CORREA, 1985, p. 108).

O segundo ponto a ser destacado desse poema se faz presente na terceira estrofe, por demonstrar a dupla funcionalidade dos bandeirantes: conquistar pela força, domando os indígenas e integrando terras ao espaço brasileiro, assim como vemos nos três versos dessa estrofe “engrandecestes o Brasil, domando, corpo a corpo, em conflito formidando, a mata, o rio, a peste, a forme, a guerra!” (CORREA, 1985, p.108). Portanto, temos aqui o processo de colonização que se deu por imposição (domar) e pela guerra (aniquilar).

Por fim, a terceira questão: retomada de exemplos da antiguidade, pois,

ao utilizar a expressão para os Bandeirantes, Fenícios do sertão, retoma a sociedade fenícia que viveu na região da Líbano, Síria e Israel entre 1500 a.C a 300 a.C e foram os primeiros a conquistarem novas terras para ampliarem as linhas comerciais. Os Bandeirantes, portanto, tinham essa prerrogativa: conquistar para ampliar.

O tom de enaltecimento de Dom Aquino aproxima os bandeirantes dos cavaleiros medievais da Ordem de Cristo, que saiam por lugares mais inóspitos para disseminarem a fé católica. Nesse caso, os bandeirantes seriam os desbravadores e colonizadores de um novo mundo. Nos poemas de Dom Aquino, destinados aos bandeirantes vemos um debruçamento sobre a história da colonização mato-grossense, mesmo sob o signo da exaltação. No discurso proferido no Centro Mato-Grossense de Letras em 1921, o poeta traça uma aproximação heroica entre os bandeirantes e os cavaleiros medievais:

Esflorais, de leve, os capítulos da sua história. Desdobrai-lhe a primeira página, que exala ainda o perfume das crônicas primevas. Ouve-se a marcha triunfal dos conquistadores. É o ciclo das bandeiras. É a cavalaria andante do sertão. É a sagrada Serra dos Martírios, feita o São Graal dos rudes cavaleiros bandeirantes, que veem de longes terras em conquista de ouro e pedrarias (CORREA, 1940, p. 31).

Aqui somos levados a pensar na mítica histórica de Arthur e os Cavaleiro da Távola Redonda em busca do Santo Graal, homens de caráter, de fé incontestável e de vida ilibada que enfrentavam a morte para encontrarem o Graal, suposto cálice onde Cristo havia tomado seu próprio sangue na última ceia.

Sob o signo da ficção, cruza-se também em sua escrita o teor histórico da colonização, assim como podemos ver em alguns trechos do poema *Marcha para Oeste*.

A civilização é como o sol brilhante.
Que sai do berço em flor das rosas do levante,
E vai, sempre para oeste, o zênite atingir:
A marcha para oeste é marcha para a altura,

É marcha para o azul, para onde mais fulgura
O progresso a irradiar na glória do porvir.

Bem haja, pois, a voz da República nova,
Concitando a essa marcha, em que assim se renova
A avançada genial das velhas gerações,
Que recuaram a linha ideal de Tordesilhas,
Anexando ao Brasil, todas as maravilhas
Do eldorado, que são nossos verdes sertões!

Foi essa a marcha audaz das épicas bandeiras,
Que o nosso ínvio ocidente entraram, por primeiras,
E mostraram ao mundo, em fantástica luz,
As lendárias regiões, onde brotam os rios,
E erram em solo de ouro, os tapuias bravios,
Num sonho de esmeralda e diamantes...
(CORREA, 1985, p. 31).

Nesse poema, vemos o tom panegírico e um elogio ao programa Vargas de colonização a região oeste do Brasil, atrelado ao elogio a Vargas, vemos a evocação do heroísmo dos bandeirantes, sob um tom épico “Foi essa a marcha audaz das épicas bandeiras, que os nosso ínvio ocidente entraram, por primeiras, e mostraram ao mundo, em fantástica luz” (CORREA, 1985, p. 31).

A visão dos bandeirantes assassinos, traficantes de indígenas é amenizada por uma identidade de homem do planalto central heroico e cristão que com coragem conquistou aos ferozes Paiaguás, erguendo em Mato Grosso uma civilização.

Assim, poderíamos aproximar o mito dos paulistas/bandeirantes ao “mito alencariano que reúne, sob a imagem do comum herói, o colonizador, tido como generoso feudatário, e o colonizado, visto, ao mesmo tempo como súdito fiel e selvagem [...]” (BOSI, 2000, p. 179-180).

Podemos dizer que há em Dom Aquino uma forte tendência regionalista de valoração da terra, localizando-a em um tempo e espaço. Assis Brasil (2004) destaca que:

[...] o regionalismo foi a maneira encontrada pelos escritores para assenhorear-se de um espaço, mas ainda mais, de um tempo. O espaço é este em que vivemos, e o tempo é aquele do passado, que nos dá um substrato histórico que pretende

igualar-nos aos paradigmas europeus, donos de um passado milenar. Não é por nada que as histórias regionalistas dão-se, de preferência, num tempo pretérito ao tempo narrado, em geral um tempo mitificado e irrecuperável (ASSIS BRASIL, 2004, p. 32).

Tal questão é verificável na poética aquiniana - da descrição da natureza e exaltação dos bandeirantes - pois recupera um passado mítico, que enobrece certas figuras, encobrando-as de uma visão positiva, mascarando com isso, um passado servil e violento, no que se refere à figura dos bandeirantes.

Em Dom Aquino, especificamente, encontramos uma poesia ufanista. A força semântica do lexema ufanismo, que, em princípio tem a interjeição UFA, como construidora do lexema e isso nos remete diretamente à ideia de sentimento de admiração diante de uma coisa grandiosa ou bela. Isso é algo presente na poética de Dom Aquino, a partir do momento em que as palavras aludem para uma admiração e celebração da grandeza da natureza.

Inserem-se em seus poemas um discurso romântico, de ufanismo e exaltação da terra, que passa a ser personificada.

Pantanal

Verde mar de gramíneas, mar parado,
Que os corixos, qual serpe desconforme
De cristal, vão cruzando, lado a lado,
O imenso pantanal se estira e dorme.

Pasta, em manadas plácidas, o gado.
Lá foge um cervo. E, de onde em onde, enorme,
Como velho navio abandonado,
Uma árvore braceja a copa informe.

Não vibra um eco só de voz alguma:
Ao longe, silencioso e desmedido,
O bando das pernaltas lá se perde.

Mas, de repente, em amplo vôo, a anhuma
Enche do seu nostálgico gemido,
A infinita soidão do plaino verde.
(CORREA, 1985, p. 90)

Na poesia de Dom Aquino, engendram-se duas correntes estéticas: o

romantismo - como temática - e o parnasianismo - como forma/estrutura poemática. Aqui merece destaque o fato de que o parnasianismo, como corrente literária, surge em meio às grandes e profundas transformações sociais, políticas, econômicas e culturais da segunda metade do século XIX, Dom Aquino carrega em seus poemas essa rigidez formal.

No Parnasianismo, emerge uma literatura como profissão, *um culto e um sacerdócio*, nas palavras de Olavo Bilac. Cabe-nos destacar, que os parnasianos encararam o ato de escrever como um sacerdócio dentro de uma visão pedagógica, ou seja, de uma produção moralizante e, a exemplo, a Bilac eram encomendados poemas com teor moral para compor os livros didáticos. Dessa maneira, muitos poemas de Dom Aquino tem uma intenção educativa-moral, assim como tinham os de Bilac. A literatura assume, durante o Parnasianismo, a identidade moralizadora do País: transmitir bons valores e ensinamentos para a cultura brasileira, especialmente, pela voz poemática de Olavo Bilac.

O poema *Profissão de Fé*, de Olavo Bilac, constitui-se como manifesto para os parnasianos, vejamos alguns trechos desse poema:

Profissão de fé

Não quero o Zeus Capitolino

Hercúleo e belo,
Talhar no mármore divino
Com o camartelo.

Que outro - não eu! - a pedra corte
Para, brutal,
Erguer de Atene o altivo porte
Descomunal.

Mais que esse vulto extraordinário,
Que assombra a vista,
Seduz-me um leve relicário
De fino artista.

Invejo o ourives quando escrevo:
Imito o amor
Com que ele, em ouro, o alto relevo

Faz de uma flor
(BILAC, 1977, p. 5).

Nesse poema, Olavo Bilac compara o poeta a um artesão que lapida de diferentes formas a matéria bruta para que ela se transforme em um determinado objeto, expressando a mais bela forma. Assim, tanto o poeta como o artesão devem buscar a perfeição em suas criações. O que queremos com esse poema é discutir que assim como fez Olavo Bilac ao produzir *Profissão de Fé*: lançar os conceitos centrais do parnasianismo, assim o fez Dom Aquino com o poema *Arte Poética*, publicado no jornal A Cruz.

ARTE POETICA

Se queres, poeta, que tua alma cante,
Rumo ao céu, como a alada cotovia,
Dá-lhe as azas da prece ardente e pia,
Ao sol da fé, da tua fé brilhante.

Estuda, estuda a fundo, a noite e dia,
O nosso idioma límpido e cantante,
Para engastar a rima flamejante,
No ouro velho da clássica harmonia.

Depois deixa teu estro voar, sem tolas
Preocupação de mestre nem escolas,
Que o próprio Deus te fala no universo.

Irás assim ao ideal, que é a formosura
Da tua alma vibrando, eterna e pura,
Na áurea beleza plástica do verso!
(CORREA, A cruz, 6 de fevereiro de 1927)

Em *Arte Poética*, temos nitidamente a evocação ao ritmo belo e harmônico, ao rebuscamente linguístico e metafórico, demonstrando que a poesia é um Dom, e que Deus, demonstrando a visão religiosa aquiniana, precisa tocar-lhe para que possas produzir algo “perfeito na áurea beleza plástica do verso!”.

Ainda, como nos afirma Carlos Gomes de Carvalho (2004), a poesia precisa ter um caráter moralizador, encontrando campo fértil na poética de Dom

Aquino, ao declarar que “fiel ao pensamento estético de tradição tomista vê a poesia, e as artes em geral, como um instrumento para o aperfeiçoamento e a reforma do ser humano. Nesse diapasão não admite que a estética esteja dissociada da moral” (CARVALHO, 2004, p. 183).

Nessa empreitada, o Parnasianismo teve, entre suas várias características, duas que marcaram profundamente os escritores: o culto à forma e à objetividade temática, sendo a segunda a que mais se contrapõe ao Romantismo, uma vez que quebra com o ideal subjetivo, estabelecido pelos autores. Contudo, aqui temos uma diferenciação em relação à poética parnasiana aquiniana, o telurismo, imagens paradisíacas e religiosidade são os temas aproveitados do movimento romântico. Ainda destaca dentro desse projeto estético do Parnasianismo, a beleza clássica, o culto das rimas ricas entre outros.

Nesse sentido, o Parnasianismo busca uma arte pura, a arte pela arte, sem uma preocupação estrita com os problemas que o mundo possa apresentar. A poesia passa a ser um construto de forma e erudição, afastando-se do cotidiano em que é produzida. Do estilo parnasiano, nos interessa, em especial, o culto da forma, pois tal aspecto marcará a produção poética de Dom Aquino.

O louvor à terra natal é tópica constante na produção de Dom Aquino e José de Mesquita como veremos adiante. Em Dom Aquino Correa esse fato fica visivelmente marcado pelo próprio título de sua obra *Terra Natal*, que denota o forte apelo à valorização desse espaço, o mato- grossense e sua gente.

Há que destacarmos que o parnasianismo apresenta um mundo perfeito e idílico, visto que, especificamente Dom Aquino, não nos fala das arbitrariedades políticas e injustiças sociais que se faziam presentes no momento em Mato Grosso, pois mitifica a terra, o valor dos heróis e demonstra o papel valorativo da igreja/religião.

No campo formal, priorizam os parnasianos brasileiros a técnica do verso e do ritmo, passando as construções poemáticas a conter especialmente elementos estruturantes.

Aquela expressão perfeita, a ciência e o respeito da língua, a repugnância ao emprego de epítetos gastos e não precisos, de imagens que por serem de todos, ficam sem autoria responsável, de termos vagos, sem outro préstimo senão o de enchimento, de cunhas ou rípios, e por sua vez, e por assim dizer, o matiz vocal do ou música variada da frase, com exclusão das monofonias viciosas no verso e na rima; as rimas ricas, de palavras de diversas categorias gramaticais, acostadas às irmãs vulgares ou de uma só classe, como a socorrê-las piedosas, amparando-as em sua pobreza, a elevação, a pureza, a distinção da linguagem poética, tais foram e continuam a ser as aspirações, os sonhos, o ideal da forma parnasiana (COUTINHO, 1980, p. 594).

Para elucidarmos tal questão, basta retomarmos *Pantanal*, de Dom Aquino Correa, cuja estrutura é um poema de forma fixa, o soneto, sendo essa estrutura a predileção dos parnasianos.

O título do poema já o localiza em uma zona geofísica, entre os Estados de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, na baixada do Rio Paraguai, conceitualmente sendo uma planície inundável de tempos em tempos, compreendendo florestas, campos e cerrados. Nesse poema, vemos que Dom Aquino se aproveita do meio como objeto de representação dessa identidade regional.

No primeiro verso do poema, “Verde mar de gramíneas, mar parado”, vemos a metáfora do pantanal como algo imenso e grandioso, e *mar parado*, entre vírgulas, particulariza a metáfora, trabalhando com a ideia de que não há movimento, esse espaço está enraizado.

Lá foge um cervo. E, de onde e onde, enorme [...] Mas, de repente, em amplo vô a anhuma”, temos a visão ufanista do eu-lírico ao mostrar um olhar de admiração quanto à imensidão dessa planície, tão grande que em “Mas, de repente, em amplo vô, a anhuma (CORREA, 1985, p.90) parece que o eu-lírico diante dessa grandeza do pantanal se prostra admirado.

A natureza como elemento chave da constituição do Brasil, pelo romantismo, posta em posição central na poética do século XX por Dom Aquino, é-nos demonstrada como elemento pitoresco, a serviço da construção de um Estado particular, adquirindo contornos míticos, edênicos e de grandeza ímpar.

Exalta-se, portanto, a grandeza e a dimensão mítica do Pantanal Mato-Grossense, bem como de todo o Estado.

Para ampliarmos às discussões acerca das tópicas de valorização da terra e de seus elementos, tomemos o poema Laranjeira cuiabana, que apresenta como nota do próprio autor, Dom Aquino, a seguinte descrição: “As laranjas cuiabanas, após a maturidade, reverdescem nas árvores” (CORREA, 1985, p. 141). Nesse poema, como veremos, temos um estilo requintado, por meio de uma linguagem ornada e metafórica.

Laranjeira cuiabana

Eu amo, ó minha terra, a verde laranjeira,
Que, mesmo ao dadejar dos teus estios crus,
Ergue a fronde a sorrir, sempre viva e faceira,
Onde o couro do teu solo estreleja e reluz.

Amo-a inda mais, porém, se na estação fagueira,
Ela, em flor, enche os céus de perfumes a flux,
E os velhos pomos de ouro, aos frêmitos da leira,
Reverdescem ao sol, num milagre da luz.

Terra do berço! Terra evocativa e linda!
Em ti o coração, como o fruto dourado,
Remoça-nos também de esperança e de amor,

Ao céu azul da infância, onde ele sente ainda,
Nos eflúvios sutis, que exalam do passado,
O aroma virginal da sua vida em flor!
(CORREA, 1985, p. 141).

Na primeira quadra do poema, o eu-lírico exalta a natureza declarando seu amor pela terra. Essa exaltação vem expressa pela interjeição *ó minha terra*, ainda destaca o verde das folhagens da laranjeira, que persiste em todas as estações. O que nos leva a pensar que o poema extrapola a simples laranjeira, que metaforizada, revela o tom do verde persistente de toda vegetação mato-grossense. As descrições sobre o verde no Estado, em especial, a capital Cuiabá fez com que essa passasse a ser conhecida como “cidade verde”. Ainda, nessa primeira quadra, o eu-lírico traz uma visão histórica sobre a fundação do

Estado e de suas cidades “onde o ouro do teu solo estreleja e reluz” (CORREA, 1985, p. 141), ou seja, o desbravamento de Mato Grosso e a colonização de cidades como Cuiabá, Cáceres, Corumbá e Vila Bela se deram pela busca de ouro pela coroa portuguesa, sendo que essa busca levou esses espaços à visibilidade no cenário nacional. Na segunda quadra, o eu-lírico reitera o seu amor pela terra.

Por sua vez, a terceira e quarta estrofe apresentam um diferenciador das duas primeiras, no campo semântico, reiteram o amor pela pátria, que vem foneticamente reforçado pelo ponto de exclamação “Terra do berço! Terra evocativa e linda!” Na última estrofe, vemos as reminiscências do eu-lírico, que são evocados pelos sentidos “Ao céu azul da infância, onde ele sente ainda, nos eflúvios sutis, que exalam do passado, o aroma virginal da sua vida em flor!” (CORREA, 1985, p. 141).

Assim, como nos versos anteriormente citados, a natureza assume em sua poética a prerrogativa de um sujeito poético com sua emoção e sentimentos que transplantam para os homens sua carga emotiva por meio de um processo de harmonização. Podemos afirmar, então, que a natureza funciona, como demonstrado no poema *Laranjeiras Cuiabanas* como “um espelho de processos mentais e emocionais interiores” (WOLF, 2008, p. 12). Essa transmutação da natureza em sujeito, com seus desejos e angústias fica evidente no poema *Figueira do Adeus*²²

Descabelada, a sós, por sobre a imensa praia,
Pende a velha figueira. Os galhos retorcidos
Olham o vento sul, que tristemente guaia,
E o rio que, em surdina, exala os seus gemidos.

Quem quer que para longe, em leve barco, saia,
Nesta sombra saudosa, abraça os seus queridos:
E aqui, fitando a curva, onde a água além desmaia,
Ó noivas! Mães! Irmãs! Ai! Quantos ais doridos!

É a figueira do adeus a esta terra que adoro!
E dizem que ao luar, quando o éter é sonoro,

22 Figueira do porto de embarque em Cuiabá (Nota de Dom Aquino).

E a natureza, em paz se ajoelha ao pé de Deus,

A árvore, na mudez tumular dos barrancos
Entre palpitações sutis de lenços brancos,
Repete soluçando as músicas do adeus!
(CORREA, 1985, p. 145).

O poema apresenta uma adjetivação excessiva que dá à natureza elementos e ações humanos: *descabelada/velha/triste/surdina/saudosa/desmaia/mudez* etc, conferindo à figueira um ar de solidão profunda que, fixada às margens do Rio Cuiabá, olha aqueles que partem com sentimento saudosista, sua sombra personifica a imagem do abraço de despedida. Vemos, nesse poema, a relação perfeita entre homem e natureza, temática próxima às apresentadas nas narrativas alencarianas ou nos poemas de Gonçalves Dias.

A natureza passa a constituir componente e elemento nostálgios de um Éden perdido e intocado, perceptível, a exemplo, na última sextilha do poema *Marcha para Oeste*, de Dom Aquino Correa:

E tu, ó minha terra! Ó meu sertão de oeste!
Tu que inda és um botão de flor mimosa e agreste,
Hás de ser conhecida, há de crescer e abrir!
Hespéria do Brasil! Jardim dos pomos de ouro!
Serás da nossa Pátria o mais rico tesouro,
A fama a escurecer de Golconda e de Ofir!
(CORREA, 1985, p. 32).

Nos versos “hás de ser conhecida, há de crescer e abrir”, vemos o tom intocado da terra, que ainda precisa ser vista, descoberta, suas belezas ainda estão desconhecidas, como um botão de flor que não se abriu. Vê-se, também, o tom de Jardim Edênico, ao dizer o Jardim dos pomos de ouro, rico e belo.

O mito do Jardim do Éden veio juntamente com a chegada dos primeiros colonizadores para as Américas, as terras, recém descobertas, apresentam um mistério e uma visão que muito se aproximavam das descrições do Jardim do Éden descrito na bíblia, portanto, há um intento de aproximar essas terras ao paraíso edênico: “[...] ao tempo de Colombo, a crença na proximidade do Paraíso Terreal não é apenas uma sugestão metafórica ou uma passageira

fantasia, mas uma espécie de idéia fixa [...]” (HOLANDA, 1994, p.13).

A natureza também ganha dimensões gigantescas - de imensidão – como podemos ver no poema Vêu de Noiva²³.

Furna **imensa**, cavada até as bases
Graníticas da serra. Ao longe, em frente,
Vastíssimos anfiteatro surpreendente
De morros azulados e fugazes.

Em baixo, o abismo verde, um **grande** oásis,
Sempre em flor, onde, **altíssima**, a torrente
Do rio salta e ondula, alvinitente,
Qual véu de noiva, em vaporosas gazes.

Silêncio. Só se escuta a cristalina
Onda a cantar, em trêmula surdina,
Um **longo** epitalâmio ao sol dourado.

Assim foi que, num píncaro de serra,
Quis Deus perpetuar, ó minha terra,
A festa virginal do teu noivado!
(CORREA, 1985, p. 47, **Grifo nosso**)

Nesse poema, os adjetivos “imensa, vastíssimo, grande, altíssima e longo” traduzem perfeitamente a visão de vastidão e grandeza do espaço poetizado. Portanto, a representação poética do espaço geográfico - cachoeira de 86 metros, Vêu de noiva - é descrito como algo que burla a representação geográfica simplesmente, pois é embelezada e, desse espaço, é aproveitado para o poema o substrato onírico do local. A relação de embelezamento do espaço é tão profundo, que o eu-lírico destaca “Silêncio. Só se escruta a cristalina/ Onda a cantar, em trêmula surdina”. O maravilhamento silencia a todos que ali contemplam. Tal fato nos leva a pensar a própria condição humana - de pequenez diante da imensidão da natureza, criando uma beleza profunda.

Outro exemplo é a imagem poética do pantanal que se apresenta, como imenso, em atitude comparativa ao mar e que se “estira e dorme”, como vimos no poema *Pantanal*, uma vez que o pantanal é silencioso e calmo, por se tratar

23 Vêu de Noiva é uma cachoeira de queda livre de 86 metros situada na reserva Chapada dos Guimarães. Constitui o principal ponto de visitação de turistas.

de uma planície inundável de tempos em tempos. Essa visão da imensurabilidade do Pantanal se faz presente em diversos poemas de *Terra Natal*, como em *Gognose* “E, como que lembrando a curva infinda/Do velho oceano azul, beija-te ainda/ O mar dos Xaraés” (1985, p. 40)²⁴, o mar dormente, comparando as planícies inundáveis ao mar, dado a imensidão que no período das águas se cria nos espaços alagáveis; no poema *Santo Antonio* também vemos essa descrição embelezada e grandiosa do *Pantanal* “Tu tens os vastos pantanais soalheiros/ E os belos rios, sobre os quais fulgura” (1985, p. 60). O que podemos perceber nesses dois excertos é a adjetivação do espaço pantaneiro, criando a alusão comparativa com o mar e com sua dimensão.

Esse mesmo procedimento ufanista e localista também ocorre no poema *Cuiabá*.

Cuiabá

Lá no meio da selva verdejante
Num pedaço de terra solitária,
Banhada pelo sol fulgo e cantante,
Existe uma cidade lendária...

É a bela Cuiabá, bicentenária
Que tem o pedestal de ouro ofuscante,
Onde chegou o bravo bandeirante
Em busca da riqueza extraordinária.

Oh! Cuiabá, das lendas brasileiras
Foste o sonho de glória das bandeiras
Eldorado de luz e de bonança.

O teu futuro está profetizado:
Foste a cidade de ouro no passado,
És a Cidade Verde na Esperança
(CORREA, 1985, p. 51).

Novamente há uma referência geofísica da capital do Estado de Mato Grosso, localizada no centro geodésico da América Latina e fundada em 1719.

24 Mar de Xaraés foi uma designação dada por uma etnia indígena que viveu na região de Cáceres entre 800 a 1800 d.C e significa “dono dos rios”. Diz a lenda que Mato Grosso era um imenso mar, que foi secando, restando, apenas, as planícies inundáveis de água salgada.

Poema escrito a mais de 60 anos quando a cidade era cercada por floresta, por isso reconhecida como Cidade Verde.

Cuiabá foi extremamente frutífera na extração de ouro, tanto que, após as chuvas lavarem a superfície do solo, era possível encontrar ouro nos quintais das casas ou mesmo nas ruas. Na primeira estrofe, o eu-lírico prepara o leitor para o reconhecimento de um espaço que evoluiu por meio da gradação “selva, terra e cidade”, seguido dos adjetivos “verdejantes, solitária e legendária”, sendo que do primeiro e do último versos nos interessa o fato de que, da selva verde, hoje quase nada existe. Portanto, há no poema aquiniano um intento de exaltação de um passado grandioso e heroico.

Muito além da simples descrição passadista, vemos na produção poética de Dom Aquino um ideal estético nacionalista, de construção, por meio do passado, de um futuro grandioso. Antonio Cândido elucida bem a questão em *Literatura e Subdesenvolvimento*, principalmente, se tormarmos a condição de atraso e isolamento em que se encontrava Mato Grosso no início do século XX. Portanto, retomar um passado heroico era como se deslocar do local de subdesenvolvimento em que se encontrava o Estado.

A idéia de *pátria* se vinculava estreitamente à de natureza e em parte extraía dela a sua justificativa. Ambas conduziam a uma literatura que compensava o atraso material e a debilidade das instituições por meio da supervalorização dos aspectos regionais, fazendo do exotismo razão de otimismo social (CANDIDO, 1989, p. 141).

Ainda complementa Candido (1989) que:

Um dos pressupostos ostensivos ou latentes da literatura latino-americana foi esta contaminação, geralmente eufórica, entre a terra e pátria, considerando-se que a grandeza da segunda seria uma espécie de desdobramento natural da pujança atribuída à primeira (CANDIDO, 1989, p. 142).

Nesse aspecto, há uma valorização do passado heroico e da natureza pujante no intuito de obnubilar a condição de atraso, subdesenvolvimento, principalmente, quando se quer alavancar o local - tirá-lo dessa condição - dentro de um processo de imigração para o Centro Oeste.

O passado que ressurge na produção poética de Dom Aquino é plastificado pelos artifícios de uma representação ufanista. Vemos que o regionalismo em Dom Aquino, assim como no regionalismo romântico, obedeceu:

[...] à fascinação pelo meio geográfico. Domina-o, todo ou quase todo, um geografismo por vezes delirante, um apego profundo ao pitoresco, que esteve também presente no sertanismo e que dele proveio. A natureza absorve, na ficção regionalista, o papel do homem e este vive em função dela, esmagado pela sua imponência (SODRE, 1995, p. 453).

Essa eloquência ao passado fica evidente por meio dos verbos no pretérito, “Foste, Foste o sonho de glória das bandeiras”, referindo-se aos bandeirantes, seus desbravadores, e os homenageando; e “Foste a cidade de ouro no passado”, referindo-se às glórias que a extração de ouro lhe causou.

No último verso “És a Cidade Verde na Esperança”, vê-se o apelo do eu-lírico em demonstrar que, se essa cidade foi digna de glória no passado, ainda há esperanças de que seu futuro volte a representar essas glórias.

Na visão literária do início do século XX, a construção da identidade regional mato-grossense se debruçou sobre o passado, sobre a natureza, retomando os princípios da identidade nacional do século XIX.

Dom Aquino, portanto, pratica os mesmos ideais de José de Alencar, voltando-se para um passado grandioso, a fim de conferir uma identidade a esse Estado. Há de certa forma um paralelo entre a construção nacional e regional.

Walnice Nogueira Galvão (2000, p. 44-45) aponta que o regionalismo na literatura, ainda pautado no localismo/bairrismo, mesmo que rudimentar, nasce como protesto às letras Luso-Brasileiras, atendendo a um projeto de valorização da cultura específica do Brasil. Em Mato Grosso, o regionalismo veio com dois objetivos que se entrelaçavam: a consolidação de um sistema literário e a valorização dos aspectos regionais e culturais.

O poeta em questão, segundo José de Mesquita (1956), possui uma filiação romântica e parnasiana, sendo que, da primeira, tem como mote

inspirador, justamente, Gonçalves Dias, que em seus poemas exaltava a terra e os homens que nela habitavam. Assim, como há em Gonçalves Dias a exaltação da figura indígena como forte e bravo, Dom Aquino faz no poema *Canção do Paiaguá*.

Canção do Paiaguá²⁵

Nasci à beira
Da água ligeira,
Sou Paiaguá!
De sul a norte,
Tribo mais forte
Que nós não há.

Nas mangas águas,
Vive sem mágoas
O paiaguá;
O seu recreio,
O seu enleio
No rio está.

Nele me afundo,
Nado no fundo,
Surdo acolá;
E nem há peixe,
Que atrás me deixe,
Sou Paiaguá!

Se faz soalheira,
Durmo-lhe à beira,
Ao pé do ingá;
Mas se refresca,
Lá vai à pesca
O paiaguá!

E quando guio,
À flor do rio,
A minha ubá,
Nem flexa voa
Como a canoa
Do Paiaguá.

[...]

(CORREA, 1985, 105-106).

25 Os Paiaguás foram uma comunidade indígena, hoje extinta, que habitava os limites de Mato Grosso do Sul, neste momento, ainda Mato Grosso, com o Paraguai. Eram conhecidos como canoeiros. A decadência veio com a Guerra do Paraguai, quando enfrentaram com suas lanças o exército brasileiro.

O “Canto do Paiaguá”, se aqui buscássemos uma análise comparativa com Gonçalves Dias poderíamos encontrar algumas similitudes com os poemas *I Juca Pirama e Canto do Piaga*, pois nesses dois poemas, como no poema escrito por Dom Aquino, temos a exaltação do índio como bravo e forte “tribo mais forte/ que nós não há, que vive desta terra e com ela possui uma relação harmônica O Paiaguá/o seu recreio/ o seu enleio/no rio está”. Assim, como afirma Mesquita (1956), em Dom Aquino, é possível percebermos o ideal regionalista lançado pelos românticos.

Em *Caçada de perdizes*, vemos esse olhar crítico sobre o homem que destrói essa natureza, *corpus* de sua contemplação:

__ Bóca! E a perdiz arranca e sai zunindo...
Troa o tiro! Mas a ave, meio tonta,
Foge e serena, ao longe, o vôo lindo
(CORREA, 1985, p. 159).

Vemos nesse excerto o seu olhar sobre o desejo humano de possuir, uma vez que o tiro das espingardas afastam a ave. Temos, portanto, que mesmo assustada, a ave permanece bela.

Candido (2000) afirma que o desejo de termos uma literatura se materializou na configuração de elementos particulares do Brasil, isso no século XVIII. Já no final do século XIX e início do século XX, essa materialização se volta para os elementos regionais. E, ainda, segundo Candido (2000), esses elementos criam uma identidade forjada, construída e inventada para representar a cultura de um povo, região ou nação.

Segundo Afrânio Coutinho (1995) aos poucos se percebeu que, para se construir a nação, era necessário antes construir um conceito de região, valorizando e demonstrando o Brasil regional, seus elementos, costumes.

Desde o Romantismo, [...] um fato da maior significação foi a crescente importância do Brasil regional. As influências geográficas, econômicas, folclóricas, tradicionais, que deixaram traços marcantes e características distintivas na vida, costumes, temperamento, linguagem, expressões artísticas, maneiras de

ser e sentir, agir e trabalhar, fizeram-se perceber na vida intelectual brasileira desde que a consciência nacional brotou para a independência política e cultural (COUTINHO,1995, p.201).

Em Dom Aquino, à imagem forjada dessa cultura retoma os elementos tipificados do Romantismo por meio da perpetuação dos seus ideais: a natureza selvática serve como berço para construção de uma nação brava e forte, desnudada por meio de um lirismo heroico.

No poema *Ninho em Flor*, publicado na obra *Terra Natal*, vê-se a exaltação da natureza e de seus atributos primaveris.

Quando voltei, após tão longas viagens,
A minha terra estava toda em flor:
Eram flores dos céspedes selvagens
Eram as flores mais gentis do amor.

Morria a tarde em túmulo de rosas,
E a choravam, num dueto, as juritis;
Havia, em tudo, florações radiosas
De ametistas, opalas e rubis.
(CORREA, 1985, p. 101)

Nessas duas estrofes, percebemos o tom enaltecido “após tão longas viagens” sobre a terra, demonstrando as imensidões que são percorridas e dão a natureza um aspecto mítico, à medida em que esta o espera, abrindo-se em rosas e flores. Tais versos nos levam à dimensão bucólica com que a natureza é tratada, remontando as imagens picturais do Romantismo, no que tange ao retrato idílico do cenário mato-grossense. Há nos versos de Dom Aquino a construção paradisíaca de Mato Grosso, de suas águas e de sua flora, em especial.

A professora da Universidade Federal de Mato Grosso, Lyllia Galetti (2000) afirma que Dom Aquino, em meio às conturbadas crises políticas que o povo mato-grossense vivenciava, buscou em seus discursos e poemas dimensionar a esse povo algo de que pudesse se orgulhar, nesse sentido, elege certas figuras emblemáticas, a natureza e seus elementos simbólicos.

(Inclusive) pelo momento propício que seu perfil de religioso e intelectual favorecia, o bispo presidente foi capaz de mobilizar as energias intelectuais e afetivas de parte significativa da sociedade mato-grossense para algo mais duradouro: definir novos critérios de construção de sua identidade, a partir do qual fosse possível elaborar uma imagem de Mato Grosso como a qual o conjunto de sua população pudesse se identificar e, principalmente, se orgulhar (GALETTI, 2000, p. 296).

Bernd (2003) afirma que as literaturas emergentes e, nesse caso, apontamos, especificamente, a Literatura Brasileira de expressão mato-grossense, que estava gestando seu campo de legitimação, buscou e se ancorou nos elementos locais para a configuração da consciência regional/nacional.

Em Dom Aquino, vê-se a preocupação em fundar uma literatura que verse sobre o ser mato-grossense, que destaque os elementos locais, tanto que a criação do Centro Mato-Grossense de Letras consolida esse desejo ao congregar nele escritores que nasceram ou residiam em Mato Grosso e que falassem dos elementos locais/regionais. Segundo Claro (2005), quando da criação do Centro Mato-Grossense de Letras, Dom Aquino

[...] deu um conselho aos fundadores que naquele momento estavam criando o Centro Mato-Grossense de Letras, sobre as implicações e objetivos daquela agremiação, dentre elas, devotar, nas produções literárias, especial atenção à terra e suas belezas. Complementa ainda que, como obrigação de todos, a criação daquele Centro seja difundido como marca registrada de cunho essencialmente mato-grossense e nele devam existir “as bases da literatura regional” (CLARO, 2005, p. 15).

Seguindo essa linha, destacamos o asseverado por José de Mesquita:

Nota de vivo regionalismo, desse típico e sadio localismo, que inspirou os «Poetes du Terroir», da formosa coletânea de Ad. Van Bever, é aquilo que chamaremos de «cuiabanidade», dos versos de D. Aquino (MESQUITA, 1956, p. 12).

Mesquita, já em 1956, percebe na poética de Dom Aquino um forte apelo ao localismo, mas o escritor encara tal procedimento como algo sadio. Aqui

pretendemos mostrar, sem diminuir a dimensão e a força poética de Dom Aquino que esse modelo de regionalismo constrói uma imagem fragmentada da nação mato-grossense.

José de Mesquita, em defesa da poética de Dom Aquino, reconhece que esse tipo de fixação ao meio é encarado como bairrismo. Mas, na bandeira de defesa da poesia aquiniana, entende que o bairrismo não diminui a força da escrita desse autor, dado que pertencemos a um local e é impossível não falarmos com amor desse local de pertencimento. Mesquita (1956) assim declara:

Os mais universais dos escritores, sofreram essa poderosa influencia que, num ângulo estreito, se convencionou chamar «bairrismo», ou «chauvinismo» – conceitos pejorativos que não diminuem, antes exaltam o mais terno, suave e natural dos sentimentos, o patriotismo, a revelar-se de uma forma acendrada e mais precisa no amor à terra do nascimento, ao seu fogo, à sua casa, a sua família (MESQUITA, 1956, p. 12).

A busca pela valorização dos símbolos locais regionais leva Dom Aquino a se empenhar severamente pela consolidação de certos elementos: o hino e o brasão de Mato Grosso. Cabendo destacar que, naquele momento, Mato Grosso ainda não possuía um Hino, sendo composto pelo então Bispo, Presidente do Estado e Poeta, o *Hino Matogrossense*^{26 27}, composto de 36 versos em métrica de nove sílabas poéticas, demonstrando o rigor formal defendido estética parnasiana.

Limitando, qual novo colosso,
O Ocidente do imenso Brasil,
Eis aqui, sempre em flor, Mato Grosso,
Nosso berço glorioso e gentil!
Eis a terra das minas faiscantes,
Eldorado como outros não há,
Que o valor de imortais bandeirantes
Conquistou ao feroz Paiaguá!

Salve, terra de amor, Terra de ouro,

26 Mantivemos a grafia original

27 O poema só é decretado oficialmente Hino de Mato Grosso em 05 de setembro de 1983, através do decreto 208.

Que sonhara Moreira Cabral!
 Chova o céu Dos seus dons o tesouro
 Sobre ti, bela terra natal!

Terra noiva do Sol, linda terra
 A quem lá, do teu céu todo azul,
 Beija, ardente, o astro louro na serra,
 E abençoa o Cruzeiro do Sul!
 No teu verde planalto escampado,
 E nos teus pantanais como o mar,
 Vive, solto, aos milhões, o teu gado,
 Em mimosas pastagens sem par!

Hévea fina, erva-mate preciosa,
 Palmas mil são teus ricos florões;
 E da fauna e da flora o índio goza
 A opulência em teus virgens sertões!
 O diamante sorri nas grupiaras
 Dos teus rios que jorram, a flux.
 A hulha branca das águas tão claras,
 Em cascatas de força e de luz!

Dos teus bravos a glória se expande
 De Dourados até Corumbá;
 O ouro deu-te renome tão grande,
 Porém mais nosso amor te dará!
 Ouve, pois, nossas juras solenes
 De fazermos, em paz e união,
 Teu progresso imortal como a fênix
 Que ainda timbra o teu nobre brasão!

A pesquisadora Raimone Fagundes (s/d) faz a seguinte observação acerca do poema *Hino MatoGrossense*:

[...] o poeta recupera apenas os dados que corroboram a sua visão regional harmônica [...]: o Estado é descrito como um colosso, onde os bravos vivem num paraíso natural. [...] Não há indícios de nada que não seja essa convivência harmônica, perpassada numa letra ufanista e laudatória que corrobora a imagem da perfeição mato-grossense (FAGUNDES, s/d, p. 05).

O poema traz uma dimensão histórica passadista sobre a chegada dos Paulistas até a extração de minério, sendo esse o período de glórias do Estado. Sob a ótica de Fagundes (s/d) toda a história de lutas e violência que poderia desfazer a imagem harmônica entre homens e terra são postas de lado. Cria-se

uma confluência harmônica entre os elementos: o passado mítico selvagem, a natureza exuberante e a conquista dos bandeirantes que modelam o Estado de Mato Grosso.

Todas as imagens criadas por Dom Aquino são feitas sob o signo da subjetividade e da parcialidade do Romantismo, plastificando a realidade e subvertendo-a, visto que a imagem nunca aspira o que é, mas o que poderia ser. Claro (2005) destaca que essa parcialidade e subjetividade revela:

[...] o contexto em que o homem expressa e incorpora em si esse patrimônio ambiental, cultural, tornando uma a razão de existência entre ele e a terra, sentimento que resulta numa expressão sensível da terra, como se ela se tornasse o próprio corpo do eu que expressa (CLARO, 2005, p. 20).

Há na produção de Dom Aquino uma exaltação da terra, o que se insere na relação com o universo pantaneiro, sendo apresentado em seus poemas na dimensão exótica e mítica: “Eis aqui, sempre em flor Mato Grosso,/Nosso berço glorioso e gentil!/Eis a terra das minas faiscantes,/Eldorado como outros não há” (CORREA, 1985, p. 37). Nesses versos vemos, nitidamente, a exaltação da terra, de sua gente e a mitificação de Mato Grosso com o Eldorado.

Ainda, no poema Hino Matogrossense, há a configuração do mito do Eldorado. A apropriação do ideal do eldorado para Mato Grosso em pleno século XX, metaforicamente, serve para representar a grandeza do passado que forma a identidade desse Estado e o futuro de esplendor que se ergue.

O aspecto mítico está intrinsecamente ligado ao fato de que o poeta foge às normalidades, criando um pensamento primitivo e seres que se diferem dos demais pelas atitudes e atividades que desenvolvem.

Nessa perspectiva, citamos as considerações de Mielietinski (1987, p. 19) acerca do mito, uma vez que, para o autor, “todo grande poeta tem a missão de transformar em algo integral a parte do mundo que se lhe abre e da matéria desta cria sua própria mitologia”.

Segundo Abbagnano (2000, p. 675), o mítico nunca apresenta uma situação real e concreta, mas “opõe-se a ela, no sentido de que a sua

representação é embelezada, corrigida e aperfeiçoada”.

Nos versos: “Salve, terra de amor, terra de ouro/que sonhara Moreira Cabral”, temos a configuração do culto dos heróis como nos afirma Angel Rama (1984)

Redescobre as contribuições populares regionalistas como formas incipientes do sentimento nacional e, timidamente, as contribuições étnicas mestiças; sobretudo, confere organicidade ao conjunto, interpretando este desenvolvimento secular sob a perspectiva da maturação nacional, da **ordem e** progresso que leva adiante o Poder (RAMA, 1984, p. 93).

Ao se remeter aos vultos regionais, como Pascal Moreira Cabral, desbravador de Mato Grosso, Dom Aquino o faz no sentido de injetar no povo mato-grossense um sentimento de orgulho nacional, melhor dizendo, de uma consciência nacional forjada para que seja motivo de orgulho, trazendo a figura dos bandeirantes, desbravadores do Estado, como no verso: “o valor de imortais bandeirantes” conquistou ao feroz Paiaguás. Assim, como há no romantismo a visão divinizada e heroica dos portugueses, em Mato Grosso, por meio da poética de Dom Aquino, isso se dá na figura dos Bandeirantes que foram capazes de conquistar e vencer os índios Paiaguás.

Percebe-se, também, no *Hino MatoGrossense* o mesmo ideal contido na *Carta de Pero Vaz de Caminha*, pois, nela, Caminha, em sua observação sobre os habitantes da terra recém descoberta e sobre esse povo assim escreve:

Acenderam-se tochas. Entraram. Mas não fizeram sinal de cortesia, nem de falar ao Capitão nem a ninguém. Porém um deles pôs olho no colar do Capitão, e começou de acenar com a mão para a terra e depois para o colar, como que nos dizendo que ali havia ouro. Também olhou para um castiçal de prata e assim mesmo acenava para a terra e novamente para o castiçal como se lá também houvesse prata (CAMINHA, s/d, s/p).

Vemos nesse excerto da Carta de Caminha a descrição e alusão ao indicativo do aspecto aurífero dessa terra - o Brasil - portanto, uma terra próspera e fértil. Esse ideal todo alavancou, quando do retorno de Caminha a Portugal a busca por materiais preciosos no Brasil e, por consequência, sua

colonização. Quando traçamos a aproximação entre a visão paradisíaca de Caminha - sobre a terra e suas riquezas - com a visão Aquiniana, deve-se por esse último destacar que, em Mato Grosso, houve também momentos de intensa riqueza. Quando o eu-lírico no poema *Hino Matogrossense* fala das riquezas da terra: “hévea fina, erva-mate preciosa”, demonstra, para além da beleza, um Estado rico e pujante.

Dom Aquino não quebra com o esteriótipo da terra intocada e mítica, ao contrário reatualiza os mitos, dando ao leitor uma imagem poética forjada. Nos versos do poeta, percebemos a descrição de uma terra: “onde dos teus rios jorram a flux/ a hulha branca das águas tão claras”, o que nos remonta à imagem bíblica da terra onde se jorra leite e mel, terra rica em ouro e pedras preciosas.

Há também em Dom Aquino as representações selváticas da terra, que veem transmutadas em um discurso de virtudes, ou seja, Dom Aquino “recheia”, se assim podemos dizer, os mitos selváticos de valores religiosos. No poema *Virtude plusquam auro*, vemos essa relação.

Brasão da minha terra, tu que ostentas
 O ouro do pátrio solo abençoado,
 A sinopla das matas opulentas
 E das campinas, onde pasta o gado!
 Tu que, em teu céu de blau, nos representas
 Esse pendão do bandeirante ousado,
 Em cujas dobras lúcidas e bentas,
 A cruz de Cristo diz todo um passado!
 Tu que nos fala de um ideal infindo,
 No surto dessa fênix estupenda,
 Brasão da minha terra! Como és lindo!
 E como é lindo, nobre, imorredouro
 O poema dessa fúlgida legenda:
 “Confiemos na virtude, mais que no ouro!”²⁸

Nesse poema, vemos a descrição heráldica do Brasão das Armas de Mato Grosso. Não é apenas um poema descritivo, mas traduz um situação

28 **Virtute plusquam auro.** In Terra natal. Poética. Vol. 1, tomo II, p. 39.

histórica, visto que o poeta Dom Aquino, quando esteve na presidência do Estado, uma de suas primeiras medidas foi a elaboração do Brasão do Estado e sua submissão à Assembleia Legislativa para aprovação. O próprio poeta ao encaminhar o símbolo do Estado assim o faz:

1918 o Presidente do Estado de Mato Grosso, D. Francisco de Aquino Corrêa, organiza e submete ao conhecimento da Assembléia Legislativa o seguinte projeto, que foi convertido em lei sob no 799, de 14 de agosto: 'Art. 1o - O brasão de armas do Estado de Mato Grosso compõe-se de um escudo em estilo português, isto é, com a ponta redonda, ocupada por um campo de sinople, sobre o qual assenta, lado a lado, um morro de ouro com dois cabeços, sendo um no centro do escudo, o outro um pouco mais abaixo, para a sinistra do mesmo. O resto do escudo é um céu em blau, sobre o qual comina, em chefe, a peça heráldica ultimamente consagrada no brasão da cidade de S. Paulo, como símbolo do bandeirante, símbolo este que consiste em um braço armado a empunhar uma bandeira com a flâmula quadridentada e ornada com a cruz da ordem de Christo, tudo de prata, exceto a cruz, que é de goles. O escudo tem por timbre uma fênix de ouro a renascer em sua 'imortalidade' ou fogueira de goles, e por suporte dois ramos floridos, um de seringueira e o outro de erva-mate, enlaçados na base por uma fita que traz a legenda: 'Virtude plus quam auro' (CORREA, *apud* MENDONÇA, 1973, p. 77).

O documento emanado da Presidência do Estado de Mato Grosso vai muito além de um gênero oficial puramente, mas está carregado de poeticidade e lirismo, tanto que o presidente do Estado termina o documento com o que viria mais tarde ser o título de um de seus poemas *Virtude plus quam auro* sobre um dos grandes emblemas da pujança do Estado - o brasão.

O poema em questão traz a tríade do discurso eivado de Dom Aquino: a terra grandiosa e bela, a condição aurífera do Estado e a visão religiosa sobre o mundo. Os estudos da poética de Dom Aquino nos levam a uma análise aspiralada, uma vez que trazem um passado grandioso e exaltam um futuro mitificável.

Dessa forma, Dom Aquino é um dos maiores catalizadores da cultura mato-grossense, mesmo que emblematizada e carregada miticamente. Nas palavras de Assis Brasil (2004, p.37), "as literaturas não apenas refletem uma

cultura, como também as criam”. Nesse sentido, em Dom Aquino, percebemos um discurso épico sobre a terra e sua gente, que se ergue, esse discurso, sobre a eiva de um passado mitificado, de uma cultura heroica e de um povo desbravador e guerreiro.

No próximo tópico deste trabalho apresentaremos a análise da produção poética de José de Mesquita.

3.2 PELAS VIELAS DO REGIONALISMO NA PRODUÇÃO POÉTICA DE JOSÉ DE MESQUITA.



FIGURA 2 – Fotografia de José de Mesquita

FONTE: www.elfikurten.com.br

Regional

O sino da minha terra
ainda bate às primeiras sextas-feiras,
por devoção ao coração de Jesus.

Em que outro lugar do mundo isto acontece?
Em que outro brasil se escrevem cartas assim:
o santo padre Pio XII deixou pra morrer hoje, último dia das
apurações.
Guardamos os foguetes. Em respeito de sua santidade não
soltamos.
Nós vamos indo do mesmo jeito, não remamos, nem descemos
da canoa.

.....
(Adélia Prado, Poesia reunida – 1991)

Faz-se necessário um pequeno esboço da biografia de José de Mesquita, para, posteriormente, adentrarmos na produção literária, que neste estudo, incluirão, apenas, seus poemas.

José Barnabé de Mesquita²⁹, filho de José Barnabé de Mesquita (Sênior) e Maria de Cerqueira Caldas, nasceu em 10 de março de 1892 em Cuiabá e faleceu em 22 de junho de 1961.

Estudou no Liceu Salesiano de Cuiabá, formando-se em Ciência e Letras, em 1907, indo, posteriormente, para a cidade de São Paulo, para realizar o Curso de Ciências Jurídicas – Direito - na Universidade de São Paulo, formando-se em 1913. José de Mesquita, ao sair do Estado de Mato Grosso para realizar o Curso de Direito no Estado de São Paulo, torna-se um divulgador da cultura e literatura mato-grossenses.

Em sua produção, ele se aproxima dos ditames parnasianos. Ao lado de Dom Aquino Correa, fundou o Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso. Contudo, como nos afirma Rubens de Mendonça (2004, p. 305) “o interessante na poesia de José de Mesquita é a variação da força dos seus versos. O poeta ora é romântico, parnasiano, simbolista e modernista.” Aqui devemos fazer um parêntese, para discordar de Mendonça, quando esse afirma na produção de Mesquita o teor simbolista e modernista, visto que esse poeta erguera sua bandeira, juntamente com Dom Aquino, seguindo esse, na contramão do modernismo, mostrando-se contrário à inserção da estética modernista no Estado. Algo que iremos discutir no decorrer deste tópico sobre a produção de José de Mesquita.

Atuou, efetivamente, na mudança do Centro Mato-Grossense de Letras para a Academia Mato-Grossense de Letras, que se deu em 1921, sendo seu presidente a partir dessa data até seu falecimento em 1961.

29 Os dados biográficos de José de Mesquita foram retirados da página: <http://www.jmesquita.brtdata.com.br/2004_Biografia.pdf>. Acesso em: 25 de agosto de 2014

Publicou poesias, crônicas, ensaios e conferências, destacando: *Poesias* (1919); *Piedade* (romance, 1937); *Corá* (conto, 1930); *Espelho de almas* (contos, 1932); *Três Poemas da Saudade* (poemas, 1943); *Escada de Jacó* (sonetos, 1945); *No tempo da cadeirinha* (contos regionais, 1946); *Poemas do Guaporé* (1949).

Escreveu para revistas mato-grossenses e Nacionais, a destacar deste cenário nacional a revista de Cultura do Rio de Janeiro de 1928 a 1939, demonstrando com isso sua força política, no exercício da presidência do Tribunal de Justiça do Estado de Mato Grosso, bem como sua força literária como presidente do Centro Mato-Grossense de Letras e, posterior, Academia Mato-Grossense de Letras.

Para os estudos do regionalismo na obra de José de Mesquita, tomaremos as obras *Da epopeia matogrossense*³⁰ (1930), *Poesias* (1919) e *Sonetos* (1938). O *corpus*, aqui selecionado, entre a vasta produção de José de Mesquita, se deve a tais textos apresentarem o esboço de nossas discussões, a representação da identidade mato-grossense e a recuperação da tópica romântica.

Acerca do regionalismo que toma forma na produção literária de José de Mesquita, que também se apresenta na produção poética de Dom Aquino, é a relação entre litoral x sertão; metrópole x interior, ou seja, há um ensejo de afirmar o sujeito que habita os sertões brasileiros e isso faz emergir um sentimento regional em Mato Grosso. Segundo Leite (2008, p. 240), *José de Mesquita* “abre, sem dúvida, uma grande página- dos aspectos artísticos, culturais, literários, entre outros- do regionalismo em Mato Grosso”.

A obra *Poesias* (1919) de Mesquita está dividida em quatro partes: a primeira, *Do Amor*; a segunda, *Da Natureza*; a terceira, *Do sonho* e a quarta, *Da Arte*. Aqui já temos uma diferenciação entre a produção aquiniana e de José de Mesquita, a figura feminina em Dom Aquino surge como representação de um ser divinal: a figura de Maria, a virgem de Dom Bosco e sua mãe, não há em seus poemas a representação feminina sendo erotizada ou como figuração do

30 Mantivemos a grafia original.

amor do eu-lírico, algo que ocorre em José de Mesquita. Isso se deve em especial às formações distintas de ambos os poetas: o primeiro, Dom Aquino, de formação clerical, o segundo, José de Mesquita, de formação leiga.

Nos excertos do poema *Nocturno*³¹- da primeira parte da obra *Poesias* (1919), de José de Mesquita, vemos a descrição erotizada da mulher.

Ei-la que dorme. Branda e suavemente
arfam-lhe os seios sob a camiseta
muito alva, de fina cambraieta
leve, macia, quasi transparente.

Pelo collo se espalha a cabelleira
escura e o rosto virgem resplandece
num halo de pureza que parece
uns ares lhe imprimir de linda freira.

Olhos cerrados, bocca entrefechada
-essa boca ideal que tanto aspiro!
Passa a mão pelo seio e, num suspiro,
estremece, de súbito, assustada.

Sonha, talvez? Que sonhos terá ella?
Eil-a a dormir, tão pallida e serena....
Um suave perfume de açucena
entra por entre as frestas da janella.
[...]
(MESQUITA, 1919, p. 21).

Na leitura da obra de José de Mesquita, no que tange à representação da figura feminina, temos duas facetas que se erguem, sendo necessário fazer um esboço. José de Mesquita representa a mulher sobre dois paradigmas: de Maria, casta e santa, e Eva, lascívia e pecadora. Portanto, veremos que ora sua produção, quando se refere à mulher, traz uma figuração divinal, ora uma figuração diabólica, questão visível no conto *Corá*, em que *Corá* seduz o sogro. Não sendo nosso foco de análise a contística de Mesquita, mas cabe demonstrar, aqui, essa conotação diabólica da mulher, remetendo ao mito da criação em que a serpente seduz Eva a cometer o pecado, assim como o faz *Corá*, em relação ao sogro.

31 Mantivemos a grafia original.

Conheci Corá, posso dizer, desde a hora de nascer. Foi sempre viva, esperta, ladina como quê... Quantas vezes carreguei a pequena no colo e fui com ela, já grandinha, ao mato, apanhar mangaba e marmelada! Mas Corá não lhe serve, meu filho. Para namoro, de passatempo, está muito bom. Para mulher, não. Uma coisa é brincar, distrair com os agrados, conversas e passeios... (MESQUITA, 1930, p. 5).

No primeiro trecho do conto, vemos a represália do pai em relação ao casamento de manezinho com Corá, por se tratar de uma mulher esperta, portanto, capaz de enganar, de persuadir e de cometer as mais pérfidas coisas. No trecho a seguir, vemos, após sogro e nora ficarem três dias a sós, que o velho é vencido pela sedução de Corá, que, pela roupa e pela sensualidade o domina.

— Ora, o dia está fresco, meu pai... Isso faz mal, vancê ficar aí o dia inteiro, na mesma posição, chupando esse pito sarrento... Saíram. Ele sorria, vencido pelos agrados da moça. O mormaço muito quente esbraseava o ar. Ela, para evitá-lo, arrepanhara o roupão, erguendo-o à altura da cabecinha, protegendo-a como uma coberta. No seu desleixo caseiro, não trazia saia branca e deixava ver, sob a camisa de mulher, cura até os joelhos, as pernas roliças, penugentas e o relevo provocante das ancas (MESQUITA, 1930, p. 10-11).

Portanto, esse conto, *Corá*, traz a mulher dentro de uma visão diabólica, aproximando-a ao mito da serpente que persuadiu Eva a cometer o pecado da criação.

Reportando-nos aos excertos do poema *Nocturno*, percebemos uma descrição erotizada pelo eu-lírico da figura feminina. Na primeira quadra, temos uma mulher dormindo, vestindo uma camisa que deixa transparecer sua pele e seus seios. Aqui podemos tecer uma aproximação de Mesquita aos ideias românticos por meio dos quais utiliza uma linguagem adornada para dar forma aos devaneios e impulsos do eu-lírico.

Neste quarteto: “Pelo collo se espalha a cabelleira /escura e o rosto virgem resplandece/num halo de pureza que parece/ uns ares lhe imprimir de linda freira”, a figura feminina, que dorme é pura e angelical. Sendo que, no

próximo quarteto, o eu-lírico retoma os elementos românticos de aspiração e desejo sobre a mulher, dentro de uma visão de subserviência, pois a deseja, mas não pode tocá-la, sendo ela ideal e perfeita, como vemos no verso: “_ essa boca ideal que tanto aspiro!”. Assim como no romantismo, José de Mesquita faz da mulher um ideal de beleza e de desejo, detendo sobre ela sua condição de vassalagem amorosa.

O poema, de uma forma geral, é todo construído sobre uma adjetivação para dar à figura feminina uma condição contemplativa, de adoração por parte do eu-lírico. Ainda na décima segunda estrofe:

Há como o despertar de uma alvorada
quando elle se ergue e vêm se, de repente,
as graças do seu corpo adolescente
sob a camisa curta e decotada
(MESQUITA, 1919, p. 22).

O poeta compara a mulher à natureza, como no verso: “há como o despertar de uma alvorada”, o que nos remete que o despertar da amada, assim como o dia, chega vigoroso, brilhante, iluminando e aquecendo a terra. De certa forma, o eu-lírico, ao aproximar a mulher da natureza, retira da segunda o substrato necessário para a composição do objeto de seu desejo: a mulher. Portanto, a natureza não é apenas um pano de fundo, mas é dela que se emanam os elementos que farão parte da produção poética.

Ainda nessa mesma linha de representação idealizada da mulher, podemos destacar o poema *Ideal*, de Mesquita.

Tu que, sem conhecer, amo desta maneira,
creatura ideal a quem minha alma inteira
e este meu coração inteiro dediquei,
tu que no caos horrendo em que me debatia
foste como o clarão benéfico do dia,
Tu que eu antes de ver eternamente amei,

cujas feições minha alma ardente de poeta
de ha muito em tudo via e numa ânsia secreta,
buscava em tudo achar, em tudo descobrir,
Tu por quem, muito tempo, andei na cata obscura,

buscando-te, assim como o viajor procura
entre as trevas da noite uma estrella a luzir,

tu para quem então os rythmos da Lyra,
em quem minh'alma encontra o sonho bom que a inspira
e por quem, muito tempo, encantado vivi,
grande e excelso Ideal, perfeito e inatingido,
derradeira illusão deste desilludido,
miragem de ouro e azul que, ao longe, me sorri,

ouve — doce visão querida de minha alma,
palinuro do amor, sacerdotisa calma
este culto interior, meu sonho e minha luz,
desce do egrégio altar onde a esplendor te vejo,
inatingível, pura e serena ao desejo....
Estás alto demais p'ra o pezo desta cruz.

Deusa ou mulher, qualquer que seja a tua essência,
ou te aureole, a radiar, a viva refulgência
dum templo; ou vibre em ti a alma humana infeliz,
meu suave Ideal, meu desejo infinito,
ouve a voz que te chama, ouve o clamor afflicto,
a ardente aspiração de quem sempre te quis!

Si vieres, terás uma alma grande e pura
para te celebrar a glória e a formosura,
Viverei só por ti e para o nosso amor....
Mas, não vens.... Ideal.... Chanaan desejada....
Nuvem que se desfaz em vindo a madrugada....
Meu supremo Prazer.... Minha infinita Dor....
(MESQUITA, 1919, p. 31-32).

Em *Ideal*, vemos nitidamente no primeiro verso: “Tu que, sem conhecer, amo dessa maneira”, o ideal medieval de vassalagem amorosa, ou seja, o homem, nesse caso, o eu-lírico torna-se o vassalo da mulher, objeto de seu desejo, sendo ela um objeto ideal, perfeito e sublime. A mulher surge no poema como um sujeito divinal, que, no meio do caos em que se insere o eu-lírico, o retira dessa obscuridade trazendo-o a luz.

O eu-lírico também revela sua errância em busca dessa mulher. Não poderia ser outra, não há outra que se iguale, ela é única, a qual, na reiteração poemática, expressa que o retirou da escuridão, como vemos nos versos: “Tu por quem, muito tempo, andei na cata obscura/ buscando-te, assim como o viajor procura/ entre as trevas da noite uma estrella a luz”. Ela não o retira

simplesmente da escuridão, mas ela própria é um fecho de luz, aludido na imagem da estrela que reluz durante à noite e a ilumina.

Nesse ideal, ainda retomando os elementos da vassalagem amorosa do medievalismo, a mulher, objeto do desejo do eu-lírico, é perfeita, portanto, inatingível para esse sujeito, restando apenas a adoração, idealização e sublimação dessa mulher. O campo ocupado por essa mulher a eleva à condição de deusa, não de simples mortal.

Ainda na tópica amorosa, no que tange à descrição da figura feminina, temos a idealização e a divinização da mulher. Como exemplificação do mote de idealização da figura feminina, destacamos os seguintes excertos.

Eu imagino uma mulher
que eu hei de amar e me ha de amar,
e que eu, esteja onde estiver,
a todo tempo, hei de encontrar.
À força já de imaginá-la
sinto-a real diante de mim:
vejo-lhe o riso, ouço-lhe a falla....
Já se viu caso estranho assim?
(MESQUITA, 1919, p. 11).

O poema demonstra a mulher como objeto de desejo do eu-lírico, sublime e inalcançável “a força já de imaginá-la/sinto-a real diante de mim”, tornando-se o mote de sua existência. Idealiza-se, não somente a mulher, mas o próprio amor.

Para além das idealizações físicas de embelezamento da figura feminina, José de Mesquita também traz à tona figuras femininas que emblemaram a história de Mato Grosso, demonstrando-nas com bravura e coragem. Ao fazer isso, temos, portanto, que José de Mesquita situa-se, também, na linha tênue entre história e ficção, a partir do momento em que sua tessitura poemática retira da história o substrato temático para suas criações. A exemplo, temos o poema dedicado à Rainha Negra Teresa de Benguela³², que comandou com

³² Teresa de Benguela era esposa de José Piolho, rainha no Congo, trazida para Vila Bela da Santíssima Trindade, no século XVIII para ser escrava. Não aceitando sua condição, foge, criando, assim, o Quilombo do Quariterê. Após a morte

sagacidade o Quilombo Quariterê em Vila Bela da Ss. Trindade, antiga capital de Mato Grosso.

La por onde o Galera as águas vai fluindo,
Foi de Quariterê o quilombo afamado,
Em que a negra Teresa o seu poder infindo
Exercera, em cruel e trágico reinado.

No mais ermo da matta ergue o seu throno lindo
A rainha que traz a seu sceptro curvado
O quilombo, a que vai nova gente affluindo,
Na ânsia de livre ser, longe do jugo odiado.

Mas já de Villa Bela a tropa numerosa
Na pugna árdua e feroz as leva de ia mais
E, presos, se lhes reabre a vida dolorosa...

Não Teresa, porém, que, esmagada e ferida,
Prefere a morte ao jugo e mostra, intemerosa,
Que é a liberdade só que dá valor à vida.
(MESQUITA, 1930, p. 320)

O poema constitui uma narrativa épica da heroica atuação de Tereza de Benguela, desde os tempos aureos e afamados do Quilombo até sua tomada em 1795, quando a Rainha prefere a morte a ser privada de liberdade, pois, conforme dita a história, ela foi morta em praça pública como forma de educação para os demais escravos, no intuito de fuga, a represália seria parecida. O poema é uma homenagem à Teresa de Benguela, que resistiu até a morte lutando pela liberdade.

O que percebemos da poética de José de Mesquita, no que tange à representação feminina, é a costura de diferentes perspectivas: mulher casta e santa, mulher sensualizada e a representação emblemática de algumas figuras femininas.

Nas palavras de Magalhães (2001, p.57), “as poesias de cunho sentimental de José de Mesquita são importantes porque nos atestam a

de José Piolho, o Quilombo passou a ser liderado pela Rainha. Sob sua liderança, o Quilombo resistiu por mais de quatro décadas, de 1752 a 1795. Dada a importância da figura negra de Teresa de Benguela, em 25 de julho, por meio da Lei 12987, é instituído o Dia Teresa de Benguela e o Dia da Mulher Negra.

convivência dos mais diversos traços estilísticos epocais na literatura produzida em Mato Grosso naquela época”. Diferentemente de Dom Aquino, no que concerne à representação da mulher, que, para ele, só é feita com a figura de Maria e de sua mãe, haja vista ser ele representante do clero. Já José de Mesquita consegue ir além e apresentar um dos elementos ícones do romantismo: a idealização da figura feminina como podemos ver no poema *Neve e fogo*.

A neve é menos alva que teu seio,
Têm mais ouro que sol os teus cabelos,
Por isso fico deslumbrado ao vê-los,
De frios tremo e em flamas me incendeio.

De que essência és tu feita? Donde veio,
de que estranho país de sole gelos,
essa carne que toda freme em zelos
e esse torpor que nos teus olhos leio?

Eu que cansei de amar, nesta agonia
Em que vivi, de amor sempre trocando,
Atrás de uma ilusão que me fugia,

Sou forçado a te amar, meu doce bem,
Que neve e fogo, fazes que te amando,
Trema de amor e arda de amar também...
(MESQUITA, 1957-8, p. 69).

Nesse poema, revela-se um eu-lírico apaixonado que contempla a mulher amada, que a idealiza e que, para isso, lança mão de metáforas para descrever o amor e a figura de seu desejo. O poema assume uma feição exaltativa e contemplativa.

No tocante à mitificação das figuras emblemáticas, já destacada em Teresa de Benguela, também se dá com os bandeirantes, tal qual como fez Dom Aquino, ao distanciar essas figuras da atuação factual que os engloba. No poema *Legenda*, de Mesquita, vemos a visão benemérita da atuação dos Bandeirantes para a colonização de Mato Grosso.

Vinham de muito longe aqueles sertanistas,

rompendo a selva espessa, a solidão bravia,
valle aberto em rechans, serra ouriçada em cristas,
rios e igarapés, sem descansar um dia.

Vinham de muito alem, em busca de conquistas
de índios e do ouro bom que nesta terra havia
e, destemido, o bando heróico de paulistas,
palmo a palmo, o sertão perigoso corria....

Traz dos coxiponés e do ouro e dos diamantes,
depois de muito esforço e lida foram dar
a Cuyabá, e, ali, os bravos bandeirantes

ergueram o arraial, entre as verdes collinas,
sendo governador o Conde de Assumar,
capitão general de São Paulo e das Minas.
(MESQUITA, 1930, p. 89).

Na segunda quadra, vemos a pujança mítica da força e bravura dos bandeirantes, que, de forma destemida e heroica, desbravaram o sertão perigoso, povoando a região onde se encontra a cidade de Cuiabá.

Na segunda parte – *Da natureza* – destacamos o poema *Musa consolatrix*, em que nos é apresentada a visão panteísta de José de Mesquita.

Contempla esta alameda ensombrada onde as aves
trinam a esvoaçar entre os floridos ramos;
ouve-lhes o gorjear, os cânticos suaves....
A selva é como um templo ande nos prosternamos.

Deus falla pela voz do vento, em phrases graves....
Attentos, a escutal-O, aqui nos concentramos....
Ha hymnarios de amor por entre as verdes naves,
pipilos de prazer e harmoniosos reclamos.

Ouve o rumor que faz a água a correr sonora,
a casquinar veloz, pela campina a fora;
sente o olor virginal dos lírios mal abertos....

Natureza! Só tu sabes lenir as dores.
e fazer vicejar todo um moital de flores
nos sombrios jardins dos corações desertos....
(MESQUITA, 1930, p. 89).

Primeiramente, cumpre-nos destacar que, em Dom Aquino, há um tom épico em suas construções poemáticas, por sua vez José de Mesquita possui

um tom panteísta, em que Deus está e fala por e na natureza. Tal questão pode ser demonstrada no verso “Deus falla pela voz do vento, em phrases graves/Attentos, a escutai-O, aqui nos concentramos [...]”. José de Mesquita já na primeira estrofe destaca o tom de prostração com que o homem tem de ter diante da natureza.

A natureza em seu poema *Musa Consolatrix*, pelo próprio título, é a força inspiradora do homem e, para além da força inspiradora, consola o próprio homem diante de suas dores e angústias, conforme demonstrado nos versos: “Natureza! Só tu sabes lenir as dores/e fazer vicejar todo um moital de flores/nos sombrios jardins dos corações desertos”.

A obra *Terra dos berços* encontra-se dividida em: Mato Grosso heroico, Mato Grosso pituresco e Mato Grosso evocativo. No prefácio da obra *Terra dos berços*, de 1927, Dom Aquino destaca que a produção poética de José de Mesquita encontra-se filiada ao programa patriótico, o que nos serve, perfeitamente, para pensar as produções escolhidas para análise nesse trabalho.

É o caso ele felicitar a Matto Grosso e ao Brasil. Urge nacionalizar as nossas letras. E José de Mesquita dispõe de largos recursos para collaborar brilhantemente nesse patriótico programma. Não é um desses trovadores vulgares, que passam a vida a versejar as mesmas ideas e lugares communs, com meia dúzia de vocábulos poéticos. E um estudioso. Já é um erudito. E um pesquisador inteligente e infatigável dos nossos archivos. Cultiva, como poucos, o vernáculo. Prima tanto no verso como na prosa. E, o que mais importa, é um espírito superiormente orientado pelos ideaes mais nobres e puros (CORREA, 1927, apud MESQUITA, 1927, p. 12).

Da afirmação de Dom Aquino sobre a produção de Mesquita temos de destacar duas questões: a primeira sobre o programa patriótico de José de Mesquita, em especial o expresso na obra *Terra dos berços*, que se compõe de quarenta e três poemas classificados como Mato Grosso heróico, Mato Grosso evocativo e Mato Grosso pituresco. A segunda questão está diretamente ao estilo parnasiano do belo nas letras.

O título da obra de José de Mesquita *Terra dos berços*, em muito se aproxima da semântica do título *Terra Natal*, de Dom Aquino, possibilitando uma equivalência entre as temáticas de ambas as obras - exaltação da terra e de sua gente.

Em *Terra dos berços* somos convidados a uma imersão no passado heroico das grandes conquistas e vitórias dos homens mato-grossenses. No poema *Canção Mattogrossense*, constituindo-se como verdadeira evocação da história, temos um poema historiográfico que mitifica a história dos homens mato-grossenses, tratando o passado como algo benemérito, portanto, um futuro grandioso.

Descendentes dos fortes bandeirantes
que desbravaram o sertão natal,
em nossos peitos pulsam estuantes
esses grandes anhelos para o ideal.

Delles herdamos o denodo e a fibra
máscula e rija do heroísmo audaz.
Ante os perigos a nossa alma vibra.
Nenhum receio estremecer-nos faz.

Nas nossas veias corre sangue heróico,
temos a velha tempera ancestral
de Antonio João, humilde e obscuro estóico,
e Baptista das Neves, o immortal.

Florões de ouro nas paginas gravados
de nossa Historia, como iguaes não ha,
são Melgaço, Sará, Coimbra, Dourados
e mais Laguna, Alegre e Corumbá.

Da grande natureza a força haurida
nos faz desde crianças aprender
que a liberdade vale mais que a vida
e que o homem só é escravo do dever.

Terra amada, onde o céu é eternamente
azul, a selva verde, o campo em flor,
quem ante os teus encantos se não sente
cheio de crença, de esperança e amor?

És toda uma lição de força e alento,
a te estenderes, sob o céu azul,
dos pantanaes do Norte almo e opulento
ás campanhas bellissimas do Sul...

Terra mattogrossense, une os teus filhos
 num forte amplexo de amizade e paz,
 para que ninguém mais offusque os brilhos
 do teu destino esplendido e vivaz!
 (MESQUITA, 1927, p. 15-16).

Além de exaltar a terra, o poeta traz as figuras que colonizaram o Estado. Há, em seu poema, uma visão de amor – pátria mato-grossense – com forte apelo saudosista, remetendo-nos, diretamente ao romantismo. Nas próprias palavras de José de Mesquita:

[...] que, em se tratando do passado a que nos ligam ecos de affectividade profunda, quase diria atávica, difficil se torna guiar a penna pelo puro raciocínio, sem se impregnar de um pouco de romantismo. E, como bem exprimiu Afrânio Peixoto, noutra ordem de idéias mas que bem se casa ao que vai dito: ‘O romantismo não morreu. Todos os que amam e aspiram neste mundo, são românticos’ (MESQUITA, 1931/1932, p. 32).

Ao se referir ao amor, ele o faz com dupla articulação: amor à figura feminina e amor à terra, pátria amada que merece ser exaltada.

Sob a tópica da terra, temos uma representação exótica. No poema *Guanabara*, a natureza funciona como eco dos sentimentos humanos, ampliando-os e potencializando-os.

Noite. Na solidão do vasto firmamento
 estrelas aos milhões abrem o meigo olhar.
 Ha um silencio profundo.... Apenas passa o vento
 tênue como um suspiro e esfrola e beija o mar.

Esta calma me evoca as noites de Sorrento
 que, vistas uma vez, não se podem olvidar,
 ou, nas ondas azues do Jonio somnolento,
 velas brancas e naus e triremes a voar....
 (MESQUITA, 1919, p. 72).

Nos versos em questão, somos levados a verificar a dimensão plástica e personificativa das estrelas, que são evocadas como tenras e protetoras, que aos milhões “abrem o meigo olhar”. Assim como as estrelas, o vento suspira e beija o mar, criando um efeito sinestésico diante do ato contemplativo do eu-

lírico sobre a noite, que já no primeiro verso é nos apresentada separada, aludindo para a constituição da noite como algo silencioso e isolado - calma favorece a contemplação.

Como nos afirma Hilda Gomes Dutra Magalhães (2001, p. 55), “procurou construir seus versos em conformidade com os parâmetros da estética parnasiana”. Temos trechos de um soneto, com rimas externas, primando, assim, pelo rigor formal, mas se casando com a tópica romântica ao buscar na subjetividade e na interiodidade suas reflexões para os estados de alma.

Em se tratando da natureza, no poema *Beira de Rio*, José de Mesquita recupera a tópica da exaltação da terra.

Nunca me ha de esquecer a beleza, a poesia
dessa beira de rio, azul, ao sol radiante,
em que dias passei repletos de alegria,
na minha adolescência em flor, linda e distante!

A risonha sação florígera corria.
Longe ia a cheia atroz ... Era pela vazante.
E a safra de um olor misterioso embebia
o ar todo a trescalar a mel puro e fragrante.

O “Morrinho” no azul seu vulto delinêa,
e a praia é fulva, ao sol, e o cannavial ondêa,
da várzea para alem, num suave pendor...

eis-me a ver, a alma inerte e lânguidos os músculos,
incendiarem o poente os rubidos crepúsculos
e baixar o luar do céu todo esplendor ...
(MESQUITA, 1927, p. 64).

A exaltação da terra, nesse poema especificamente, da beira do rio, ganha efeito telúrico, pois, segundo Donaldo Schüller (1986, p. 43), “o telurismo procura devolver chão ao homem que se perdeu na artificialidade dos centros urbanos. Do passado, ainda que inventado, deverão subir energias para suportar as agressões do presente e a insegurança do futuro”. Temos um poema das reminiscências do eu-lírico, que, ao retornar ao passado, reinventando-o e o recriando, o faz para deslocar do cotidiano artificial e agredido.

A beira do rio não será esquecida pelo eu-lírico, pois ela faz parte de um

passado que vale ser lembrado, de belezas inenarráveis, que só são possíveis de serem evocadas pelos sentidos: ver e sentir, pois as sensações do crepúsculo, do azul e da várzea evocam no sujeito-lírico tais sensações.

Segundo Cirlot (1984, p. 564), esses espaços criam o efeito da “Terra Santa [...], por sua concepção dos mundos como ‘estados’ e das paisagens como expressões [...]. Ali onde há paz e perfeição, realiza-se no tempo o que no espaço adota a forma de uma terra prometida”.

Assim, há nos poemas de *Terra dos berços*, de José de Mesquita certo telurismo, uma vez que, conforme nos afirma José Fernandes (1981, p. 171), “[...] no telurismo ocorre a interiorização dos elementos culturais e paisagísticos, concorrendo para a existência de uma simbiose entre o homem e a terra”.

Em seus poemas, encontramos uma relação harmônica entre homem e natureza, traço característico do romantismo brasileiro. Aguiar e Silva (1968, p. 536), assim se posiciona a esse respeito: “os lagos, as árvores, as montanhas, etc., associam-se intimamente aos estados de alma e o escritor estende sobre todas as coisas o véu das suas emoções e dos seus sonhos”. José de Mesquita sempre foi um ávido crítico da cultura e literatura mato-grossense, no discurso a seguir vemos um tom “bucólico” em pleno século XX, acerca do regionalismo.

Reserva econômica da Pátria, elle será também a sua reserva intellectual e moral; quando se exgottar, esfalfada, essa literatura do Urbanismo, que canta os sortilégios da civilização, literatura de jazz- bands e cinemas, de alma cosmopolita e pouco brasileira, então é que, no casto esplendor da sua beleza virginal, pura como a yara dos nossos rios, triumphará a literatura sertaneja, nacional nos costumes, nas descrições, no phraseado, espelhando as belezas da nossa vida rústica, da província e do sertão, onde, no dizer expressivo de Affonso Arinos, se vai tecendo a rede de solidariedade da população brasileira³³ (MESQUITA, 1924, 9-10).

Em plena efervescência pós-semana de Arte Moderna em São Paulo, José de Mesquita conclama a retomada de elementos locais/regionais na construção literária, bem como a exaltação da terra, num sentimento de patriotismo e de elevação das belezas locais. José de Mesquita, dentre os

33 Mantivemos a grafia original.

autores mato-grossenses, tem preferência com viés literário similar ao seu meio irmão Dom Aquino Correa.

As convicções estéticas de Dom Aquino terão fortes influências sobre a produção literária de José de Mesquita. Portanto, seus poemas apresentam bimendionalidade: romântica e parnasiana. No poema a seguir vemos essa relação:

NOITE DE ESTRELLAS

A noite cáe. O espaço se perfuma
Das essências que o vento na aza encerra
No alto, ao abrir dos manacás na terra,

Abrem rosas de fogo, uma por uma . . . (Lamartine Mendes)
[...] Fico, como num sonho de morfina,
Lerdo, sonhando, a te fitar calado. . .
Deixa-me assim. . . Este momento alado

É o resumo feliz da minha sina. (São João, Oscarino Ramos)
(MESQUITA, 1924, p. 6-7).

Nos excertos do poema *Noite de estrelas*, encontramos referência a Lamartine Mendes e Oscarino Ramos, pertencentes ao grupo de parnasianos, o que denota a preocupação com a forma parnasiana. Aliado ao culto ao parnasianismo ainda temos referência ao sonho e à natureza, elementos também muito presentes no Romantismo Brasileiro. Ibrahim Drummond (2007) considera José de Mesquita um romântico tardio, dado a defesa do regionalismo “bucólico”, tão presentes em seus poemas. Ergue a bandeira em defesa da vida provinciana, de uma Cuiabá, ainda, dentro dos moldes do império, calcado na relação cristã.

Em conferência proferida em 1936, intitulada *Letras Mato-Grossenses* o autor sinaliza a situação de provincianismo que Mato Grosso se encontrava inserido e mostra que esse provincianismo é benéfico para a produção literária no Estado, que não se deixou influenciar pelos motes modernistas do restante do País, sente-se, conforme declara, orgulho da Literatura Mato-Grossense.

Destacamos, ainda, que a produção literária em Mato Grosso impregna-se de uma melancolia. “Toda a obra mattogrossense, seja de ficção ou

observação, se impregna viva e profundamente dessa doce tristeza, feita de amargura e conformação, que parece constituir o pigmento de nossa espiritualidade” (MESQUITA, 1936, p. 9). Ou seja, a melancolia ocorre, justamente, pela volta ao passado das grandes conquistas e dos heróis que a realizaram, em especial na luta com os paraguaios na defesa do território brasileiro.

José de Mesquita e Dom Aquino se mostram os grandes encabeçadores de um projeto de literatura regional e organizadores de um sistema literário, definindo o que e como será esse sistema. Há que considerarmos que esse sistema, criado por eles, ao passo que consolida a literatura em Mato Grosso a afasta do restante do País. Segundo Leite (2008, p. 242), “o sistema regionalista, criado e organizado pelo grupo [...] transformou-se em modelo tanto para uma inserção-aproximação, e o re-conhecimento, como para a ruptura-afastamento”.

Vicentini (2007) discute que a contenda entre regionalismo na ficção brasileira decorre da questão de (super) valorizar os elementos locais, os costumes e os vultos históricos e afirmar o interior como espaço cultural, social e histórico em relação à metrópole, agregando suas reflexões.

José de Mesquita destaca o perfil do homem das letras em Mato Grosso que, pela distância dos grandes centros, divide-se entre a exaltação da terra, de seus momentos heroicos e o caipirismo do homem interiorano.

Ao lado da bravura, a melancolia. Ellas como que se integram se fundem, se amalgamam, para formar o substracto psychico do mattogrossense de hoje. É por isso, uma feição peculiar, typica, inconfundível das nossas letras. Toda a obra mattogrossense, seja de ficção ou observação, se impregna viva e profundamente dessa doce tristeza, feita de amargura e conformação, que parece constituir o pigmento de nossa espiritualidade (MESQUITA, 1936b, p. 9).

Tal declaração nos remete diretamente à busca dos autores românticos quando intentaram, voltando para elementos próprios do Brasil, a constituição de uma literatura única. Segundo Bosi (1970), é no romantismo que temos

verdadeiramente um programa literário independente de Portugal.

Depois da Independência, o pendor acentuou, levando a considerar a atividade literária como parte do esforço de construção do país livre, em cumprimento a um programa, bem cedo estabelecido, que visava a diferenciação e particularização dos temas e modos de exprimi-los (CANDIDO, 1964, p. 28).

Assim, como o romantismo buscou na tópica passadista criar a identidade nacional, José de Mesquita o faz no Estado de Mato Grosso, ao gestar uma visão idílica desta terra, constituindo uma plástica. De certa forma:

[...] a literatura tem função de representar as ditas identidades, mas também, de imaginá-las, encaminhando-as para os novos paradigmas culturais, que serão cada vez mais urbanos e submetidos à mundialização (ASSIS, 2004, p. 39).

Há, portanto, em José de Mesquita, como nos afirma Yasmin Nadaf (2002) um patriotismo que aflora nos diferentes textos que publica (crônicas, romances, crítica literária e poesia). Segundo a autora:

A própria escolha bibliográfica feita pelo autor de livros e obras ficcionais de divulgação de figuras políticas, heróis de guerras, e da natureza e geografia dos sertões, que dividiram o espaço com a crítica poética, por si só atestariam o pensamento patriótico do autor, que preferiu ainda reforçá-lo de modo claro e ufanista (NADAF, 2002, p. 117).

Assim, uma dada obra é escrita em uma determinada região, portanto, é comum encontrarmos descrições do meio: florestas, rio e sua gente. No poema *Luar nas Três Pedras*³⁴, percebe-se essa exaltação do meio.

Clareando, a pouco e pouco, a ribeirinha matta,
a lua se ergue, branca, acima das collinas,
e envolve como um véu que, lento, se desata,
o ermo povoado de palhoças pequeninas.

34 Região do Município Miranda, Mato Grosso do Sul.

Ouve-se apenas a tristonha serenata
das rans, com seu tan-tan, nos brejos das campinas.
Não se sabe si é o luar que embebe a água de prata
ou si a água é que enche o céu todo de tremulinas...

Ao sabor da corrente uma canoa desce...
Vem da *Pedra encantada*. É o negro d'água que, ora,
vai pescar com a linhada azul que a lua tece...
(MESQUITA, 1936, p. 4).

Coutinho (1986) afirma que existem duas possibilidades para se pensar o regionalismo: a primeira, quando o meio passa a ser concebido como pano de fundo para os problemas existenciais do homem, e o segundo, quando o meio é entendido no seu sentido estrito. No poema acima, *Luar nas Três Pedras*, temos, nitidamente, a questão da descrição do meio em sentido estrito e é evocado no poema duas lendas: Pedra encantada³⁵ e Negro d'água.

Assim, o que percebemos em Dom Aquino e José de Mesquita é que o regional é o retrato das peculiaridades do ambiente geográfico, social e histórico, por meio de mitos e dos costumes locais.

A literatura regional assume nos contornos poéticos de Dom Aquino e de José de Mesquita a tópica do exótico, buscando demonstrar elementos deslumbrantes e desconhecidos que o outro não possui. Surge, dessa forma, uma nação forte, brava e inimaginável.

José de Mesquita, como já afirmara Dom Aquino, fez parte do programa patriótico, ou seja, de reestruturação da identidade de Mato Grosso, por meio da recuperação das imagens do passado, que galgaram vitórias e conquistas, injetando e projetando, no futuro essas glórias, revificando no presente as glórias e os heróis do passado.

O que vemos na produção, tanto de Dom Aquino, quanto de José de Mesquita, é o sentimento de nacionalidade espreado do romantismo, que surgiu, primeiramente, nos grandes centros e depois invade os lugares mais

35 A lenda conta que os moradores viviam a plantar para sua subsistência e que, quando plantavam e colhiam, escolhiam uma pedra lisa. Um dia. Um homem, escolheu uma e sonhou que essa pedra falava com ele, depois de muito sonhar, resolveu jogar a pedra no rio e ao jogá-la, para seu espanto, a pedra se transformou em uma linda sereia.

afastados, mesmo estando um século depois do romantismo, vemos na produção desses dois autores o amálgama e as influências da estética romântica.

Nas palavras de Arendt (2010),

[...] o sentimento nacionalista alimentado e propagado pelos românticos do *centro* se espraia como norma geral até as várias *províncias* brasileiras, a inserção dos autores provincianos na corte parece não se efetivar, contribuindo, dessa maneira, para o processo de regionalização da literatura. Trata-se, em última instância, de um movimento que deriva e, ao mesmo tempo, se opõe ao *centro*, num escopo muito próximo daquele que moveu os primeiros românticos nacionalistas em relação a Portugal (ARENDR, 2010, p. 178).

Primeiramente, o regionalismo se inscreveu na nação, para depois dele se afastar e se constituir de suas particulares, como vemos nas estéticas de Dom Aquino e de José de Mesquita, que se aproximam do romantismo, mas, também, apresentam algumas diferenciações.

**IV CONFRONTO DAS ÁGUAS:
VANGUARDA NA PRODUÇÃO POÉTICA DE SILVA FREIRE E WLADEMIR
DIAS PINO**

o
boi
bóia
o olho
na bolha
do couro-cru
bóia o destino na utilidade
do uso (Silva Freire)

4.1 POR VOOS IMAGINÁRIOS: A POÉTICA DE SILVA FREIRE

Benedito Sant'Anna da Silva Freire nasceu em Mimoso em 20 de setembro de 1928 e faleceu em Cuiabá em 11 de agosto de 1991. Advogado criminalista, contista, poeta e professor da Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT foi também membro da Academia Mato Grossense de Letras ocupando a cadeira nº 38.

Ao lado de Wladimir Dias Pino mostrou a produção concretista a Mato Grosso. Escreveu e fundou algumas revistas no Estado, entre elas *Arauto de juvenília* (1949), *O saci* e *vanguarda matogrossense*, as quais possuíam um caráter inovador e cultural que se observava desde técnicas de composição do texto - na diagramação, por exemplo – até o trato com a linguagem, mesclando a essas técnicas os elementos da cultura mato-grossense.

Silva Freire possui seis obras publicadas: *Água de visitação* (1981), *Depois da lição de abstração* (1985, seu discurso de posse na Academia Mato-grossense de Letras), *Silva Freire social, criativo, didático* (1986), *Barroco branco* (1989) e *Trilogia cuiabana* (publicados só dois volumes, em 1991). Em 2006, foi publicado, postumamente, seu livro *A Japa e outros croni-contos cuiabanos*, organizado pela professora Cristina Campos-UFMT.

Escreveu também para alguns jornais como: *Estado de Mato Grosso*, *Tribuna liberal*, *Equipe*, *O social-democrata*, *Diário da Serra*, *O momento*, *Correio da Imprensa*, *Jornal do Dia*, *A Gazeta e Defesa*, divulgando neles seus ideais políticos e culturais.

Para um maior entendimento da poética de Silva Freire, é preciso definir o conceito de poética e poesia presente em sua obra. A noção de poesia, mesmo com as transformações ocorridas no cenário mundial, não perdeu força, ao contrário continuou viva como traço da cultura humana e como forma de representação histórica e cultural desse homem. Paz (1982, p. 42) enuncia que “o poema não é uma forma literária, mas sim o lugar de encontro entre a poesia e o homem”. Partindo desse prisma, a poesia e o homem são elos ligados historicamente e culturalmente em que, a partir da poesia, o homem expressa a visão do mundo que o cerca, uma visão que se torna reveladora.

Situar a obra de Freire nos leva, antes de tudo, a compreendê-la como uma obra cultural e, para tais reflexões, faz-se necessário discutirmos a teoria de Bourdieu (1996) acerca do papel das obras culturais, em que se supõe três relações ligadas à realidade social: a primeira é a análise do campo literário, das relações de poder que se estabelecem no seio de um determinado sistema e sua evolução na história literária; a segunda supõe a análise interna do campo literário, as regras de funcionamento de um determinado sistema e as relações de legitimidade e, por fim, a gênese do *habitus*.

Bourdieu (2002) assim define campo (nesse caso específico, o literário):

O campo é uma rede de relações objetivas: de dominação ou de subordinação, de complementaridade ou de antagonismo [...]. Cada posição é objetivamente definida por sua relação objetiva com outras posições, ou, pelos sistemas das propriedades pertinentes, isto é, eficientes [...]. O campo literário é um campo de forças a agir sobre todos aqueles que entram nele, e de maneira diferencial, segundo a posição que aí ocupam (BOURDIEU, 2002, p.261-2).

Na perspectiva de Bourdieu (1996), existem relações de poder e posições

que se entrelaçam a um determinado campo e, nesse, o literário, agindo sobre ele de tal forma que determina posições a serem tomadas e discursos a serem proferidos. Nesse sentido, o momento histórico e as características sociais e geográficas do local em que vivia condicionam o fazer poético de Silva Freire e Wladimir Dias Pino.

Com a eclosão do Modernismo, a poesia passou por algumas alterações, principalmente, no que tange ao enfoque e ao recorte. A linguagem é o ponto chave dessas mudanças.

O modernismo no Brasil, como reconhecido pela crítica literária, surge, oficialmente, na Semana de Arte Moderna de 1922. Não significa que as tendências modernas afloram, exclusivamente, naquele momento, mas desde o início do século XX, a literatura brasileira começa a se mostrar indiferente ao padrão parnasiano, até então vigente. A eclosão do modernismo no Brasil foi desencadeada pelas vanguardas europeias que antecederam a Primeira Guerra Mundial.

Aqui é preciso mencionar que as vanguardas, no Brasil, ganharam contornos diferentes, uma vez que as ideias vanguardistas foram reajustadas de acordo com as demandas literárias emergentes do Brasil, a suas formas e formatos.

Os nossos modernistas se informaram pois rapidamente da arte européia de vanguarda, aprenderam a psicanálise e plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência européia por um mergulho no detalhe brasileiro (CANDIDO, 2000, p. 121).

O grupo modernista, composto por burgueses, buscava o rompimento com as tradições literárias europeias e a constituição de uma literatura genuinamente nacional. Portanto, o modernismo, constitui-se como uma das correntes mais revolucionárias, pois alterou de forma profunda a identidade literária e cultural do País.

Além das alterações culturais, o foco, em especial da geração de 30 do modernismo brasileiro, migra a produção literária, até então centrada nas

capitais para o interior do Brasil. Contudo, não há, apenas, a migração da produção, mas, também, das temáticas, que passam a valorizar o homem que habita o interior do País. Assim, escrever arte moderna significava um amadurecimento estético, literário, cultural e social, pois a literatura passava a se entrelaçar de forma mais profunda ao contexto sócio-histórico e cultural do país.

escrever arte moderna não significa jamais para mim representar a vida atual no que tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto. Se estas palavras frequentam o livro, não é porque pense com elas escrever moderno, mas porque sendo meu livro moderno, elas têm nele sua razão de ser [...] não quis também tentar primitivismo vesgo e insincero. Somos na realidade os primitivos duma era nova (ANDRADE, 1980, p. 3).

Não por acaso a Semana de Arte Moderna eclode, justamente, no centenário da Independência do Brasil, pois, aliada à independência política, almejava-se, a independência cultural e literária, além de preocupações com as novas mudanças sociais e históricas que a nação vinha passando. Nesse sentido, temos é um modernismo que altera a dimensão estética e cultural desta nação.

Em Mato Grosso, o modernismo só decorrerá, efetivamente, no final da década de 40, e, no restante do País, já afluía a tendência concretista. Somente com a chegada de Wladimir Dias Pino e Silva Freire que nosso modernismo recebe algumas produções concretista, contudo, não deixaram também de estabelecer uma produção moderna, a partir de uma poesia de estranhamento e dissonância.

A poesia concreta surge a partir da década de 50 no Brasil, encabeçada por Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari e Wladimir Dias Pino. Seu lançamento oficial ocorre com a *I Exposição Nacional de Arte Concreta*, em dezembro de 1956. O objetivo dessas vanguardas era propor uma reestruturação na composição poética, substituição do esquema de versos por uma espacialização das palavras que vem espalhada em blocos poéticos, a visualidade do poema torna-se marca decisiva desse movimento.

O projeto concretista deu uma nova aparência estética ao poema (até então todo texto poético só era entendido como poético pela estrutura em verso, não pela materialidade literária). Buscava-se encontrar no verso formas inovadoras e reveladoras. É possível visualizarmos todo o intento desse projeto no *Manifesto da Poesia Concreta - Plano Piloto da Poesia Concreta*³⁶, escrito por Augusto de Campos

[...] poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas. dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal), a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. espaço qualificado: estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento eramente temporístico-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear. daí a importância da idéia de ideograma, desde o seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o seu sentido específico (fenollosa/pound) de método de compor baseado na justaposição direta - analógica, não lógico-discursiva - de elementos [...] (CAMPOS, 1958, s/p).

O Movimento Concretista, pautado nas teorias e críticas de Pound e Mallarmé, surge em reação à Geração de 45 do Modernismo Brasileiro. Os escritores dessa geração propunham um retorno aos esquemas de formas fixas, à poesia em versos, aos elementos sublimes do poema. Corroborava esse fato a afirmação de Melo e Castro (1993) de que a poesia visual só surge quando o movimento começa a se tornar ultrapassado, quando suas ideias não conseguem absorver as novas mudanças da sociedade. Para Paz (1982),

a modernidade é uma tradição polêmica e que desaloja a tradição operante, qualquer que seja esta; porém desaloja-a para, um instante após, ceder lugar à outra tradição, que por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade (PAZ, 1982, p. 18).

Há um pensamento errôneo encarado por uma parcela da crítica literária que entende que a modernidade e seus diversos desdobramentos é tudo aquilo

36 Publicado na revista *noigrandes*: n.4, São Paulo, 1958.

que apresenta ou representa o novo e a novidade, contudo há que tomar certo cuidado para tal pensamento, tendo em vista que, segundo Paz (1982), a principal característica da modernidade é a pluralidade, o que supõe a heterogeneidade, ruptura e negação. “Nem o moderno é continuidade do passado no presente, nem o hoje é filho do ontem: são sua ruptura, sua negação. O moderno é auto-suficiente: cada vez que aparece, funda a sua própria tradição” (Paz, 1982, p.18).

A vanguarda da metade do século XX tem como fonte para a poesia dos pioneiros da década de 20 que, de certa forma, impulsionaram o Brasil rumo ao moderno, tendo em vista que essa estética lança a produção nacional rumo à desarticulação do poema, ao antilirismo e a uma estética da fragmentação.

Candido (1979) revela a dificuldade de se tentar caracterizar a vanguarda da metade do século XX, tendo em vista o caráter de experimentação do movimento na época.

Forçando bastante, seria possível tentar caracterizar estas correntes, por vezes inimigas entre si, pelo seguinte resumo: supressão dos nexos sintáticos e conseqüente descontinuidade do discurso: substituição da ordem temporal, não linear: substituição da metáfora pela paranomásia³⁷ (CANDIDO, 1979, p. 22).

De certa maneira, incorpora-se a técnica jornalística ao poema concreto provocando, no público letrado do País, certo estranhamento. O Movimento Concretista leva à inovação e à invenção ao extremo, subvertendo a estruturação poemática e manipulando a linguagem a um estágio ainda não figurado na literatura brasileira. O movimento foi tão radical que transformou significativamente o panorama literário brasileiro. Para os concretistas, tudo no poema, inclusive o espaço em branco da folha são materialidades significativas.

De acordo com Melo e Castro (1993),

A poesia concreta propõe problemas justamente no nível probabilístico da linguagem, porquanto vai a raiz mesma da criação e da comunicação, pois, através da substantivação e da

37 A literatura em 1972. **Arte em revista**. Ano 1, n. 1, p. 22, 1979.

objetivação de uma língua falada (a sua projeção visual na página em branco), redescobre uma sintaxe espacial de justaposição, em que as palavras e imagens pela sua posição relativa se potencializam mutuamente, sendo esta posição relativa mais importante como linguagem, do que os próprios elementos semânticos envolvidos (MELO E CASTRO, 1993, p.44).

Assim, o Concretismo vai contra a expressividade poemática e ao simples subjetivismo. A poesia passa a ser produto de uma criação formal e gráfica. Os sentidos do poema estão intimamente ligados à própria criação. Melo e Castro (1993) afirma que o poema concreto é um tipo de texto para ser (sentir) e ter (vivê-lo).

Na poesia concreta, o fluxo sonoro é substituído por uma tensão plástica, espacial. Por isso o poema concreto não pode ser nem dito nem ouvido, mas sim visto e lido simultaneamente, de um modo tal que não se leia só, nem só se veja. Porque só lido, ele nada nos diz- pois seus valores imagísticos não diretamente significativos nem descritivos (MELO E CASTRO, 1993, p. 97).

Melo e Castro (1993) argumenta que, se a poesia concreta traz uma estética novidadeira, é invenção e criação, não é possível ler com olhos que estão acostumados com as formas convencionais e tradicionais. A poesia concreta apresenta o sentido, o ritmo e a imagem em relação simultânea. Portanto, para ler o poema concreto é necessário sentir, ouvir e ver.

As palavras na poesia concreta não vêm mais organizadas em versos caracterizados pela sucessividade e linearidade, ao contrário, eles dão lugar a blocos que se espalham pelos espaços da folha como objetos móveis capazes de se deslocarem, de se movimentarem.

[...] os elementos simples que estão projetados na página ou no espaço do poema concreto não ocupam obrigatoriamente lugares fixos. Podem mudar de posição. A proposta do poema concreto é, na sua essência, dinâmica, sendo o espaço do poema sempre uma entidade em devir, um projeto a realizar [...] (MELO E CASTRO, 1993, p. 49).

No poema concreto, o leitor é convidado a participar não só da leitura da obra, mas também da criação poemática. As noções, até aqui apresentadas, sobre a poesia concreta nos servirão de base para discutirmos a tríade do mapa conceitual da produção de Silva Freire e Wladimir Dias Pino: concretismo, vanguarda e regionalismo.

A poesia de Freire, no que concerne ao movimento de vanguarda, apresenta como característica o radicalismo morfológico textual, simultaneidade dos signos verbais e não verbais, transformando a palavra em objeto e, nesse prisma, o texto se torna matéria de uma sintaxe combinatória. As obras de Silva Freire apresentam, nesse sentido, os elementos da vanguarda concretista e do regionalismo. O campo do regionalismo é um terreno movediço e repleto de armadilhas, tanto para o crítico quanto para o autor que se circunscreve nesse espaço, pois são noções que precisam ser definidas solidamente, para que tenhamos o verdadeiro sentido do movimento regionalista.

O regionalismo vigora sobre dois polos que se tencionam: a estética e a política. O primeiro, diretamente relacionado às inovações na linguagem; o segundo, às visões de mundo e da cultura que a obra aponta. A obra regionalista só se concretiza na interação desses polos.

O regionalismo precisa ser entendido não como mera reprodução de um espaço geográfico específico em que um dado autor se encontra inserido, mas como ponto de reflexão, de entendimento e compreensão de um ambiente específico que suscita não mera exaltação, mas uma defesa e valorização de elementos próprios. Segundo Coutinho (2003),

para ser regional uma obra de arte não somente tem que ser localizada numa região, senão também deve retirar sua substância real desse local. Essa Substância decorre, primeiramente, do fundo natural_ clima, topografia, flora, fauna, etc. _ como elementos que afetam a vida humana na região; e em segundo lugar, das maneiras peculiares da sociedade humana estabelecida naquela região e que a fizeram distinta de qualquer outra. Esse último é o sentido do regionalismo autêntico (COUTINHO, 2003, p. 235).

Assim, como afirma Machado de Assis (1992), em seu texto *Notícias da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade*:

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobreçam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos do tempo e no espaço (ASSIS, 1992, p. 1).

Em Silva Freire, encontra-se, nitidamente, esse instinto de nacionalidade na pujança de sua obra poética. Segundo Cunha (2002, s/p. apud LEITE, 2005, p. 248), ler os poemas de Silva Freire é “adentrar no mapa conceitual da identidade cuiabana e de Mato Grosso, construído ao longo de uma história marcante e singular de lutas e crenças”.

É de se esperar uma disputa de afirmação entre a estética vanguardista, concretismo, modernismo e o discurso regionalista, todavia o que se vê no interior de suas poesias não é um choque entre essas ideias, mas encontros, como parte de um projeto de valorização da cultura regional aliando-se a um movimento de ruptura com o passadismo literário.

A poética de Silva Freire é inquietante, justamente, por realizar a junção entre vanguarda-concretista, modernismo e discurso regionalista, sem, contudo, deixar que este último fragilize a própria tessitura poética, prendendo-se ou se fixando nas formas emblemáticas do meio no qual se encontra inserido. Suas inovações são sustentadas pelo discurso regionalista, dissolvendo os elementos emblemáticos, e retirando do meio, certo substrato crítico e social e, nesse prisma de inquietações, algumas perguntas se lançam: como um autor regional inova e se mantém preso aos valores locais? Como se aproxima e se distancia do próprio regionalismo em suas criações?

Assim, o regionalismo é uma “comunidade imaginada” (ANDERSON, 1989), construída pelo discurso. Nesse sentido, a configuração da identidade é feita para atender a certos fins diversos. Nesse caso, o visceral trato da

cuiabania e da defesa da cultura mato-grossense, dá às suas poesias algo além da cor da terra e do exotismo.

A fim de esclarecer ainda mais a questão do regionalismo, Pozenato (s/d)³⁸, afirma que ele ocorre em primeira instância nas redes de relações das regiões, com um objetivo específico de criar um espaço imaginário e simbólico. A partir das considerações de Pozenato, o regionalismo passa a ser entendido como um fenômeno que se apóia na valorização e defesa da cultura local, sem torná-la bairrista, tendo em vista que essa defesa se ocorre de forma simbólica e imaginária.

É possível perceber que, nas obras poéticas de Silva Freire, o regionalismo ganha contornos distintos das vertentes regionalistas do século XVIII, quando do projeto de construção da nacionalidade pelos românticos. O regionalismo ganha marcas distintas que burilam o simplismo do espaço geográfico. No poema *As redes*, Freire se utiliza do elemento cotidiano, a pesca, para mostrar o homem, na sua simplicidade, mas que dessa atividade retira seu sustento. Assim não temos, portanto, a descrição simples do meio, mas um regionalismo que se transplanta ao universal.

- a rede lavra
em curva
o que cansa
quando o corpo se deita

-rede lavrada:
sugestão de curva
limitada ao tombo

- o rio se lamina de peixe
na malha da rede
na palha que encanta
na tráia/traíra do engano

38 Artigo intitulado *Algumas considerações sobre região e regionalidade*, publicado na Revista do Programa de Pós-Graduação - Mestrado em Letras e Cultura Regional, da Universidade Caxias do Sul. Pozenato, em seu ensaio, trabalha a distinção entre região, regionalidade e regionalismo, entendendo primeiramente que região são redes de relações que se constroem na e pela linguagem e se apresentam em relações de distanciamento e proximidade do espaço geográfico.

-(...)
 - sem eira
 nem beira
 o homem enrola o pano
 da estrada
 tecido nos pés

(FREIRE, 1999, p. 104).

Na poética de Freire, não há a exaltação utópica de encenar um Mato Grosso mais belo de que todos os outros Estados, não há um estágio de sublimação total, há, sim, um projeto de representar o homem mato-grossense nas suas várias nuances, na sua maneira simples de viver e conviver.

Cunha (2002, s/p.) revela que Silva Freire é, sobretudo, aquele que sabe “interpretar de uma maneira precisa e poética a terra e a gente de Mato Grosso”. A poética de Freire, na encenação plástica desta terra e de sua gente, gravita entre o regional e o movimento concretista da metade do século XX. Freire consegue, em suas poesias, captar a sensibilidade do homem mato-grossense. Cunha (2002, s/p) afirma ainda que, na poética de Freire, aparecem homens, no plural, pois “sua investigação poética capta a sensibilidade de todos os homens, de diversas classes sociais, seus poemas desvelam um conceito de homem total”. No poema *Transparência polida na solidão*, publicado na obra *Barroco Branco*, transcrito em sua totalidade, neste trabalho, notamos essa busca de caracterização do homem, de suas agruras e angústias.

- num chão abstrato de angústia
o Homem
são mãos vizinhas da chama...
- em seu telhado de ausências
o fogo-fátuo dos excluídos
incendeia sensações de antigas manhas...
- nas queimaduras pétreas
um palidecer de veredas
como feridas não lidas...
- rente ao brasume das diferenças
nódoas cerosas incensam
fantasmas retalhos de ninguém...
- tanta mágoa
nos esconderijos da identidade

- como cabides fossem
galhando os esquecimentos...
- sua janela de cisco e tédio
se fecha
na fechadura de areia
debaixo de sua sede
 - quer escrever e não pode
um sinônimo de qualquer coisa
sinal de repouso
na sombra das rejeições...
 - nenhum confidente o espera...
seu caminho é estar de viagem
como rio seco
madurando a descida das águas...
 - explicar seu torvelinho
não sabe...
não se explica a fogueira...
sente-se apenas que o fogo arde...
 - voltar... recomeçar...
não há caminho em costura
nem recomeço na experiência...
 - acesa está nesse Homem
(igual 'insônia dos peixes')
a transparência polida na solidão
(FREIRE, 1989, p. 51-52).

Nesse poema, vemos a grafia de Homem, com H maiúsculo, referenciando a ideia de homem como um todo, sem distinção de classe, mas o Homem que vai passar pelas inúmeras adversidades da vida e que terá que voltar, recomeçar para continuar. Percebemos a descrição de inúmeros sentimentos contraditórios que habitam esse homem, necessários para que ele se constitua como tal.

Dentro de sua estética, encontra-se a singularização do homem desta terra, a mato-grossense, que denota uma forma de expressão que busca a valorização humana. Em Freire, o sentido de humano, de representar o homem simples, é tomado como força primordial, aprofundando significativamente nas tensões, vivências, questionamentos, dúvidas e alegrias humanas, sem abandonar a estilística vanguardista.

Silva Freire cria imagens do homem sertanejo em Mato Grosso, sem caracterizá-lo como caipira ou utilizar de outros elementos estereotípicos que se

encontram nas panfletagens e propagandas acerca do homem e da cultura mato-grossense. Percebemos um cuidado ao lidar com o tema do homem sertanejo, de sua cultura, valorizando esses elementos sem torná-los óbvios ou caricaturais.

O conceito de regionalismo implica pensar que este se configura dentro de uma visão mais ampla, o nacional-país, buscando criar uma arte que possui elementos diferenciais dessa visão nacional, geral. A arte regionalista e, nesse caso, a arte poética freiriana possui uma consciência dos valores locais, uma consciência orgulhosa de afirmação e reconhecimento desses valores dentro do plano nacional. As poesias de Silva Freire vão ao encontro de formação, afirmação e reconhecimento desta cultura, a mato-grossense, como pertencente ao País, como parte formadora da própria identidade nacional.

Freire, ao mergulhar na imagem do mato-grossense, em suas poesias, mostra que as ações das pessoas do Estado não decorrem de atraso cultural ou social, mas estão atreladas à valorização dos elementos de suas tradições.

Em Freire, a cidade de Cuiabá, a cultura mato-grossense são metonimizadas, pois o próprio tecido da história ganha vida, a natureza também é apresentada em suas poesias de forma personificada, adquire vida e pulsa, como pulsa a vida do homem mato-grossense, como podemos ver nos blocos poemáticos apresentados a seguir:

[...]
 _ cerrado:
 tecido telúrico
 /processo/
 o ingresso na história
 ou
 regresso atávico
 à origem da raça/ cuiabania
 [...] (Freire, 1999, p. 43).

- e raça se pereniza:
 no caldo quente do tempo
 no curvo eco do abraço
 na seiva-sangue do jatobá
 é para tudo medicinal

é suco-saúde e velaime
êta/ amargo de fedegoso
na forte essência do guaraná
(Freire, 1999, p. 53).

A natureza pulsa no poema da mesma forma que pulsa a criatividade do homem cuiabano-mato-grossense, buscando valorizar e mostrar essa cultura rica. Os versos acima demonstram a capacidade imagética de Freire ao criar um universo que transpõe a lógica e a realidade.

Para visualizarmos o modo como o poeta lida com os elementos dessa cultura, tomemos como ponto de referência o poema, *Oleiros*, da obra *Águas de Visitação*:

- o oleiro
 Escre vi
 Vê
(a/e) cri/a/tiv/idade
Da casa que amacia

_ o ombro
o lombo
o escombro da cadunda
/ reparte o passo no espaço

- o forno/fogão
 adelgaça
 a alça
 da forma
 na grala
 da forma

Repassa de sol
A queimação do tijolo [...]
(FREIRE, 1999, p. 27).

Freire vai construindo os elementos do cotidiano do homem mato-grossense (o oleiro) sob um conjunto de metáforas que demonstram sua capacidade de ir além do óbvio. O oleiro escreve no tecido da história suas experiências e sua vida, como as vive. No termo criatividade, entrecortado pelas barras, vemos que o oleiro em sua atividade criativa, cria a própria vida. Atividade que se reproduz no tempo e na história.

Pontes, (s/d, s/p. apud FREIRE, 1986, p. 145) comenta que Freire segue um percurso rumo à “expressão exata do termo no desvendar das coisas e afirma que a poesia de Freire é plástica por excelência, sua linguagem procura moldar, como oleiro, o oleiro de seu poema, as formas e as roupagens adequadas ao pensamento criador da Poesia” (FREIRE, 1999, p. 145)

Sua primeira obra, *Águas de Visitação*, possui 11 (onze) poemas: *garimpo da infinitude, os oleiros, cerrado/raízes, carvoeiro/vegetal, seringal/seringueiro, canavial, as redes, os cavalos, giro do couro cru, os pássaros e campus da universidade*, distribuídos em 44 blocos poemáticos. Esses poemas descrevem um universo histórico de Mato Grosso, de modo que a história se ressignifique pelo olhar do poeta. O homem é carregado pelos desvelos de sua cultura.

Pontes (s/d), citado por Freire (1986), em um ensaio acerca da obra *Águas de Visitação*, assim assevera:

Águas de Visitação é uma obra que honra a bibliografia mato-grossense: bem impressa, bem ilustrada, diagramada por Wladimir Dias Pino, mundialmente famoso pela criação do poema concreto (PONTES, s/d, s/p. apud FREIRE, 1986, 145).

Retornando à dinâmica da obra *Águas de Visitação*, alguns de seus poemas já haviam sido publicados em alguns cadernos de cultura deste Estado. Carvalho (1989, s/p) afirma que há em Silva Freire “uma radicalidade expressional e, as palavras explodem em blocos poemáticos”. Esse processo se manifesta já em sua primeira obra *Águas de Visitação*, tendo em vista que encontramos não mais versos, mas blocos poemáticos.

O
 - pássaro
 Choca
 O enleio do vôo e
 O de que madura a gema do ovo

- sozinho
 O bem-te-vi cartola
 Palita na macega

Uma cobrinha lacrimossecando [...]
(FREIRE, 1999, p. 137).

Segundo Melo e Castro (1993), há nos poemas concretos uma suposta organização dos blocos na página em branco, pois ela é apenas aparentemente fixa (formal), tendo em vista que é antes de “tudo ruptura com a relação sintática convencional de tipo discursivo e analítico” (MELO E CASTRO, 1993, p.49). Essa aparência de organização fixa se dissolve na leitura dos blocos, visto que provoca na leitura um emaranhamento da espacialização dos blocos.

É possível, ao leitor leigo da poética de Freire, pensar que suas construções são ao acaso, tarefa sem elaboração. Leite (1986, s/p), em seu texto *O poeta no mundo da palavra*, afirma que a “poética de Silva Freire, não é atividade lúdica, é experiência séria, pesquisa original, reinterpretação da palavra ou sua adequação ao mundo em que vivemos”. Há um incessante trabalho com a palavra, a fim de criar construções que burilem os sentidos usuais da própria palavra.

Esses blocos poemáticos presentes nos poemas de Silva Freire, que “aparentemente” apresentam uma estruturação fixa, são móveis, uma vez que não sabemos a ordem da leitura ou da visualização, que fazemos conforme queremos. Lemos e vemos de diferentes ângulos. O diferencial do poema concreto em Freire é a possibilidade de ver e ler como a luz em um diamante, em que cada feixe projeta inúmeros ângulos. Assim é a sua poética: a espacialização dos blocos projetam diferentes ângulos de leituras. Melo e Castro (1993) afirma que a recusa de modelos estáticos é uma dimensão da arte de vanguarda, o que reforça o teor vanguardista de Silva Freire.

A mensagem explode aos olhos do leitor que a visualiza e a lê. Toda palavra na poesia de Freire se desdobra sobre novos e vários campos semânticos. A realização dos sentidos possíveis se alargam na infinitude de suas palavras e ideias matrizes sobre a cultura cuiabana. Em seus poemas, há um número infinito de leituras que revelam e desvelam o homem, seu mundo e

suas ideias. A cada nova leitura, o leitor engendra sob novas criações, participa da própria feitura, não mais formal, mas semântica. A feitura do texto, pelo leitor, passa a ser realizada e concretizada pelo ato da leitura, pelas implicações e integrações que esta provoca no leitor.

Jauss (1979), quando desenhou sua teoria da recepção na Alemanha, lançou bases para uma mudança significativa concernente ao ato de ler. Ele compreendia que a leitura é um ato social e criativo em que os sentidos só se realizam e se concretizam na integração texto e leitor. Portanto, o leitor passa a ser visto como um sujeito cujas energias não se esgotam, mas há um movimento contínuo de interpretação e significação das informações dados ou transmitidas ao leitor.

Na poética de Freire, a “leitura torna-se assim um ato criativo por excelência, e daí melhor afirmar haver intérprete e interpretação” (PONTES, 1986, 145).

Ao longo dos onze poemas de *Águas de Visitação*, vemos a história e a cultura adquirirem vida, no tecido do tempo e da memória. Possari (1999, p.10) afirma que, na escritura de Freire, “temos profissões, espaços produtivos, o extrativismo, o artesanato, a criação de gado, o garimpo, o espaço físico, como o cerrado, enfim espaço mato-grossense”. Em *Seringal/seringueiro*, vemos nitidamente a história e a cultura do homem mato-grossense/rural ganhando contornos, tudo é recriado.

- seringa é de pé-de-pau
-borracha dá na fumaça
/é de fumada que se acaba/

- de talhe maduro
a madeira
se talha no íntimo
tímido
no curtido convívio
da faca seringueira

- a árvore seringueira
seringa
seu leite

na tigelinha
 Que o seringueiro não visga
 (FREIRE, 1999, p. 69).

Nesses três blocos poemáticos, a seringa, objeto de trabalho de muitos homens, ganha não só propriedades financeiras, mas em relação a ela esse homem tem certo respeito, como se esta o pertencesse, pois se talha no íntimo/tímido. Aos poucos, a seringa vai ganhando contornos humanos, como se fosse a parceira diária no curtido “convívio/da faca seringueira”.

Nesse bloco, vemos a pujança da história do homem mato-grossense, que revela a história de outros brasileiros, os seringueiros, que adentraram a mata destes sertões para extração da seiva das seringas. Demonstra, ao lado da história, a cultura de um povo que viveu lutas diárias. É preciso mencionar que as personagens que habitam seus poemas não fizeram ações inumanas, ao contrário, foram homens que viveram e sofreram ações humanas.

- o corpo-cargueiro
 (cacunda da mata)
 se defunta
 nos confins do delírio
 que legitima a madeira
 (FREIRE, 1999, p. 69).

A partir das várias premissas que circundam a tessitura poemática de Freire, conforme veremos, não podemos deixar de destacar o papel da radicalidade do concretismo, pois em seus poemas vemos que esta ocorre por meio da própria palavra que explode em blocos poemáticos. Como podemos perceber no seguinte bloco:

_ na fAce
 De pau-a-piquE
 O carvoelro
 barrOteia
 seU deixar
 (Freire, 1999)

Nesse pequeno bloco poemático, as coisas são personificadas, o carvoeiro ganha vida, se move no tecido da escritura telúrica, como, afirma Carvalho (1986). Há, também, nesse bloco poemático, o encadeamento das vogais sobrepostas nas palavras formando a sequência do AEIOU, reproduzindo, já, na própria estrutura do bloco o jogo lúdico das palavras. Os objetos, carvoeiro, ganham vida não porque “são tocados ou tangidos, mas porque o escritor lhes dá alma própria e evidente” (NETO, 2001, p. 42) enxerta por assim dizer, a vida.

Nas palavras de Neto (s/d), citado por Freire (1986), sentencia que,

Na VITALIZAÇÃO não há restituição à vida nem se trata de dar vida nova a algo. O mecanismo de SILVA FREIRE consiste em introjetar vida, desde logo, em suas criações, incorporando-lhes características e valores conscientes. Aí as coisas(até as incorpóreas), **se determinam**, isto é, se guiam sob o domínio de certa ordem lógica de desígnios (NETO, s/d, apud Freire, 1986, p.308) (Grifos do autor).

Freire injeta vida nos objetos, nas cenas descritas em sua poesia, mostrando a grande capacidade de manipulação da linguagem, o que reporta diretamente aos princípios lançados no *Manifesto da Poesia Concreta*, de Augusto de Campos, ao definir que

[...] a poesia concreta, começa por assumir uma responsabilidade total perante a linguagem: aceitando o pressuposto do idioma histórico como núcleo indispensável de comunicação, recusa-se a absorver as palavras como meros veículos indiferentes, sem vida sem personalidade sem história-túmulos-tabu com que a convenção insiste em sepultar a idéia (CAMPOS, 2006, p. 71).

Vejamos como a vida das palavras é transplantada para as poesias de Freire no poema *Carvoeiro/vegetal*, de *Águas de Visitação*.

- na córnea dos olhos
/fulige/
Vago vento agosto oestino

Primaverando...

- Carvoeiro:
 Múltiplo ser
 Num lasquear o enredo
 Da lenha

- nessas entranhas
 Seu tostado parto
 Revivente de vida
 (FREIRE, 1999, 55).

A vida não pulsa, nas coisas inanimadas, por Freire lhes dar aspectos humanos ou movimento simplesmente, mas, porque elas podem viver autonomamente. Nesse sentido, o carvoeiro pulsa, vive, age e recebe, é um múltiplo ser. A existência está na autonomia da ação gerada por este carvoeiro.

Não podemos perder de mente que Freire, mesmo nas relações vanguardistas que depreendem sua poesia, traz o visceral trato da cuiabania, elementos do regionalismo que, de certa forma, estão muito mais emoldurados e sólidos em sua poética.

- a tecedeira
 fia
 afia
 seus dedos
 no fuso
 do uso
 no emblema da linha
 no confuso tear do dinheiro

- no rendado que pende
 rede é faca vazia
 desafia
 o corte que afia [...]
 (FREIRE, 1999, 97).

Em Freire, a cuiabania se estende a toda cultura mato-grossense e, como tal, vemos, nesse bloco poemático, uma atividade comercial muito própria do universo mato-grossense, as fiadeiras/tecedeiras, que fiavam “no confuso tear do dinheiro”. Em um Mato Grosso de poucas atividades comerciais, ergue-se

uma cultura local empenhada na atividade artesanal, cujo papel é a própria sobrevivência das fiadeiras, sem a intencionalidade de riquezas futuras.

A cultura das fiadeiras sobrevive, pois “a rede é faca vazia/desafia/o corte que afia”. Desafia o progresso, pois permanece ainda viva na memória e nas atividades daquelas que repassam às gerações futuras essa arte, desafia a história, pois não sucumbe ao próprio progresso.

Possari (1999) diz que:

[...] os poemas (de Silva Freire) são menos louvor e mais historicidade; desvelam os valores de Mato Grosso- não com saudosismo ou bairrismo-mas através de um processo de construção e de re-construção de história, de cultura, de ecologia e de filosofia (POSSARI, 1999, p. 10).

Em 1989, é publicada sua obra *Barroco Branco*, que já traz na disposição gráfica da capa sua radicalidade com o verso, a atomização das palavras, a utilização do espaço em branco entre outros elementos.

barro oco
oco branco
barroco
branco

Nesse pequeno bloco, é possível visualizar o asseverado por Magalhães (2001) ao afirmar que

[...] a palavra na obra de Silva Freire, não é apenas o ponto de partida, mas o campo gravitacional físico e semântico de experimentação estética, pois é a partir da palavra que ele constrói o seu império de imagens, exercendo a metalinguagem (o próprio debruçar-se sobre a palavra, redescobri-la), valorizando o trabalho artesanal com o vocábulo e, sobretudo, atualizando em textos de grande representatividade para Mato Grosso as teorias de vanguarda de 1950 a 1960) (MAGALHAES, 2001, p. 164).

A partir da espacialização do título-poema da obra *Barroco Branco*,

somos levados às reflexões de Melo e Castro (1993), quando ele afirma que o interessante nas colagens concretas são:

[...] a autopotenciação dos objetos uns em relação aos outros, num espaço visível. Os materiais são óbvia e abertamente escolhidos pelo poeta, que os cola procurando o equilíbrio de tensões entre os seus usos como objetos(ou as suas proveniências) e o seu significado recíproco no espaço de ideograma complexo assim construído (MELO E CASTRO, 1993, p. 46).

Nesse sentido, em “barro oco/oco branco/barroco branco” vemos a atividade de colagem dos signos que se transformam em símbolos e objetos, refletindo simultaneamente “um tempo em que se vive e vive-se para sobreviver”, nas palavras de Melo e Castro (1993).

Há, nas poesias de Silva Freire, a tensão entre ver e ler, uma vez que o poema concreto está muito mais para ver do que para ler. Ao homem do modernismo é dado a possibilidade de ver e ler simultaneamente. Os poemas concretos e, nesse caso, os poemas de Silva Freire, unem tempo e movimento, há um tempo e uma cultura se mostrando e sendo mostrada, que se movimentam nas imagens criadas e nos ideogramas.

Como proposta já anunciada em *Águas de Visitação, Barroco branco* continua a apontar um pioneirismo em Mato Grosso, o movimento vanguardista, chamado Concretismo. Segundo Carvalho (1989, s/p.), encontram-se nessa obra “as inúmeras possibilidades de decomposição e manipulação dos blocos poéticos de Silva Freire”, no contexto do poema.

- reCORdar é pensar
Que a COR dói
- SonhAR é sentir
Que o AR... ri
(FREIRE, 1989, p. 53).

É possível verificar, nesse pequeno bloco do poema *De conceitos...*, que a cada decomposição ou manipulação das palavras emergem simultaneamente

a esta outros sentidos, outras possibilidades para pensar e encarar o poema. Surgem, nesse bloco, duas outras palavras COR e AR por meio da sobreposição das palavras iniciais recordar e sonhar.

Segundo Carvalho (1989, s/p), “assim, oferece-se a possibilidade potencial de, a partir de um bloco poético qualquer, o intérprete (leitor) poder realizar seguidas integrações, sem perder a obra, contudo, seu dinamismo estrutura”.

A obra, como afirma Carvalho (1989), passa a ter movimento, pois a cada leitura uma nova interpretação surge e, a cada leitura, o leitor é levado a criar, a fazer invenções com a própria invenção proposta pelo poeta. O leitor, agente ativo, não mais lê, mas cria junto com o poeta, ou melhor, recria a própria invenção. Vê-se, em *Barroco branco*, um ato criativo que não se finda, mas que se renova a cada inovação.

Silva Freire, em *Barroco Branco*, como em outras obras, não se limita a parâmetros formais de criação. Esses parâmetros são insólitos demais para abarcar toda inventividade poética de Freire, seu universo poético é movediço e se renova a cada poesia.

Sua temática é a mesma: o homem, a cidade e a cultura, elementos do regional, mas a cada poesia todo esse universo temático se configura sobre novas formas. Sua temática é como a árvore que se fixa em um ponto e não se move, mas a cada momento novos galhos, folhas e frutos surgem de maneiras diversas e constantes. Assim é Freire, não abandona seu projeto de valorização da cultura regional, mas inova a cada poema, a cada obra.

Em suas poesias, além de um teor didático criativo e informativo, pode ser visto um valor humano, um elemento célebre, o homem. Este permeia não só o texto, mas todo o universo criativo de Freire, que apresenta o homem em suas diversas relações com o mundo, um homem algumas vezes oprimido pelo meio e pela sua própria existência.

o Homem
são mãos vizinhas da chama

- em seu telhado de ausências
o fogo-fátuo dos excluídos
incendeia sensações de antigas
manhas...

- nas queimaduras petras
um palidecer de veredas
como feridas não lidas...
(FREIRE, 1989, p. 52).

Tem-se aqui um homem angustiado pela solidão, que, nesses blocos poemáticos, é marcado pela exclusão, pelo abandono, pelas diferenças, um homem cuja isolamento se dá por conta das rejeições.

Nesse sentido, como afirma Carvalho (1989, s/p), “reconhece-se na obra de Silva Freire precisamente este inegável valor: o de transmitir, numa linguagem de vanguarda, a força da expressão de sua terra **e de sua gente**” (Grifos nossos).

Magalhães (2001) afirma que a obra *Barroco Branco* traz em seu bojo a tradição concretista latente. O poema passa a ser uma arquitetura, em que cada pilar, nesse caso, cada bloco poemático, é pensado para representar certos sentidos.

Em 1986, é publicada a obra *Silva Freire: social, criativo e didático*, resultado do projeto *Mostra permanente de escritores mato-grossenses*, idealizado pelo Departamento de Letras, da Universidade Federal de Mato Grosso. A obra compreende textos em prosa (contos, crônicas e cartas), bem como poemas e traz uma pequena fortuna crítica acerca de toda inventividade poética de Silva Freire. Apresenta, ainda, imagens e fotografias do poeta em diversos momentos de sua intensa vida política, cultural e social.

Em *Trilogia Cuiabana* (em apenas dois volumes), composta de poemas longos, é apresentada a cidade de Cuiabá, não com mera descrição do espaço, mas com sua gente, seus costumes, de forma a retirar do povo cuiabano

elementos próprios de sua cultura, dessa cidade que adquire vida e movimento.

Romancini (2005) afirma que

Silva Freire aborda todos os aspectos da vida de relações, das brincadeiras entre os amigos, da boemia, do amor pelo futebol e das pescarias [...] O universo [...] na poesia de Silva Freire é extremamente rico (ROMANCINI, 2005, p. 190-191).

Em *Trilogia Cuiabana*, Silva Freire revela uma cidade de seus tempos de infância, das brincadeiras entre amigos, da boemia. Um passado baseado em ações cotidianas, o que se consolida à medida que, singularmente, o autor reconstrói a realidade, pondo-a em contato com o presente. Nesse contato com o presente, o passado se reconstrói de outra maneira, permeado pela evolução imagética do indivíduo que poetiza essas lembranças. O que aparece nos poemas, desse modo, não é uma cidade, mas um lugar recriado, uma cidade que vive, que pulsa lentamente no frenético progresso que avançava no Brasil.

_ foi no aeroporto
 _ Deste bar remoto
 Que iluminei de talco a espera deste espera...

_ finalmente o garçom que estimo
 Saiu de seu cansaço
 Para mologar com as bordas bêbados
 dos copos

___ seu si-mesmo ressona num
 canto do balcão...
 de lado/único cachorro
 se engorda de migalhas unidas
 dessas farturas momentâneas
 (FREIRE, 1991, p. 239).

Pode ser visto, claramente, a atomização dos blocos no papel criando figuras geométricas e, em segundo, a lentidão como tudo vaga no curso da história nesta cidade em que o tempo resiste ao próprio tempo. Silva Freire tinha como projeto valorizar os aspectos locais, a fim de que não se perdessem.

Magalhães (2001, p. 166) entende que nos dois volumes de *Trilogia*

Cuiabana as imagens se apresentam como se tivessem sido “flagradas por uma câmera, aos pouco, rápidos quadros, estórias e ambientes vão desfilando aos olhos do leitor. Cuiabá vai criando corpo física e culturalmente a cada página”. A poética de Freire, vai aos poucos, desenhando os contornos de regionalidade, vai definindo os traços de sua gente e de seus costumes.

A temática presente em suas obras apresenta a grande capacidade de sensibilização e de capacitação das vicissitudes do homem mato-grossense, pois explora temas nunca antes navegados³⁹ na literatura mato-grossense, como em seu poema *Gool, círculo Azul ao Sul do Azul*, presente na obra Trilogia Cuiabana. Nesse poema, Freire vai delineando os contornos de todo o jogo de futebol, esporte cultuado não só pelos grandes centros urbanos, mas também pelos locais marginalizados.

de chapéu
 nO chuveirO
 O craque nãO molha
 A memória....

[...]

O gandula
 Adula
 A gula
 Que pula/ de braçOs abertOs

[...]

O estádiO fica sentadO
 tempLO OcO
 riscandO de ritmO
 mOrdidO de gritO
 trilhado de apitO
 tempLO OcO
 O c O
 (FREIRE, 1991, p. 335 e 340)

39 A expressão “nunca antes navegados” é utilizada pelo poeta Luis Vaz de Camões, em sua epopéia, *Os Lusíadas*, para designar a capacidade de desbravação rumo às Índias. Utilizamos essa expressão para designar a inventividade de Freire rumo a temas ainda não explorados na literatura brasileira de expressão mato-grossense.

Nesse poema, Freire encena todo o conjunto de atores que compõem um jogo de futebol, bem como o próprio estádio que se personifica na visão do poeta. A inventividade concretista está marcada pela geometria do **O** maiúsculo que remete diretamente à diagramação/forma de uma bola de futebol. Portanto, o poema traduz, da disposição dos blocos e das palavras, a essência da dinâmica do futebol.

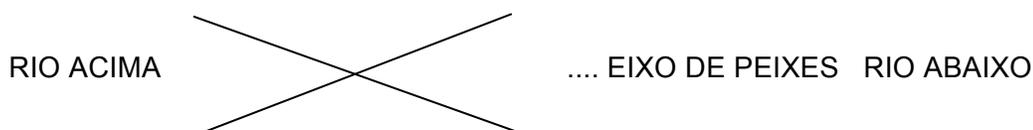
Nesses dois blocos de Freire, confirma-se a ideia apontada por Cunha (1979, s/p) de que sua “mensagem não vem pronta para ser consumida. É uma espécie de matéria prima que coloca à disposição do leitor, convidando-o a elaborá-la criativamente”. Dessa forma, aparecem os atores do futebol, o gandula, o estádio, o gol e todas as relações que se encadeiam nesse sistema. Não há apenas um único tema, mas vários gravitando nos blocos poemáticos.

O leitor não é convidado somente a ler os poemas, mas a fazê-los, ou refazê-los a partir de suas criações. O leitor redimensiona a poesia, dá novos contornos.

Se a aspiração maior da humanidade hoje é fazer do homem sujeito de suas ações, um dos requisitos básicos para a concretização desse ideal é transformá-lo de receptor passivo que tradicionalmente foi, a agente de sua própria existência. Os poemas de Silva Freire oferecem essa oportunidade, indicando inteligentemente o essencial, deixando ao leitor a sublime tarefa de seguir sozinho no processo de construção ativo e infinito (CUNHA, 1979, s/p).

A obra *Trilogia Cuiabana* traça os perfis da cidade de Cuiabá, inicia estabelecendo uma abrangência geral, depois delimita para os bairros até chegar a sua gente e seus costumes. Existe na obra uma visão pormenorizada da situação simbólica da história-cultural desta cidade.

Na obra *Trilogia Cuiabana*, encontram-se inúmeras explorações que causam surpresas estéticas ao leitor, como é possível ver no seguinte bloco poemático/ideograma.



A disposição do verso projeta a imagem da espinha de um peixe. As palavras rio acima/rio abaixo dão ideia do movimento cíclico desse peixe e revela a imponente do rio, como curso da vida.

A figura-símbolo apresentada nesse bloco poemático revela a vida do homem mato-grossense frente à modernização dos grandes centros, aparece nitidamente a singularização humana. Nesse sentido, o homem mato-grossense, na poesia de Freire, participa da construção da identidade a partir do imaginário, repousando-se nas tradições, lendas e costumes. A palavra se metamorfoseia, literalmente, na imagem que tenta representar, portanto, ela - a palavra - não mais se representa apenas semanticamente, mas assume a posição verbivocovisual.

Todas as possibilidades signícas, como visto no poema rio abaixo/rio acima/eixo de peixes, ocorrem simultaneamente, portanto, nesse bloco, o som, o visual e o verbal se enviesam de tal forma que é impossível tê-los separadamente.

Há uma relação de complementaridade entre o símbolo/imagem do peixe e o texto. Ambas, imagem e texto, estão concatenados sob o mesmo viés, mostrar a transitoriedade do rio e o cruzar dos peixes. O texto deixa clara a ideia dos movimentos dos peixes e a imagem criada pela diagramação vai ao encontro dessa perspectiva.

Em *Trilogia Cuiabana*, encontramos fortemente marcado o elemento regional e a estética concretista. A representação do elemento regional se dá, no livro, desde a representação da linguagem oral do povo cuiabano às descrições de apelidos.

Cotxipó-da-ponte
 É reduto e atalaia na resistência estacada
 De seresteiros
 Ou resumo orquestral
 De chorinhos
 Rasqueados

E valsas puras
 Quase um turbilhão de abismo tropical de Rosa...
 (FREIRE, 2001, p. 90).

Consta, nesses versos, o dialeto⁴⁰ cuiabano (tche, txi), que compreenderá um dos elementos para formar a expressão cunhada pelo próprio poeta, cuiabania. As marcas da oralidade presentes em seus poemas provocam surpresa e estranhamento no leitor.

Em Trilogia Cuiabana

[...] Cuiabá fala por si mesma, através de seu povo. E Silva Freire, ao incorporar o patrimônio popular à tradição vanguardista do Concretismo, une o popular ao erudito, dialogando com os textos históricos, jornalísticos, jurídicos e outros, na confabulação do texto novo (ROMANCINI, 1986, p. 171).

Em *Trilogia Cuiabana*, o visceral trato com a cuiabania, com a criação concretista está intimamente ligado a uma linguagem bem humorada, às galhofas daqueles que sentam às portas das casas nas tardes para as conversas e as risadas.

Encerramos este primeiro capítulo com o pensamento de Leite (2006) a respeito da junção entre vanguarda-concretista e regionalista na poética desse autor mato-grossense.

[...] há que se considerar aqui que o regionalismo que se verifica e aponta na poética de Silva Freire [...] soma-se não apenas a um teor mais realista e de crítica social como também a uma rara qualidade literária e artística dos textos (LEITE, 2006, p. 112).

Freire dá ao regional a universalidade tanto almejada nas manifestações artísticas. Ao invés desse movimento restringir a sua localidade, nesse caso a capital ou ao Estado de Mato Grosso, ele a lança para o Brasil. Cunha (1979, s/p) já havia previsto que o poeta, parte do regional em busca do universal "[...]

40 Neste trabalho, adotamos designação dialeto, conforme definição de Cox (2008).

quanto mais regional for o escritor, tanto mais universal será”.

Dessa forma, para Gullar (1978), é só a partir do Modernismo que se manifesta uma nova forma de nacionalismo, uma espécie de descoberta e aceitação do país, ‘tal como ele é’ (GULLAR, 1978, p. 67). De acordo com as ideias do autor, o papel do artista/poeta é estabelecer a conexão entre o particular e o universal

O modernismo, nas palavras de Candido (2000), não foi apenas um movimento literário, mas um movimento ideológico, por assim dizer, pois influenciou diretamente no pensamento do homem brasileiro, trazendo à tona certas inquietações referente a vida moderna no Brasil.

O nosso modernismo importa, essencialmente, em sua fase heróica, na libertação de uma série de recalques históricos, sociais, étnicos, que são trazidos triunfalmente à tona da consciência literária. Esse sentimento de triunfo, que assinala o fim da posição de inferioridade no diálogo secular com Portugal e já nem o leva mais em conta, define a originalidade própria do modernismo na dialética do geral e do particular (CANDIDO, 2000, p. 110).

Além das características básicas de quebra com o passadismo literário, renovação e busca de consciência, verdadeiramente, nacional, Candido (2000) nos aponta que o modernismo foi um movimento que, ideologicamente, questionava a dicotomia existente entre o brasileiro e o europeu, sendo o primeiro tratado em relação de inferioridade pelo segundo. A visão romântica do primitivismo brasileiro criou, ou consolidou, uma imagem de nação brasileira primitiva, cabendo ao europeu a condição de nação civilizada. Portanto, o modernismo, na contramão dessa noção, busca mostrar uma nação, que, mesmo com seus problemas, não se enfraquece ou se torna primitiva e inferior.

A consciência nacional, defendida pelo modernismo, diferentemente da idealizada pelos românticos, estava diretamente relacionada à consciência política. Nesse sentido, o desenvolvimento do movimento modernista cultural e literário passava pela dupla articulação: estética e política. Tanto que as revistas que surgem na primeira geração modernista vem carregada desse viés político,

algo que também vai aparecer na segunda geração modernista, que possui uma poesia e uma prosa, socialmente e politicamente engajada e que busca, nesse engajamento, a transmutação da vida social, por meio das sugestões e das inquietações lançadas no e pelo texto literário.

Dessa forma, o modernismo foi um movimento muito além das teias da estética literária, na medida em que problematizou a exclusão social, a identidade nacional, os dilemas da colonização e as particularidades da nação pela raça, meio e história.

Em larga escala o modernismo, em vias gerais, modernizou a estética de construção literária, como também redefiniu as formas de interpretação do País. Houve, por parte dos autores desse movimento, um desrecalque dos padrões de representação, até o momento, calcados no patriotismo imaginário e ornamental.

O que temos, então de tão diferente na representação do Brasil no e pelo modernismo? A singularização de sua gente, de sua identidade e de seus problemas. Ou seja, o Brasil, como nação, passa a ser apresentado e representado dentro das suas dimensões reais e locais, o homem, a terra e sua luta, parafraseando Euclides da Cunha são representados em suas verdadeiras formas, sem a roupagem dada pelo ornamento romântico.

4.2 PICADAS À FOICA: O ESTRANHAMENTO POÉTICO EM WLADEMIR DIAS PINO

A Literatura Brasileira, com o advento do Modernismo e, após a Semana de Arte Moderna, vivenciou e experimentou diversas expressões no campo poético. Nesse aspecto, no início do século XX, a tendência modernista encara grandes movimentos de ruptura e de expressão, surgindo, no bojo desse movimento, as vanguardas. O maior expoente desse movimento vanguardista em Mato Grosso, inegavelmente, foi Wladimir Dias Pino, que fundou, ao voltar do Rio de Janeiro, *Arauto da Juvenília* e *Sarã*, revistas que buscaram difundir uma poesia de cunho experimental.

Wladimir Dias Pino nasceu no Rio de Janeiro em 1927, passando a

morar em Cuiabá aos 9 anos de idade.

Retorna novamente ao Rio para cursar Direito, dividindo sua casa com o jovem Silva Freire. Retorna a Mato Grosso, onde contribui diretamente para a inserção do Modernismo. Em 1951, Cuiabá foi palco do lançamento do movimento intensivista, organizado por Wladimir Dias Pino. Em 1952, retorna ao Rio, onde ficará por 20 anos sem regressar a Mato Grosso por se decepcionar com algumas questões. No Rio tem contato e participa do movimento concretista ao lado de Décio Pignatari, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Ronaldo Azevedo e Ferreira Gullar.

Sua arte se enquadra dentro dos ditames da produção vanguardista, cuja origem do termo surge do francês *avant garde*, termo utilizado pelos militares para designar os soldados que avançavam à frente na batalha. Assim, as vanguardas literárias seriam movimentos que estavam e estão à frente de certos padrões literários. O avançar do termo *avant*, significa presentificar o futuro, antecipar a história.

Mas o que é vanguarda e o que pode ou não ser considerado vanguarda? Para responder a esse questionamento, tomemos a afirmação de Mendonça e Sá (1983, p. 10), que entendem como “vanguarda as atividades do homem e os seus produtos resultantes, que são capazes de ampliar o repertório global”.

Burger (1993) estabelece que os movimentos de vanguarda devem ser estudados sob a ótica da evolução histórica e que as vanguardas são a própria transgressão da arte como instituição. Essa ideia dá sustentação para definirmos a poesia de Wladimir Dias Pino como vanguarda, tendo ela um teor híbrido e plural.

Deve-se lembrar, contudo, que a “categoria arte como instituição não foi inventada pelos movimentos de vanguarda, mas só se tornou perceptível após esses movimentos terem criticado a autonomia da arte na sociedade burguesa desenvolvida” (BURGER, 1993, p. 19).

A arte de vanguarda, portanto,

[...] é aquela que traz um aumento de repertório naquilo que lhe é específico, como conceito, e desde logo ficam de fora o

folclore e suas manifestações como decorrência, não podem ser denominados de vanguarda os produtos que se constituem em repetições de especificidades já incorporadas ao repertório (MENDONÇA E SA, 1983, p. 12).

A partir da afirmação acima, é possível compreender que a arte de vanguarda é aquela que trabalha com novos materiais e novas técnicas. Nela, as noções de conteúdo e forma desaparecem, ou melhor, se fundem no mesmo material: a palavra agora ganha espacialidade.

Indo um pouco mais além, Gullar (1978), em seu artigo polêmico *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, destaca que, para compreender o termo vanguarda, é necessário compreender as relações culturais e sociais do País no momento em que novas informações, técnicas e materiais emergem. Nesse sentido, Gullar (1978) destaca que, no momento em que eclode o movimento de vanguarda na metade do século XX no Brasil, o País estava tomando noção da situação de subdesenvolvimento e da industrialização emergente e crescente.

Gullar (1978) salienta em seu texto que os movimentos de vanguarda em suas inovações estéticas ocorrem na Europa desde o Romantismo e, no Brasil, posteriormente e, ainda sofrem inúmeras alterações dadas às condições sociais e culturais do País. Portanto, para o autor, é necessário atrelar ao estudo das vanguardas o estudo das relações sociais e culturais de um dado país.

Para Gullar (1978), é só a partir do Modernismo que se manifesta uma nova forma de nacionalismo, uma espécie de descoberta e aceitação do País, 'tal como ele é' (GULLAR, 1978, p. 67). De acordo com as ideias do autor, o papel do artista/poeta é estabelecer a conexão entre o particular e o universal. Wladimir Dias Pino estabelece essa conexão a partir do regional, ultrapassando as singularidades do homem local e indo ao encontro de aspectos que habitam no âmbito coletivo/universal. Gullar (1978) defende que toda arte precisa ser universal, mas precisa também ser particular antes de qualquer coisa.

Melo e Castro (1993) afirma que a arte de vanguarda não vem para atender às necessidades de alguma camada social, nem vem para responder às exigências de certo grupo político, antes de tudo, vem anunciar as inquietações futuras dos homens.

[...] a arte de vanguarda de um dado momento não é arte que sociologicamente é exigida neste momento para uma dada população em relação à (sic) sua posição ou circunstancialidade política, econômica, social, religiosa, etc. Nem tampouco a arte consumida por uma minoria de uma sociedade de coordenadas fixas [...] a noção de vanguarda só pode ser dinâmica. Não servem nem destina a satisfazer nas suas imediatas necessidades (espirituais ou materiais) nem pobre e nem ricos, nem maiorias nem minorias (MELO E CASTRO, 1993, p. 44).

E complementa afirmando que

Serve sim para prospectar, e de certo modo antecipar, o que os homens virão fatalmente a necessitar num futuro mais ou menos próximo, para sobreviverem em si próprios como homens. Desse modo a atitude de vanguarda é de disponibilidade operacional, baseada numa intransigência ética da dignidade humana, porque só assim o artista pode assegurar a continuidade da estética e da comunicação [...] (MELO E CASTRO, 1993, p. 43-44).

As vanguardas trazem no bojo de seu projeto a integralização com a modernização que ocorre no início do século XX e depois projetam as vanguardas do meado do século XX, acompanhando o progresso. Os escritores desses dois momentos tinham como mote principal modernizar as “relações culturais” (AGUILAR, 2005, p. 41) e promover uma grande atualização artística no País, caso que também ocorre, tardiamente, em Mato Grosso.

As vanguardas só se afirmam nas tensões e interações com o meio. Nesse sentido, as vanguardas tanto do início do século XX, como as da metade deste século, no exato momento em que a modernidade passa a ser encarada como um motivo de disputas políticas e culturais que ocorrem no seio da conjuntura de transformações tecnológicas pelas quais o País se desenvolve, consolidam-se como movimentos que, além de romperem, trazem reflexões sobre o homem moderno e suas relações com o mundo.

O progresso tecnológico que se encontra latente no seio da modernidade não define as vanguardas, mas se integra às suas características e aos

elementos que a fundamentam, tornando-se componente necessário para sua existência. É justamente nas inovações tecnológicas que as vanguardas artísticas e, assim, inscrevem todas as diferentes manifestações, ganham força para as criações libertárias.

As definições de Aguilar (2005), acerca do termo vanguarda, vão contra as considerações de Burger (1993), pois aquele rejeita a ideia de que as vanguardas indicam a superação da arte. Escreve ele:

Propus-me a estudar as vanguardas como práticas vinculadas ao contexto, a partir das relações específicas e contingentes [...]. Inverti a posição de Burger [vanguarda como superação da instituição arte] e apresentei a seguinte: toda vanguarda é relacional e é preciso localizá-la historicamente (AGUILAR, 2005, p. 31).

Para Aguilar (2005), as vanguardas se desenvolvem em um espaço urbano e moderno em que as forças e as relações de poder estão em constante tensão para obtenção de um espaço de legitimidade. Para esse autor, as vanguardas se situam na tensão entre a novidade e a não conciliação.

A novidade da mercadoria na metrópole e as inovações tecnológicas são as forças com as quais as vanguardas se mimetizam para, depois, separar-se e retornar à arte dotada de novas forças. Se a novidade é o componente mimético (o mundo-mercadoria e o mundo-máquina) a não-conciliação tenta reconduzi-las a relações liberadas (AGUILAR, 2005, p. 32).

A relação de não conciliação na arte de vanguarda se encontra presente no esfacelamento da forma poemática, que, nas poesias concretas, deixa de existir.

Antes de adentrarmos no universo do concretismo brasileiro e, ainda partindo das considerações de Aguilar (2005), é necessário definirmos as noções de vanguardas históricas e experimentais, uma vez que, no acontecimento desse movimento no Brasil, é possível dizer que vivenciamos a vanguarda experimental.

Para Burger (1993, p. 102), a vanguarda histórica é aquela em que há a “liquidação da arte enquanto atividade separada da práxis vital”. Já a vanguarda experimental é autônoma e nega a integração da arte à práxis vital e supera a própria evolução do movimento de vanguarda.

Melo e Castro (1993), ao estabelecer a distinção entre vanguarda histórica e vanguarda experimental, aponta que as vanguardas da década de 50 e, nesta se inscreve o concretismo brasileiro, não tiveram a mesma proporção de escândalo e choque como os movimentos de vanguardas do início do século XX. E complementa que as vanguardas experimentais, ao fazer reflexões, além de enfocarem um alto teor de inovação, problematizam a própria arte e o movimento em si.

As vanguardas históricas do início do século XX contribuíram significativamente para a concretização da vanguarda da década de 50, constituindo-se como suporte de sustentação para os artistas e as obras das diferentes correntes estéticas pós década de 20.

As vanguardas históricas - mais radicais - preocupavam-se exclusivamente com a desconstrução da representação e do objeto; as vanguardas experimentais, por sua vez, buscavam a desconstrução, sendo esta aliada à experimentação de novas técnicas, formas e linguagens.

As vanguardas ditas históricas foram movimentos de radicalização que, em seu momento, constituíram-se como molas propulsoras que modificaram a estrutura literária do País. Podemos também ressaltar que as vanguardas do início do século XX tinham um objetivo comum: negar a herança cultural recebida e propagar uma nova herança. De certa forma, tanto a vanguarda histórica como a vanguarda experimental se completam. A divisão entre ambas apresenta-se, portanto, apenas em vias de organização didática da teoria da literatura.

Silva Freire poderia ser definido como um vanguardista de cunho histórico, dado o trato específico com a cultura mato-grossense, e Wladimir Dias Pino possui uma poesia totalmente experimental.

Dias Pino foi autor, tipógrafo, trabalhando, inclusive na Imprensa Nacional, diagramador e programador visual o que irá contribuir significativamente para o seu projeto de construção visual de seus poemas. Anarquista por excelência, nunca se simpatizou com as lideranças dos grupos aos quais pertencia, principalmente, ao grupo carioca de *noigrandes*.

Wladimir Dias Pino não possui, apenas, uma obra verbal, mas, também, uma obra pictórica (cartazes, revistas, catálogos, pinturas, caixas etc.). Como exemplo temos a obra visual, intitulada *Poemas Matemáticos* exposta no Ol Futuro de Ipanema em São Paulo, conforme Figura 3.



FIGURA 3: obra visual, intitulada *Poemas Matemáticos*
FONTE: oglobo.globo.com

Em Mato Grosso, acerca dos estudos de Wladimir Dias Pino, podemos destacar os estudos de Yasmin Nadaf, professora, pesquisadora e membro da Academia Mato-Grossense de Letras e, ao lado dela as contribuições de Sérgio Dalate, da Universidade Federal de Mato Grosso⁴¹ e de Isac Newton, professor da Universidade do Estado de Mato Grosso..

O primeiro poema em forma de livro do autor Wladimir Dias Pino

⁴¹ Pesquisou sobre a produção poética de Wladimir Dias Pino durante o mestrado na UNESP- ASSIS, dando continuidade no doutorado, vindo a falecer meses antes da defesa.

publicado em Mato Grosso é a *A fome dos lados*, em 1940, apresentando, ao lado de *A máquina que ri*, revelam procedimentos estéticos de estranhamento. Nas palavras de Sérgio Dalate (2003):

São visíveis algumas questões do conteúdo em relação direta com o primeiro poema, principalmente o sentido em direção à morte. Quanto aos procedimentos de linguagem, observam-se os mesmos cortes determinantes da fragmentação sintática, o estilhaçamento dos versos, a perda relativa dos significados explícitos e a permanência de um léxico estranho (DALATE, 2003, p.184).

Essa fragmentação poemática e esse efeito de estranhamento provocado pelas inovações lexicais são influências do simbolismo, em especial, o francês, de onde Wladimir Dias Pino retira a essência para a construção de sua proposta de inovação.

Sobre essa questão Dalate (1997) destaca que Wladimir Dias Pino recebeu uma influência direta da produção de Mallarmé.

Embora seja possível reconhecer algumas fontes intertextuais na poesia de Wladimir Dias Pino – especialmente aquelas que inauguram o pensamento da modernidade no fazer artístico, como Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud – uma delas revela-se a mais importante, espécie de matriz norteadora da obra do poeta mato-grossense [...]. Essa fonte é o poema *Un coup de dês*, de Stéphane Mallarmé, cotejado com os textos wlademirianos (DALATE, 1997, p.9-10).

O Simbolismo é considerado pela crítica como um dos movimentos mais complexos e difíceis de serem definidos, dado o grande número de autores em épocas e lugares distintos.

Comumente, o simbolismo é tido como o movimento poético pós-romantismo e, assim como o romantismo há no interior do simbolismo a recusa a algo já existente, nesse caso, ao realismo-naturalismo. A atenção e foco essencial do simbolismo foi reintegrar “uma visão egocêntrica do mundo, de modo que o ‘eu’ interior de cada poeta volta a ser o foco de atenção, em lugar do ‘não-eu’, que se fizeram centro das doutrinas realistas e naturalistas”

(MOISES, 1966, p. 31).

Os simbolistas subverteram a ideia de descrição do real, dada pelos realistas e naturalistas, sugerindo a evocação e impressões. Em relação ao parnasianismo, segundo Carpeaux (1964), os simbolistas se opunham ao rigor formal e obsoleto. Tornaram-se a base da poesia moderna, sendo que tais princípios serão desenhados na poética de Manoel de Barros, como pretendemos comprovar, por meio de seus textos e, também, de Wladimir Dias Pino. No poema *O camelô*, Wladimir Dias Pino evoca uma série de símbolos que corroboram a ideia de modernidade, povoada, por assim dizer de objetos. Seu poema, transpõe o simplismo da realidade, ao apresentar e evocar sensações e impressões.

Olhem, senhoras, esse é o camelô!

Vejam os tamancos
Com paisagens
Pintadas nas solas,
Ou as estrelas empelhadas
E que graça, ó senhoras, seus tambores:
Verdes pratos de balanças.

Dai “destino” aos peixes, ó camelô!

Vejam as pálidas cestas
Virgens da provincial vindas,
Senhoras, esse homem que aqui está
Já matou sete só pra comer as unhas
Porém, hoje, é esse pobre camelô
Com seus cofres com flores

E unhas, por maior razão, postiças.

Ó camelô!... que silêncio cola as sombras?

Não é p’ra nos gabá, senhoras,
Mas essas simples medalhas infantis
Esses postais lisos de amores
Curam males e secam espinhas.

Vejam todas, senhoras,
Venham ver os cadeados
Porta-retratos

E monogramas

Palhaços de corda
(DIAS PINO, 1954, s.p.).

O poema sugere os elementos do capitalismo e do capital, e por meio das palavras nele construídas e articuladas, é possível ouvirmos os sons metálicos desses objetivos (cadeados; medalhas; cofres) remetendo à ideia do consumismo que começa a tomar forma a partir da década de 50 e que será o mote central da sociedade pós-moderna.

Os principais aspectos que ancoram o simbolismo na Europa e nas Américas são as relações sincréticas, bem como o antiintelectualismo. Há que destacarmos também o caráter evacionista dos simbolistas, uma vez que as tensões do mundo real se resolviam na irrealidade, evadindo-se da realidade. Os dramas pessoais de cada poeta fizeram com que eles se fechassem em si, tornando a poesia ultra-subjetiva. No poema a seguir, o caráter racional e irracional; lógica e ilogicidade se coadunam, aproximando mundos semânticos distintos e criando um efeito de estranhamento.

Era opaco mais o círculo
Muito mais memória
Se agudos funis houvera
Com seus ases bindados
Por sobre nós pés em pé
(DIAS PINO, 1954, s.p.).

Os simbolistas também valorizaram a musicalidade poética, uma vez que por meio da música o eu- autor e leitor - poderia transcendentalmente serem transplantados para outro mundo, outro universo. A poesia passou a ser o ponto de contato com novas sensações e evocações. A morte e a quimericidade das sensações humanas se tornaram temáticas recorrentes na poética simbolista. Nesse interim, o sonho se torna mais importante do que a realidade fugaz.

A poesia simbolista passou a ser cada vez mais simbólica e enigmática, dada a essa fugacidade do mundo real.

Os usos dos símbolos em vez dos usos dos versos se tornaram o cerne do assunto; e certos símbolos, através do uso freqüente e comum, se tornaram uma espécie de Código Morse, formando um novo vocabulário poético e estabelecendo uma série de convenções literárias [...] (BALAKIAN, 2007, p. 80).

O próprio Wladimir Dias Pino, no texto crítico-teórico acerca do intensivismo, publicado na Revista *Sarã*, admite que é por excelência concretista, intensivista e simbolista.

O passado da nossa literatura na verdade, é quase um boato tem uma unhinha de verdade, essa unhinha , por certo, é Lobivar Matos Pedro Medeiros, algumas vezes.

Pois bem: desse muro sujo, rabiscado de jardim de infância - a literatura - pode- se dizer: é uma árvore que nem vive do prestígio da sombra.

E olhem, nunca tivemos um Sonetista, embora nossos homens – de - pensamento, preferissem, desde o início, uns versos fáceis ao estudo cansativo dum ensaio.

Fica dito que não temos ensaístas, mesmo agora, até.

Nossa literatura nem tem separação entre o Romantismo e o Simbolismo. E' uma coisa plana (na altura do nível do mar). Comédia que diverte e irrita ao mesmo tempo. Chega, até, ser ladeira. Nunca tivemos rumo, também. Nunca tivemos correntes. Mas não é tudo: tem a côr da poeira quieta dos arquivos esquecidos longe da côr avermelhada dos campos de batalha. Se mostrando vazia como um cartão de convite, naquela vontade de dormir, de abrir a boca só p'ra bocejar. Cinematografia de sombras, por gentileza.

Ah! já ia me esquecendo, nossos poetas são piões. Produzem um ruído de besouro. Rodam, rodam e não saem do lugar decorando aquela música única. E pior é que quando se aprofundam dois dedos a terra os obriga parar. E' pouco ainda: é sempre, uma literatura improvisada. Deitada, chocando pedrinhas. E' uma espécie de artigo comprado em queima de fim de ano. De voz fina. Fica assim parada como se olhando imbecis.

Em outras palavras: é conversa fiada, é velho cheio de desculpas e reumatismo.

O intensivismo é Simbolismo duplo. Além da imagem está outro significado poético. Por exemplo:

“E debaixo de tantas emoções noto, lá embaixo os caminhos como braços. O simbolista olhando de cima logo apresenta a imagem de um braço estendido, mas o intensivista vai além”.

Começa dizendo os braços é aquilo que buscam as coisas para junto do coração, ou mandam embora.

(Sarã, n. III, ano I, jun. 1951. p. 5).

Ambos os escritores, Wlademir Dias Pino e Silva Freire, surgem em Mato Grosso como uma alavanca que impulsiona a arte e a literatura deste Estado rumo ao antitradicionalismo. Entramos, aqui, em um campo escorregadio e de falsas suposições, pois vemos apontamentos pela crítica literária que os concretistas abandonavam o passado, não aceitavam dele qualquer influência. Os concretistas e, nesse caso, os mato-grossenses, não recusavam o passado totalmente e nem produziram uma poesia de destruição desse passado, mas propuseram “uma série de discriminações que lhe permitem renovar esse legado, a partir dos interesses do presente” (AGUILAR, 2005, p. 40)

E continua Aguilar (2005)

As vanguardas (especificamente as vanguardas da década de 50, concretismo) não negam a tradição, simplesmente as transforma de sujeito em objeto, de diacronia reverenciada em sincronia estratégica, de história necessária em invenção artificial (AGUILAR, 2005, p. 40).

Ainda para corroborarmos com a hipótese de que o concretismo não é um movimento de negação do passado, mas de incorporação e superação, tomamos as palavras de Décio Pignatari, em seu texto *Arte Concreta: objeto e objetivo*, quando ele afirma que

Finalmente, cumpre assinalar que o concretismo não pretende alijar da circulação aquelas tendências que, por sua simples existência, provam sua necessidade na dialética da formação da cultura. Ao contrário, a atitude crítica do concretismo leva a absorver as preocupações das demais correntes artísticas, buscando superá-las pela empostação coerente, objetiva, dos problemas (PIGNATARI, 2006, p. 64 - 65).

As publicações de Silva Freire e Wlademir Dias Pino na Revista *Sarã* (1951), na qual Wlademir Dias Pino lança o intensivismo, traziam o frescor do Movimento Modernista do Rio de Janeiro. Recém-chegados a Mato Grosso,

publicaram seus poemas e textos com o vigor desse movimento e já anunciavam aspectos da poesia visual.

Anterior a isso, em 1940, Wladimir Dias Pino, publica *A fome dos lados*, com aproximadamente seus 14 anos. O que se era de esperar, com um texto produzido por um adolescente era uma literatura de cunho infanto-juvenil, contudo, não é isso que encontramos. O título *A fome dos lados* traz dois substantivos simbólicos: fome e lados, que denotam a necessidade e o desejo de a poesia se ampliar para vários lados, expandir-se, ultrapassar os limites até então expostos. O livro possui, apenas, quatorze páginas, contendo um único poema que se abre na vertical, como um bloco de notas.

A fome dos lados

Aqui está a mancha assassinado
 Eis o morto livre...
 em seu ninho de sangue calvo (calvo como a bala de fuzil)
 sangue que é um escudo... A mancha de sangue
 crua como o próprio fogo
 Ao sopro exausto de seu hálito calvo
 como sombra de uma parede lisa... em bicos e garras a areia
 ali muito menos frouxa
 Essa mancha é a mão
 que segura um punhal
 que é esse corpo estancado...
 Seus dentes calvos como punhais
 Esse corpo horizontal
 como um gume do tempo
 como um náufrago
 vomitando a tarde amarela
 Onde rumor das dobras da tarde
 - essas superpostas peles enrugadas ... Fuzilado
 que nós possuímos
 amargo como um calvo
 olhar – fresta de janela
 Solitário como um assobio... todo morto
 , lembra um náufrago
 Porque raízes de fogo
 que só lhe restasse nó
 ou fechado seu sono
 das antes usadas pedras
 donde o abismo se esgarça
 Contra-forma de nossa fome... enredando as suas razões
 de contra-rugas das estrelas

tantas já a fome igualada
 Como sombra rente
 ao seu silêncio
 uma tristeza vegetal
 de seus cabelos... – silêncio de entendimento?
 – Como a areia
 – Durma!
 (DIAS PINO, *A fome dos lados*)⁴²

Dalate (1997), acerca do poema *A fome dos lados*, assim assevera:

A fome dos lados revela-se um texto complexo, dado o grau de informação a ser absorvida pelo leitor. Primeiro, a construção dos versos bruscamente cortados determina a perda de uma continuidade sintática [...] segundo [...] a seleção lexical que o poema encerra, através da incidência elevada de signos apoéticos [...] a tessitura visual irregular obtida pela organização dessa matéria no espaço da página (DALATE, 1997, p.61-62).

A bandeira vanguardista erguida pelos concretistas tinha como lema a novidade e atualidade, que se reflete nitidamente na poesia brasileira produzida em Mato Grosso. As poesias de Silva Freire e Wladimir Dias Pino apresentam certos níveis de invenção que fazem com que seu leitor leia com outros olhos, ouça com outros ouvidos e as sinta com todo o corpo e alma.

Melo Castro (1993) afirma que poesia é invenção, é criação e, quando se inventa ou se cria, abre-se espaço para o novo. “(...) Poesia é criação e criação é modificação e introdução de novas características, novos parâmetros, novos elementos, novas ligações, novos circuitos possíveis, novas combinações (...) (MELO E CASTRO, 1993, p. 50-51).

Como elemento básico dessa estética de inovação e modificação, Wladimir Dias Pino sucumbe com a ideia do verso, criando uma poesia que se diagrama e se produz no silenciamento do verso. Dalate (1997) afirma que:

ao cometer o assassinio do verso e, conseqüentemente, da

42 A reprodução e transcrição desse poema, neste trabalho, não consegue dar visualidade à dimensão da dinâmica de multiplicidades e da quebra da estrutura básica dos versos, tendo em vista que em Wladimir Dias Pino teremos o desaparecimento do verso.

poesia que ainda se utiliza dos versos como unidade de composição formal, Wladimir Dias-Pino praticamente inaugura um procedimento básico, que o movimento concretista, nos anos 50, adotaria como primeiro item na elaboração de seu projeto estético: o desaparecimento do verso (DALATE, 1997, p.72).

Em relação a sua produção de estranhamento, tomemos, em que o verso é esfacelado, dois de seus poemas mais conhecidos *A ave* e *Solida*.

Vejamos, primeiramente, o poema *Solida*.

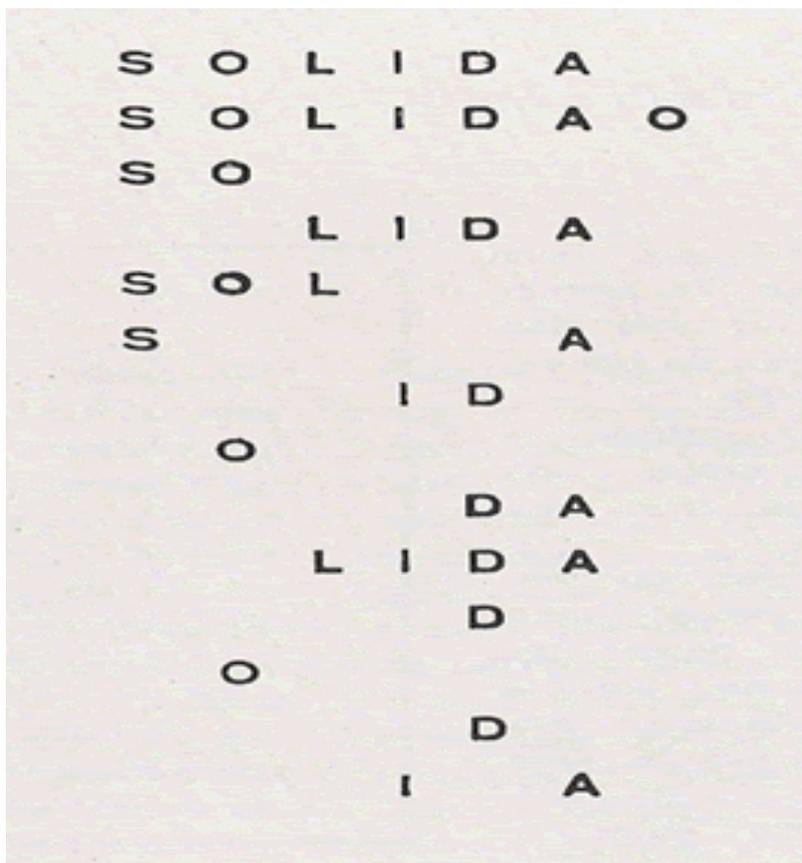


FIGURA 4 - (versão de 1956) – Poema *Solida*

FONTE: Enciclopédia Visual. Disponível em: <<http://www.encyclopediavisual.com/poemas.detalhes.php?secao=1&subsecao=1&conteudo=8>>. Acesso em: 20 ago.2014.

Podemos iniciar nossas discussões acerca do poema *Solida* destacando o caráter dissonante de sua produção, que leva a uma despersonalização, visto que não reconhecemos e nem podemos fazer, em relação ao sujeito lírico. O que denota uma fuga do subjetivismo lírico, que caracteriza as produções

poéticas. Nesse caso, segundo Friedrich (1999), podemos ver em seu poema uma neutralidade espacial, visto que o poeta se afasta de toda descrição sentimental de estados de alma.

Quando o poeta lança algumas inquietudes, não as podemos encarar como estados de alma, são, antes de tudo, visões racionais sobre a existência. Sua produção poética não visa tocar a alma, mas comunicar, por meio das formas, as inquietações sobre a existência.

Outra discussão que devemos fazer do poema *Solida* está diretamente relacionada ao aspecto gráfico e visual do poema, dado que o autor rejeita, nessa construção, como em inúmeras outras, as leis métricas que regulam a dimensionalidade do verso. A desconstrução da dinâmica do verso, por meio de letras adversas, linhas irregulares e formações geométricas, criam o efeito de descontinuidade na leitura, que passa a ocorrer de forma não-linear, portanto, temos um poema cuja leitura se dá não mais pela sucessividade, mas pela simultaneidade.

Assim, temos um poema que nos leva a uma descoberta estética, cuja presença dos signos verbais se abrem para novos caminhos e possibilidades. Portanto, os ícones verbais não são os pontos chaves da compreensibilidade do poema pelo leitor, mas as formas inventivas utilizadas pelo poeta. Segundo o próprio Wladimir Dias Pino Dias Pino (1973) o “Importante é o projeto e sua visualização; a palavra pode ser dispensada”

Há, por assim dizer, uma desorientação, no exato momento em que o leitor entra em contato com essa produção de invenção, justamente pelo poeta deformar as normas tradicionais de construção poemática. Ao trazer uma estrutura inovadora e de invenção, todos os conhecimentos prévios sobre a estruturação poemática são deixadas de lado e o leitor passa a experimentar o poema, muito mais do que lê-lo, sob os signos verbais e as novas formas.

O interessante é que o poema *Solida* vem atrelado a inúmeros cartões visuais, até termos o poema em si. Vejamos dois cartões.

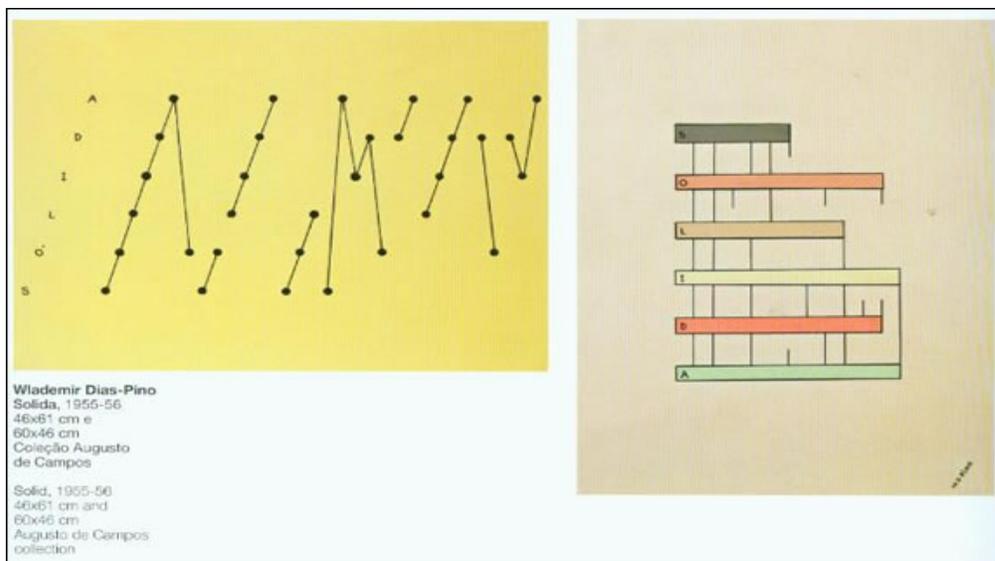


FIGURA 5 (versão de 1956) – Cartões visuais

FONTE: Enciclopédia Visual. Disponível em: <<http://www.encyclopediavisual.com/poemas.detalhes.php?secao=1&subsecao=1&conteudo=8>>. Acesso em: 20 ago. 2014.

Quando o leitor se depara com o primeiro cartão: linhas que conectam os círculos, acredita que o próximo cartão terá uma estrutura similar, e, ao ir ao próximo, uma nova estrutura será apresentada.

No próximo cartão, agora em formas circulares, vemos essa descontinuidade poemática.

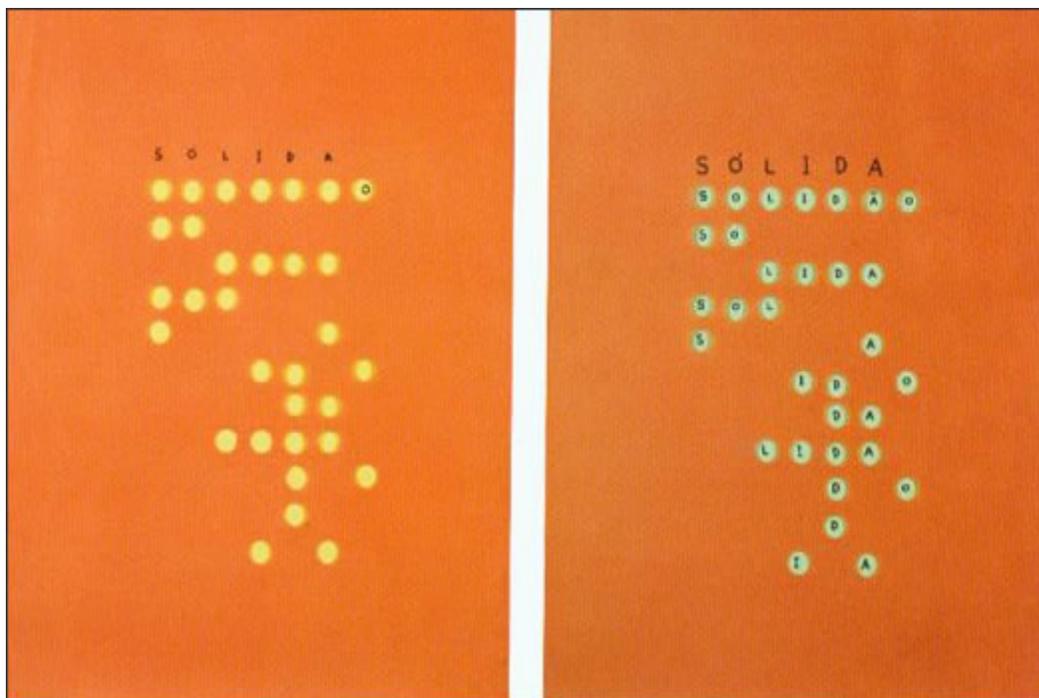


FIGURA 6 - (versão de 1956) – Cartões visuais – poema *Solida*

FONTE: Enciclopédia Visual. Disponível em: <<http://www.encyclopediavisual.com/poemas.detalhes.php?secao=1&subsecao=1&conteudo=8>>. Acesso em: 20 ago. 2014

Solida foi exposta em momentos distintos: pela primeira vez em 1956, depois em 1962 e 1968. O poema é construído em formas de cartões soltos e dispostos em uma caixa.



FIGURA 7 (versão de 1956) – Caixa do poema *Solida*

FONTE: Enciclopédia Visual. Disponível em: <<http://www.encyclopediavisual.com/poemas.detalhes.php?secao=1&subsecao=1&conteudo=8>>. Acesso em: 20 ago. 2014.

Na Figura 4, temos o elemento-matriz da construção dos demais cartões, a diagramação do poema *Solida*. Os cartões - Figuras 5 e 6 apresentam movimentação de imagens que podem demonstrar o pensamento crítico do poeta em relação à modernidade, cuja principal tendência é alavancar, ir contra a inércia dos movimentos anteriores.

Temos um poema que explode na folha de papel, ou nas palavras do poeta Dias Pino (1973, s/p) “O espaço branco do papel que como suporte tinha a função de arquitetar o poema modernista passou a entrar pelas palavras, fragmentando-as e possibilitando a explosão tipográfica”.

A partir do elemento-matriz, pela palavra de seis letras “solida”, outras construções são possíveis, que podem nos permitir a seguinte construção, conforme Figura 1: “solida solidao so lida sol saido da lida do dia”. Temos aqui algo interessante a considerar sobre a produção visual: o leitor - não acostumado e esses padrões - buscará no poema visual elementos verbais compreensíveis para que possa, a partir deles, construir sentidos, portanto, o leitor tem uma necessidade de comunicação verbal. Contudo, mesmo que haja uma possibilidade de construção leitora, em dado momento essa construção se rompe e o texto beira a minimização dos sentidos vocabulares.

Como já mencionado, o poema é explorado de diferentes maneiras: por palavras, traços, círculos, retas e até mesmo por vírgulas, como na Figura 7.

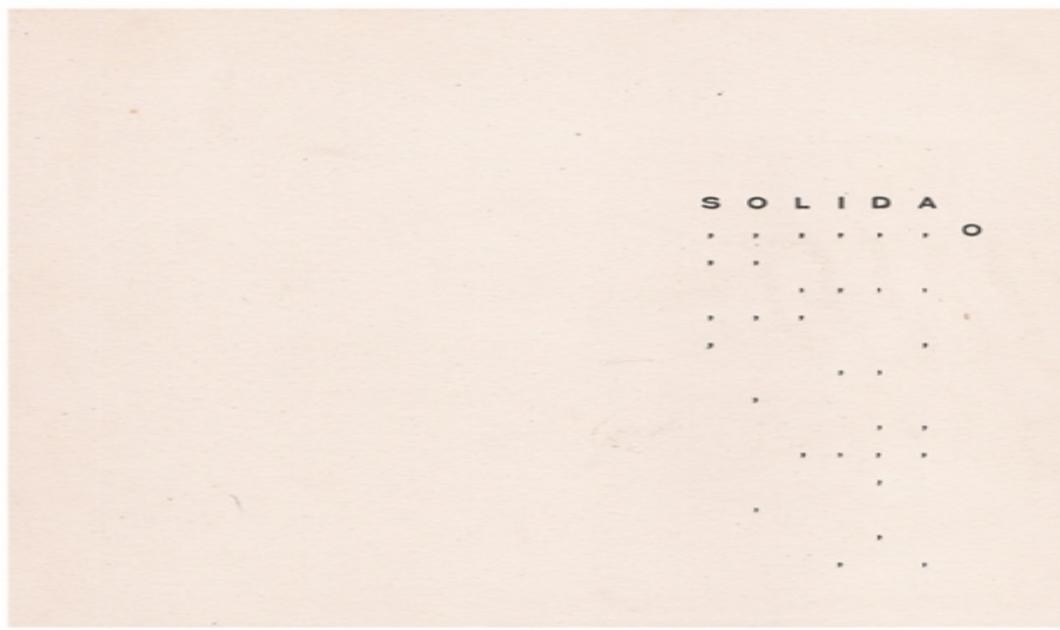


FIGURA 8 -(poema Solida)

FONTE: Enciclopédia Visual. Disponível em: <<http://www.encyclopediavisual.com/poemas.detalhes.php?secao=1&subsecao=1&conteudo=8>>. Acesso em: 20 ago. 2014.

Ou ainda pela desconstrução/divisão silábica de *solida*, como vemos na Figura 9.



FIGURA 9

FONTE: Enciclopédia Visual. Disponível em: <<http://www.encyclopediavisual.com/poemas.detalhes.php?secao=1&subsecao=1&conteudo=8>>. Acesso em: 20 ago. 2014.

Tendo em vista que *Solida* trabalha com forma inovadora de composição poemática, o leitor precisa encarar as formas de leitura, também, de forma inovadora, despindo-se dos padrões semânticos e passando a encarar a visualidade do poema.

Em poemas visuais o leitor precisa encarar cada ponto, cada traço disposto no poema, como produto significativo, uma vez que nada está disposto aleatoriamente e tudo possui uma forma de significação. Assim, é um desafio de experimentação lidar com poemas visuais, pois exige do leitor uma nova postura, menos atenta aos anseios vocabulares e muito mais às percepções visuais.

Até aqui, os 6 cartões apresentados, mostram o vocábulo “solida”. Na Figura 10, os vocábulos e letras são totalmente excluídos, ficando apenas linhas, curvas e traços, que ao todo forma nove marcações, assim como temos na inscrição: “solida solidao so lida sol saido da lida do dia”. Ou seja, mesmo substituindo os vocábulos, o poeta mantém uma certa estrutura que recupera, até certa medida, a inscrição já demonstrada.

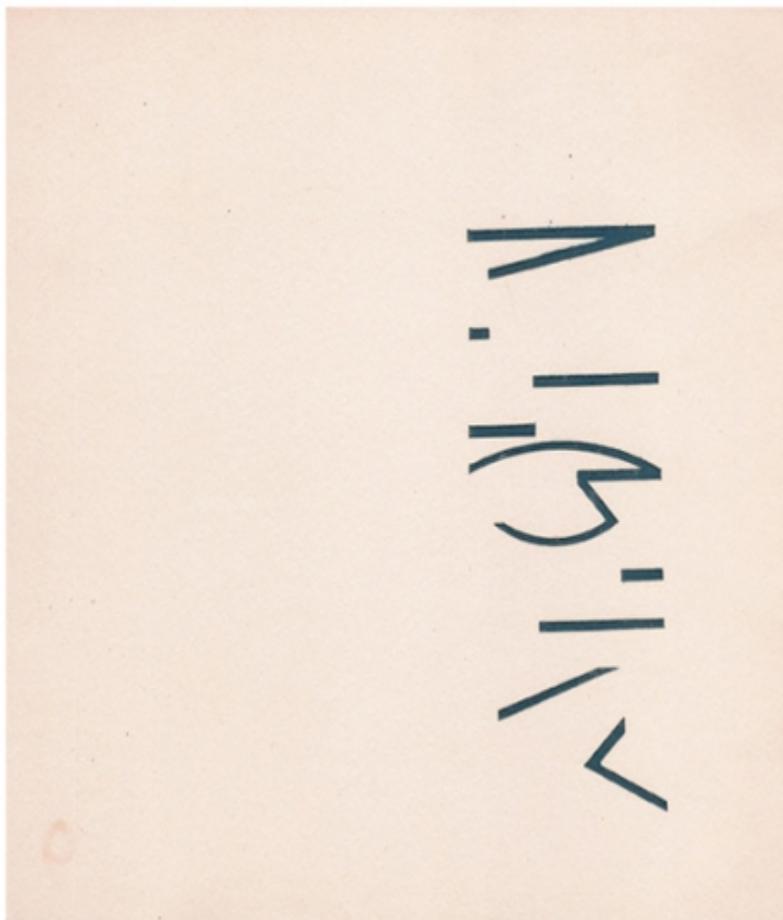


FIGURA 10 (versão de 1962) – Vocábulo e letras foram excluídos do poema *Sólida*
FONTE: Disponível em <http://www.encyclopediavisual.com/poemas_detalhes.php?Secao=1&subsecao=1&conteudo=24>. Acesso em: 20 ago. 2014

Nos próximos cartões cada vez mais se vê o distanciamento dos elementos verbais, ficando, apenas, os aspectos visuais:



FIGURA 11 - Versão do poema SOLIDA realizada por Álvaro de Sá e Wladimir Dias-Pino.
FONTE: <<http://www.encyclopediavisual.com/poemas/detalhes.php?secao=1&subsecao=1&conteudo=66>>. Acesso em: 20 ago. 2014.

Vejamos o cartão com elementos circulares:

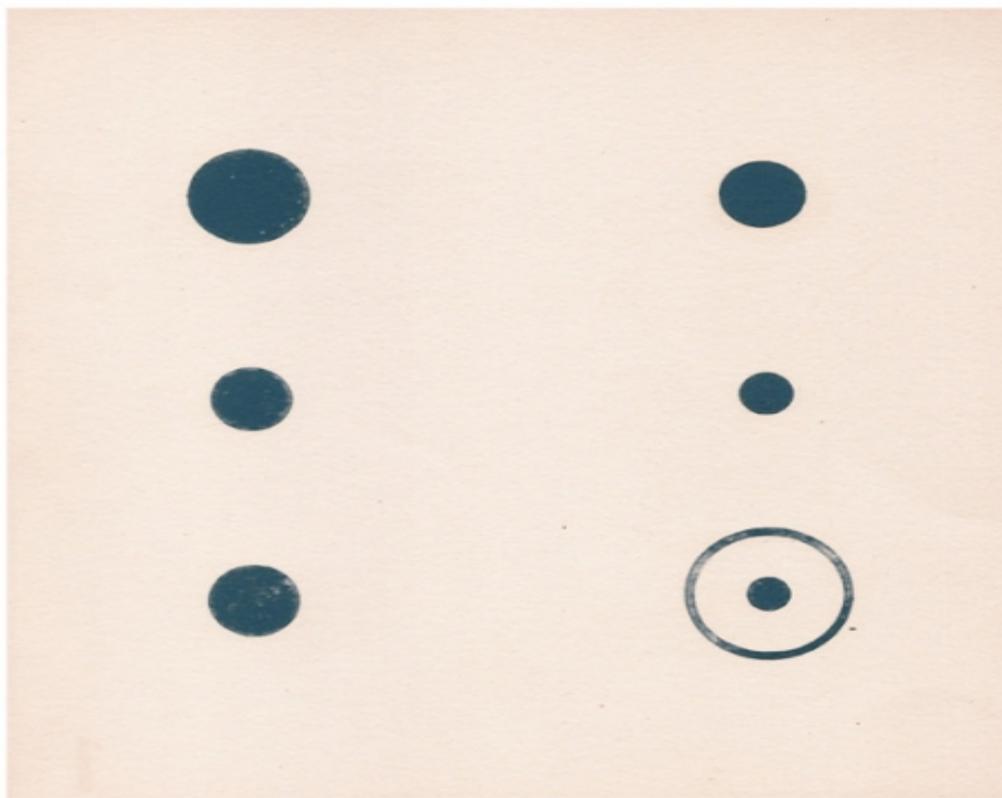


FIGURA 12- (versão de 1962)- Círculo

FONTE: disponível em <<http://www.encyclopediavisual.com/poemas.detalhes.php?secao=1&subsecao=1&conteudo=24>>. Acesso em: 20 ago. de 2014

Nesse cartão, temos seis círculos na página, que se desdobram pela perfuração do sexto círculo em sete. De certa forma, o poeta recupera nesse cartão o elemento-matriz, o vocábulo “solida”, que possui seis letras. Os círculos por si trazem uma visão autorreflexiva.

Solida, portanto, nasceu de um projeto de rejeição aos padrões sintáticos e contra a estabilidade dos elementos poemáticos. Berman (2007, p. 118) afirma que: “Neste mundo, estabilidade significa tão-somente entropia, morte lenta, uma vez que nosso sentido de progresso e crescimento é o único meio de que dispomos para saber, com certeza, que estamos vivos”

A fim de continuarmos nossa elucidação, tomemos o poema *A ave*⁴³ que possui uma dupla articulação, é simultaneamente um poema e um livro: livro-

43 O livro foi escrito entre 1953 a 1956.

poema. Esse livro foi publicado em Cuiabá em 1956. Antes de mais nada o livro-poema dessacraliza as regras de editoração e composição poemática. O poema *A ave* apresenta: cores diversificadas, desenhos e formas estranhas, alguns vocábulos dissonantes, feito de forma artesanal.

Vejamos a capa do livro-poema *A ave*:



FIGURA 13 – Capa do livro-poema *A ave*

FONTE:

<<http://www.encyclopediavisual.com/poemas.detalhes.php?secao=1&subsecao=1&conteudo=8>>. Acesso em: 20 ago. 2014.

Disponível

Como podemos perceber a capa do livro-poema *A ave* já desfaz com a proposta de publicação de livros, que deve apresentar o título da obra. Nesse caso, o poeta optou por apenas algumas imagens, sem qualquer referência ao autor ou ao título. Outro dado interessante é o processo artesanal de construção

do livro-poema, por meio do processo de encadernação.



FIGURA 14- Processo artesanal do livro-poema *A ave*

FONTE: Disponível <<http://www.encyclopediavisual.com/poemas/detalhes.php?secao=1&subsecao=1&conteudo=8>>. Acesso em: 20 ago. 2014.

Segundo Newton, em sua tese de doutorado, *Vanguardas poéticas em permanência: A revalidação de Wladimir Dias-Pino e Silva Freire* (2011):

O produto gráfico derivado de cada folha perfurada, recortada, introduzida deve servir como construção auxiliar de leitura, na qual o olho de redescobrir deve se reportar às matrizes do poema e, a partir da memorização dos níveis das palavras e de suas posições, realizar o procedimento de uma leitura sem intervalos e que ela seja estendida além dos vértices dos gráficos (NEWTON, 2011, p.205).

O poema, assim como *Solida*, utiliza um elemento-matriz, nesse caso, uma matriz-linguística que estará sob diferentes formas e disposições nas

páginas do livro-poema *A ave*.

A AVE VOA DEntRO de sua COr
 polir O VOo Mais que A UM ovo
 que taTEar é SEU ContORno?
 SUA agUda cRistA compLeTA
 a solidão assim é que ela é teto DE SEU olfato
 a curva amarGa SEU Voo e fecha
 UM TempO com SUa fOrma.
 (DIAS PINO, s/d, s/p.).

Nas páginas do livro-poema, vemos como o poeta invenciona a estruturação e diagração dessa matriz-linguística.

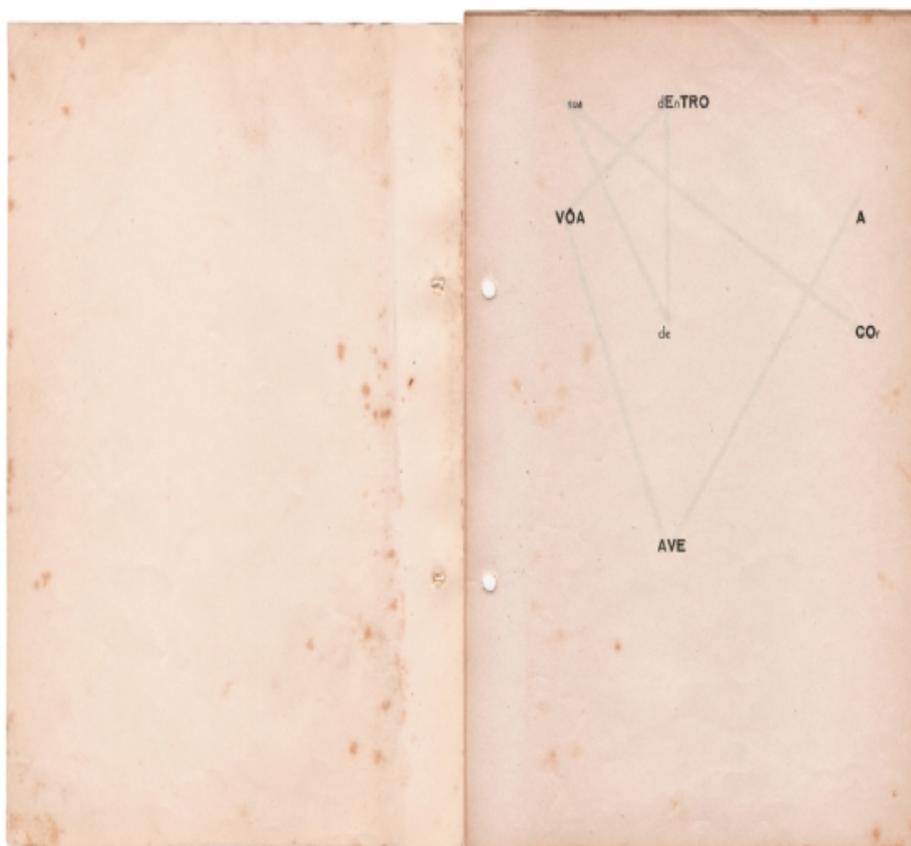


FIGURA 15- O livro-poema *A ave*, por dentro (1)

FONTE:

Disponível

em

<<http://www.encyclopediavisual.com/poemas.detalhes.php?secao=1&subsecao=1&conteudo=8>>. Acesso em: 20 ago. 2014.

Nas páginas do livro, vemos a valorização do elemento visual e a fragmentação da estrutura linguística. A vida das palavras, misturando maiúsculas e minúsculas, coexistente, a partir da interação com o estrato visual. Portanto, entre letra e composição gráfica há uma simbiose, sendo que o sentido só pode ser evocado se observado esses dois elementos simultaneamente, uma vez que eles se coadunam. Vejamos essa coadunação no poema:

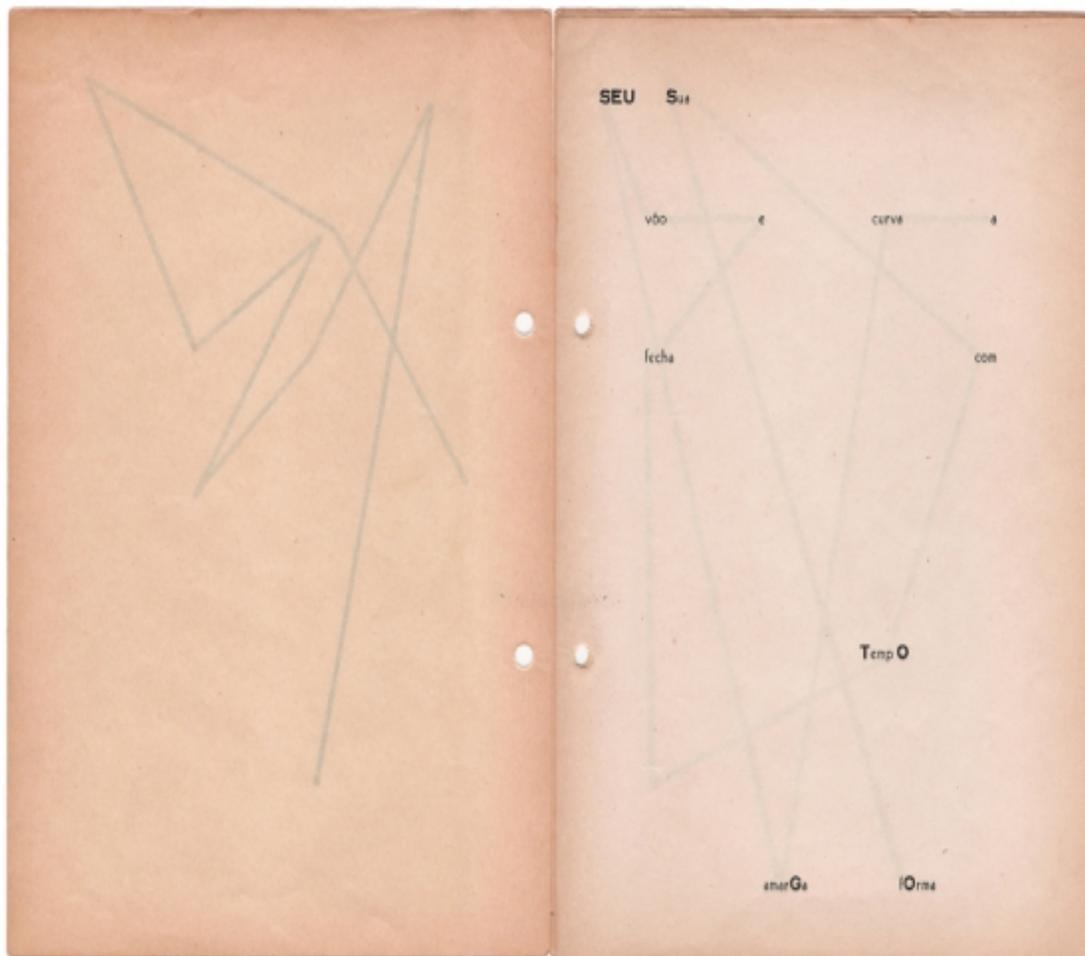


FIGURA 16- O livro-poema *A ave, por dentro (2)*

FONTE: Disponível em:

<http://www.encyclopediavisual.com/poemas.detalhes.php?secao=1&subsecao=1&conteudo=8>. Acesso em: 20 ago. 2014.

Assim, temos em Wladimir Dias Pino, uma poesia de invenção não aquela que inova simplesmente na temática, mas que traz em si elementos novos na própria construção poemática. Uma arte de vanguarda é aquela cuja

especificidade de criação se encontra em especial no nível da linguagem do poema.

A arte de vanguarda encontra-se hoje em todo mundo profundamente envolvida com a teoria da informação e com a lingüística estrutural, justamente porque é o conceito de linguagem como relação e entendimento entre os homens que está totalmente em jogo (MELO E CASTRO, 1993, p. 44).

Uma linguagem que dê conta de estabelecer relação e entendimento com os homens precisa trazer em seu bojo três elementos: novidade, marginalidade e liberdade.

Na poética de Freire e Dias Pino, a novidade se dá no trato com a linguagem à medida que traz para a composição poemática os elementos concretistas, dando à poesia novas formas ou decompondo formas estáveis. Ao fazer isso, ele incorpora a liberdade, pois rompe com convenções e tradições e, por fim, há a marginalidade que se destaca, porque tematiza o homem simples e a vida simples de uma cidade, marginalidade que também ocorre na forma (por meio das criações inusitadas), assimilando a essência deste homem à margem do mundo e da sociedade.

A poesia, quando traz em si esses três elementos (liberdade, marginalidade e novidade), torna-se aberta e rompe com regras pré-estabelecidas tanto na forma como no conteúdo poemático. É um tipo de arte, que ingenuamente é encarada por alguns críticos como fácil, pois extrapola as regras de criação. Contudo, engana-se o crítico desavisado, dado que é um tipo de arte a que são atribuídos sentidos desde o nível formal ao nível das palavras e a poesia remete não às coisas em si, mas ao modo como essas coisas são ditas e tratadas. A obra aberta é ambígua, dissonante, pois possibilita descobertas novas e contínuas, é um tipo de arte que nunca termina de dizer o que pretende.

A poesia de vanguarda e, nesse caso, a poesia de Silva Freire e Wladimir Dias Pino, intenta, além do trato com a cultura cuiabana, transcender

a obviedade. Freire, em seus poemas, trabalha com a cultura cuiabana sem que a poesia se torne descritiva dos elementos do meio ou se ancore de forma fortuita no espaço geográfico, pois cria e reinventa a própria cultura. Acreditamos que, em especial, a poética de Freire trabalha com o regional, mas um regionalismo que pretende ir muito além do paisagismo, a linguagem não abarca mais e tão somente a descrição do meio e do mundo, ela mesma se torna a representação do mundo e do meio.

A poesia só se torna de vanguarda a partir do momento em que é uma arte experimental, volátil, transformando os padrões estéticos vigentes, causando um efeito de estranhamento. Em assim sendo, a linguagem de vanguarda estrutura-se além do abuso excessivo do sentimentalismo. A poesia de vanguarda deve ser antes de tudo um ato revolucionário, que cria e destrói, que junta e retrai.

Como parte do projeto intentado por Silva Freire e Wladimir Dias Pino, conforme apontado em entrevista concedida ao Prof. Dr. Mário César Silva Leite, acerca da construção da vanguarda e do regionalismo em Mato Grosso, percebe-se, mais fortemente na produção de Silva Freire, as marcas da cuiabania, termo utilizado pelo autor para descrever a valorização da cultura cuiabana, em que são traçados elementos dessa cultura, a partir de determinados materiais culturais, deslocando, com isso, a visão de heróis emblemáticos, para a simplicidade dos homens que habitavam Mato Grosso.

Em se tratando de Wladimir Dias Pino, conforme buscamos demonstrar, há um projeto estético melhor definido, que busca consolidar as bases da produção vanguardista e concretista. Em Wladimir Dias Pino a valoração da cultura cuiabana, mato-grossense, não é o mote principal, mas, justamente, o efeito de estranhamento que suas poesias trazem por conta desse projeto estético, consolidando a inserção modernista no estado. Assim, ambos os autores seguem na contramão a tendência aquiniana de representação da arte e da valorização da cultura.

No próximo capítulo, pretendemos discutir a produção de Manoel de

Barros e a representação de Mato Grosso, de sua gente e dos materiais culturais presentes.

**V POR TERRENO PANTANOSO:
A POÉTICA DA DESUTILIDADE DE MANOEL DE BARROS**

*Quando menino encompridava rios
Andava devagar e escuro-meio formado em silêncio
Quería ser a voz em que uma pedra fale.
Paisagens vadiavam em seu olho.
Seus cantos eram cheios de nascentes.
Pregava-se nas coisas quanto aromas.*

(Manoel de Barros)

**5.1 PÂNTANO: ÁGUAS PROFUNDAS E VEGETAÇÃO DENSA -
ASPECTOS DA POÉTICA DE MANOEL DE BARROS**

Manoel Wenceslau Leite de Barros nasceu na cidade de Cuiabá em 1916, Mato Grosso. Passou sua infância em meio ao Pantanal Mato-Grossense, residindo, a princípio, às margens do Rio Cuiabá, depois mudando-se para Corumbá. Iniciou seus estudos no internato em Campo Grande-MS, onde teve contato com textos de Pe. Antonio Vieira, Baudelaire entre outros. Logo em seguida, mudou-se para o Rio de Janeiro para cursar Direito, formando-se em 1939. Profissão que nunca exerceu. Em 1949, retorna a Corumbá para cuidar da fazenda Santa Cruz que herda de seu pai. Passa mais de 10 anos sem publicar textos, pois o trato diário com os afazeres da fazenda lhe ocupavam muito.

Do autor citamos estas obras: *Poemas concebidos sem pecado* (1937), *Face imóvel* (1942), *Poesias* (1956), *Compêndio para uso dos pássaros* (1960), *Gramática expositiva do chão* (1966), *Matéria de poesia* (1970), *Arranjos para assobio* (1980), *Livro de pré-coisas* (1985), *O guardador das águas* (1989), *Poesia quase toda* (1990), *Concerto a céu aberto para solos de aves* (1991), *O livro das ignoranças* (1993), *Livro sobre nada* (1996), *Retrato do artista quando coisa* (1998), *Exercícios de ser criança* (1999), *Ensaio fotográficos* (2000), *O fazedor de amanhecer* (2001), *Poeminhas pescados numa fala de João* (2001), *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001), *Memórias inventadas: a infância*

(2003), *Cantigas para um passarinho à toa* (2003), *Poemas rupestres* (2004), *Memórias inventadas: a Segunda Infância* (2006), *Memórias inventadas: a Terceira Infância* (2008) e *Menino do Mato* (2010) *Escrito em verbal de ave*(2011). Em 2010 foram reunidas e publicadas duas antologias: *reunida e publicada a obra Poesia Completa* (2010) e *Memórias Inventadas: as infâncias de Manoel de Barros*.

Para esse estudo, deter-nos-emos na análise de *Livro de Pré-Coisas* (1985); *Livro sobre nada* (1996); *Ensaio Fotográficos* (2000) e *Memórias Inventadas: a infância* (2003), por entendermos que essas obras contém o substrato analítico que desloca a produção de Manoel de Barros dos demais autores, aqui estudados, e trazem uma representação de Mato Grosso que destoa da imagem utópica do Estado.

A poesia de Manoel de Barros apresenta uma série de inovações que o coloca em um campo de destaque no que concerne à lírica moderna. Sua poesia provoca um deslocamento das tradições literárias para o novo, evocando paisagens que não são reconhecidas pelo exotismo, mas por seres míticos e simbólicos. Todas as palavras em Barros se transformam em imagens. As imagens em Barros transpõem o limite do real, nos levam para construções visuais inovadoras. No poema *O Pulo*, da obra *Arranjos para assobio*, temos uma despersonalização do sujeito lírico:

Estrela foi se arrastando no chão deu no sapo
sapo ficou teso de flor!
e pulou o silêncio
(BARROS, 2010, p. 194).

Nesse poema, as imagens se desdobram em diferentes formas de encarar o real e natural, culminando, no último verso com a ideia do silêncio. Ao recorrer à construção dessas imagens, o poeta, em alguns momentos, foge para o surreal, reinventado e ressignificando, reconstituindo lugares.

Ao falarmos em Manoel de Barros, é necessário pensarmos no período moderno, ao qual o poeta se encontra inserido. O intuito era romper com o passadismo, rejeitar o tradicionalismo e expressar uma literatura de liberdade.

Manoel de Barros publica seu primeiro livro de poesias em 1937, fase em que Antonio Candido (1989, p. 1986) destaca como a consolidação da poética modernista, apresentando traços da coloquialidade, versos livres e brancos, estilo prosaico e ironia. Contudo, Manoel de Barros publica seu livro no Rio de Janeiro, uma vez que em Mato Grosso vivíamos, ainda, sob a égide do parnaso, como informamos e discutimos anteriormente.

É importante mencionarmos que, mesmo tardiamente para Mato Grosso, a poética de Manoel de Barros representa o desenvolvimento do cenário literário moderno mato-grossense.

Esse atraso literário, quanto à estética modernista, não impediu o caminho dos autores como Manoel de Barros de emergirem no campo da literatura moderna. As primeiras obras de Barros irrompem a barreira clássica, mesmo antes da eclosão modernista em Mato Grosso.

Entretanto, o reconhecimento do público só veio a partir dos anos 80, devido a alguns fatores que merecem destaque: em 1960, o poeta ganha o prêmio Orlando Dantas, conferido pela Academia Brasileira de Letras, mas esse prêmio não foi suficiente para a consagração do autor pela crítica e nem seu reconhecimento pelo público. Outra coisa a ser considerado a respeito de sua poética é o anonimato. A mídia, ao se referir ao anonimato do poeta mato-grossense, Manoel de Barros, acabou criando o interesse por sua escrita.

Nesse processo de reconhecimento, que decorre na década de 80, quando jornais e revistas começam a apresentar sua poesia, temos um poeta que passou pelas diferentes fases do modernismo, sem se filiar a nenhuma delas e que mesmo publicando seus poemas desde 1937, só ganha notoriedade quase 50 anos após. Nesse ínterim, não podemos deixar de destacar alguns fatos que contribuíram significativamente para o reconhecimento de Barros: o primeiro deles, os depoimentos de Millôr Fernandes e Antonio Houaiss, que destacaram a qualidade estética da produção de Manoel de Barros; depois o curta metragem de Joel Pizzini, a entrevista concedida ao jornal espanhol *El*

Paseante, visto que isso mostra que um poeta brasileiro passa a ser visto internacionalmente, enquanto a própria nação não o reconhece.

O depoimento de Antônio Houaiss, intelectual brasileiro reconhecido nacional e internacionalmente, ao dizer (em especial, nas orelhas dos livros do poeta Manoel de Barros, editados pela editora Civilização Brasileira) que a obra de Barros apresenta um caráter telúrico e um trato laboroso com a linguagem, deram visibilidade à produção de Barros. Millôr Fernandes passa a conhecer a obra do poeta, a partir das considerações de Houaiss e tece algumas críticas às instituições acadêmicas que ainda não haviam reconhecido a obra de Barros. Ao fazer isso nos períodos, Millôr Fernandes torna visível a produção do autor, objeto de estudo neste capítulo. Na crônica *No país dos corredores*, de 1984, Millôr Fernandes destaca que o poeta não foi reconhecido pela crítica, mas deveria.

A divulgação do curta metragem de Joel Pizzini, *O inviável anonimato do caramujo-flor* também foi significativo para o reconhecimento de Manoel de Barros. Contudo, segundo Waldman (1989), com a publicação da entrevista do *El Paseante*, jornal espanhol, o mercado editorial vê em Barros, uma possibilidade rentável, na reedição de suas obras, já que ele havia alcançado a crítica estrangeira.

A obra *Poemas Concebidos sem Pecado* em 1937 pode ser considerado autoficcional, uma vez que teremos uma narrativa que oscila entre autor e outro ficcional, principalmente, no que tange o poema, *Cabeludinho*, em que o poema-narrativo muito se assemelha à história do poeta, desde o nascimento até a mocidade. Esse poema é extenso porque se refere aos fatos essenciais da vida do menino de interior. Vejamos a primeira parte de *Cabeludinho*, que nos remete ao nascimento, desprendendo da visão romantizada do nascimento presente na obra *Iracema*, de José de Alencar, referenciada no próprio poema.

1.
 Sob o canto do bate-num-quara nasceu Cabeludinho
 Bem diferente de Iracema
 Desandando pouquíssima poesia
 O que desculpa a insuficiência do canto
 Mas explica a sua vida
 Que juro ser o essencial
 ___ Vai desremelar esse olho, menino!
 ___ Vai cortar esse cabelo, menino!
 Eram os gritos de Nhanhá.
 (BARROS, PCP, 2010, p. 11).

A partir do lançamento da obra *Poemas concebidos sem pecado* (1937), o poeta se instaura definitivamente no campo literário, em que a linguagem se adequa às falas populares, mesclando elementos que condensam um simbolismo sintático. Segundo Dalate (1997),

[...] nos *Poemas concebidos sem pecado*, onde mesclam-se poesia e prosa, os textos optam por um afastamento do modelo poético e incorporam algumas das principais conquistas da fase heróica do modernismo brasileiro, principalmente com relação ao projeto estético, centrado na renovação dos meios expressionais e conseqüente ruptura da linguagem tradicional, incorporando o coloquialismo, a condensação, a surpresa verbal e o humor. Já no primeiro livro, encontra-se a procura de uma dicção particular, que tem por base o trabalho sobre uma variedade lingüística absorvida pelo poeta em sua vivência no Centro-Oeste. (DALATE, 1997, p. 3).

O livro se divide em três partes: “Cabeludinho”, que traz as traquinagens da infância; “Postais da cidade”, que revelam a gente simples do interior do país e “Retratos a carvão”, que nos apresentam os elementos que perpassaram toda sua poética: crianças, loucos, bêbados e andarilhos. Ainda nessa obra, a matéria de sua poesia não está totalmente delineada, isso só ocorrerá em 1956, com a publicação da obra *Poesias*, a partir dessa obra se desenha seus textos como um arranjo poético, conforme afirma Waldman (1992).

Manoel de Barros, como veremos a seguir, é um dos poucos autores da Literatura Brasileira de expressão mato-grossense que alcançou uma dimensão

nacional e global. Assim, temos um poeta que apresenta uma pluralidade temática, que se repete em quase todas as suas obras, mas que o lançou ao universalismo.

Barros nunca aceitou qualquer classificação para suas produções, tais como poeta da geração de 45, poeta do pantanal, poeta ecológico, ou outras. Concordamos que em sua produção poética visualizamos um mosaico de tendências e influências poéticas, que tornam sua produção plural, portanto, destacar, apenas uma representação estética para sua produção é cometer um ledão engano.

Destacamos e compreendemos de acordo com David (2004) que a poética manoelense:

[...] é herdeira, de certo modo, da experiência da chamada geração de 45, apenas no que se refere a conceber a poesia como arte da palavra, ou seja, por apresentar maior preocupação com a forma literária, em vez do conteúdo social (no entanto, não adere ao cultivo das formas fixas, mas antes a desestruturação delas e por preferir o uso de palavras que denotam concretude) (DAVID, 2004, p.24).

Em assim sendo, não podemos filiar Barros a nenhuma escola literária específica, pois ele apresenta características próprias que condensam uma arte adâmica e mítica e que congrega inúmeras correntes que se fazem presentes em seus poemas. O caráter mítico situa sua poesia dentro da esfera da imagem e da imaginação que transcendem a lógica formal das coisas. Nesse processo mítico, utiliza símbolos como recurso para reconstruir a realidade. Assim como nos afirma Magalhães (2001, p. 148): “instaura-se na obra (de Barros) [...] uma subjetividade que não diz nada de si a não ser pelo modo transfigurado e transfigurador de enxergar a natureza”. Como exemplificação dessa transfiguração, lançamos mão do poema “Páginas 13, 15 e 16 dos 29 escritos para conhecimento do chão através de S. Francisco de Assis”, inserido na obra

Gramática Expositiva do Chão (1966).

O chão reproduz
Do mar
O chão reproduz para o mar
O chão reproduz
Com o mar

O chão pare a árvore
Pare o passarinho
Pare a
Rã- o chão
Pare com a rã
O chão pare de rãs
E de passarinhos
O chão pare
Do mar

O chão viça do homem
No olho
Do pássaro, viça
Nas pernas
Do lagarto
E na pedra

Na pedra
O homem empeça
De colear
Colear
Advém de lagarto
E não incorre em pássaro

Colear induz
Para rã
E caracol

Colear
Sofre de borboleta
(BARROS, 2010, p. 131-132).

Nos versos desse poema, as realidades são reinventadas, transfiguradas, assim como o homem que passa a ser o substrato necessário para a composição poemática em relação harmônica com a natureza. Waldman (1992) afirma que em Barros temos uma poesia proteica, tanto que do chão pantaneiro todas as criaturas são gestadas, homens e animais. Portanto, não existe relação

de superioridade entre esses seres, mas ocupam posição única. Nas palavras de Waldman (1992)

Descentrado o homem de seu papel de dominação sobre os seres da natureza, nivelado à condição de coisa entre coisas, miúdo, ele é submetido a uma ordem que vale para todos os seres. Todos, sem exceção, vivem, morrem e se transformam continuamente, equivalendo-se em sua materialidade e em seu destino (WALDMAN, 1992, p. 16).

Ainda, como nos afirma Waldman (1992), a:

[...] poesia percorrerá a obra de Manoel de Barros, perfazendo o difícil caminho da busca da palavra que se ajuste, ao máximo, à sua matéria [...] Da linguagem que seja fluxo e refluxo, união e separação, atração e repulsa, correspondência, que roce as margens do puro existir de onde se possa adivinhar um estado de unidade do homem consigo próprio e com o mundo (WALDMAN, 1992, p. 15).

O poeta nos revela em uma de suas entrevistas que sua:

[...] poesia se preocupa em produzir uma linguagem. Não sou engajado nas paisagens. Sou engajado nas palavras. Eu sou manobreiro de palavras e não monitor de trilhas ecológicas [...] (BARROS, 2002).

Assim, é com as palavras que o poeta cria seu mundo, fugindo de regras e padrões estéticos. A partir das palavras e dos jogos linguísticos o poeta nos leva a passeios por um mundo renovado, um mundo desconvençional, demonstrando homens simples e seres míticos. A poética de Barros partilha de uma didática da invenção, como podemos ver no poeta homônimo da obra *Livro das Ignorações* (1993)

I

Para apalpar as intimidades do mundo é preciso saber:

- a) Que o esplendor da manhã não se abre com faca
- b) O modo como as violetas preparam o dia para morrer
- c) Por que é que as borboletas de tarjas vermelhas têm devoção

- por tûmulos
- d) Se o homem que toca de tarde sua existência num fagote, tem salvação
 - e) Que um rio que flui entre dois jacintos carrega mais ternura que um rio que flui entre dois lagartos
 - f) Como pegar na voz de um peixe
 - g) Qual o lado da noite que umedece primeiro
- Etc
Etc
Etc
- Desaprender oito horas por dia ensina os princípios
(BARROS, LI, 2010, p. 299).

Nesse poema, percebemos uma série de recursos sinestésicos, como no verso “como pegar na voz de um peixe”, em que os sentidos: tato e audição são embaralhados, criando um estranhamento semântico e a impossibilidade do exequível, caminhando no sentido ilógico. No último verso do poema, “desaprender oito horas por dia ensina os princípios”, temos a síntese da didática da invenção do poeta: a ilogicidade; a quebra com as normas sintáticas, ou seja, a poética de Barros produz uma desaprendizagem que leva o leitor a novas significações.

No que se refere ao estilo do poeta Manoel de Barros, este se destaca pelas tendências modernas, uma vez que o seu universo poético transfigura um mundo inusitado com imagens novas e estranhas, simbolistas, modernas, pós-modernas e autobiográficas. Circulam em seus textos poéticos um conjunto de estilos díspares, como seu próprio fazer. Além das estéticas presentes em seus textos, podemos agregar as influências do cinema e da pintura.

Essa tendência moderna teve como seus principais influentes Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud que contribuíram para mudar o curso do pensamento literário ainda no século XIX e radicalizar as convenções poéticas até então cristalizadas. Com a estética moderna do século XX, vemos emergir uma literatura descontínua, acidental, fragmentária, que faz fluir as sensações do ser no mundo. Barros, em entrevista concedida à Folha de São Paulo (2004), revela-nos alguns traços de seu ligamento com o pensamento da modernidade.

Escrevo porque sou obcecado pela palavra, tenho uma espécie de tara por ela. E acredito no trabalho, não na inspiração. O belo é feito por meio do trabalho. A arte da poesia é o trabalho com a palavra (BARROS, 2004, s/p).

A partir do exposto pelo poeta, é possível estabelecermos que sua poética sintoniza-se com a estética simbolista, influenciado por alguns escritores, em especial por Rimbaud, ao revelar que o trabalho do poeta não é aceitar as convenções estéticas da linguagem, mas modificá-la, criando novos símbolos poéticos. Waldman (1992) revela que:

Iniciada a trajetória de poeta, Manoel de Barros irá fazendo escola no aprendizado de ‘erra a língua’ (‘escrever é reaprender a errar a língua’), com o propósito de urdir um universo imagético próprio, de tal forma que o sentido se arme na própria linguagem que o constrói (WALDMAN, 1992, p. 19).

Em Barros, a palavra alcança o seu “deslimite” como o próprio poeta conceitua. As palavras em Barros funcionam como as cheias pantaneiras, ora estão cheias, assim como o Pantanal, de significados e elementos, ora estão vazias. Na segunda parte do *Livro das Ignoranças*, intitulada *Os delimites da Palavra- Explicação desnecessária*, o poeta demonstra como decorre esse movimento de romper os limites da palavra.

Na enchente de 22, a maior de todas as enchentes do Pantanal, canoeiro Apuleio vogou três dias e três noites por cima das águas, sem comer sem dormir – e teve um delírio frásico. A estórea aconteceu que um dia remexendo papéis na Biblioteca do Centro de Criadores da Nhecolândia, em Corumbá, dei com um pequeno caderno de Armazén, onde se anotavam compras fiadas de arroz feijão fumo etc. Nas últimas folhas do caderno achei frases soltas, cerca de 200. Levei o manuscrito para casa. Lendo as frases com vagar imaginei que o desolo a fraqueza e o medo talvez tenham provocado, no canoeiro, uma ruptura com a normalidade. Passei anos penteando e desarrumando as frases. Desarrumei o melhor que pude. O resultado ficou esse. Desconfio que, nesse caderno, o canoeiro voa fora da asa (BARROS, LI, 2010, p. 305).

Nessa Explicação desnecessária, o sujeito-lírico sintetiza que as palavras precisam estar livres de seus pertencimentos sintáticos e alçarem voos e romperem com os padrões gramaticais. Antes de prosseguirmos no trabalho de análise da poética de Manoel de Barros, vale explicarmos a escolha do conceito de sujeito-lírico para tratar da *persona* poemática em Manoel de Barros.

Desde o Romantismo se caracteriza a produção poética como um estado subjetivo, o mundo passa a ser visto sob as posições de eu, fechado em si. Contudo, o que vemos na modernidade, são sentimentos que não conseguem mais ficar na interioridade pura, mas que se deslocam para fora de si. A modernidade fez surgir um sentimento que perturba e questiona o sujeito, não mais fechado em si, como o eu, puramente, uma vez que seu estado íntimo está diretamente relacionado às relações com o mundo e com o outro.

A visão centrada em um Eu, que se queira ser idêntico e único não consegue abarcar a multiplicidade de vozes e identidades que a modernidade assume. Portanto, ao trazermos a noção de sujeito-lírico para este trabalho, o fazemos no sentido de que as experiências desse sujeito não estão somente dentro de si, mas estão fora também, ligadas ao outro, ao tempo, ao mundo e à linguagem. Acreditamos que, na poética de Barros, é esse deslocamento do eu, para um sujeito-lírico que se realiza nas experiências com os diferentes espaços e sujeitos que constroem suas inovações.

São as experiências exteriores que envolvem o poeta e que lhe abrem os horizontes, fazendo com que ele ultrapasse o pertencimento de si. Não temos nas poesias de Barros uma simples transparência da sua interioridade, mas um efeito de reflexão e introspecção diante de seu mundo interior, com o outro e o mundo fora de si, pois é somente fora de si que esse sujeito se realiza e se encontra. A emoção nesse processo não é apenas uma das peças que movem a engrenagem criadora. Como nos afirma Faria e Cesaro (2013):

Essa reavaliação moderna do sujeito, que não é mais encarado em termos de substância, de interioridade e de identidade, mas em sua relação constitutiva com um exterior que o altera, foi seguida de uma reinterpretação do lirismo (FARIA E CESARO, 2013, p. 224).

Dadas as questões apresentadas, optaremos, neste trabalho pelo conceito de sujeito-lírico ao tratarmos da produção poética de Manoel de Barros.

Retomando o sentido de modernidade, que perpassa a produção do autor, ressaltamos que ela pode ser entendida sob diversos aspectos, seja pela literatura e o pensamento erigido após a semana de 1922, dos quais saíram as primeiras iconoclastias em arte e as renovações na estética literária, seja pelas diversas inovações no campo da arte, em especial, a literária, no que tange à renovação na forma e conteúdo.

Em Barros, o conceito de modernidade se enquadra como tal por este apresentar uma inovação na linguagem. Abandona a linguagem de expressões surradas, para dar lugar a um estilo que busca o comum. Notamos, então, que sua temática está voltada para o regional, mas vai além dessa perspectiva e acomete um mundo mágico das coisas banais que são retiradas do cotidiano.

Em se tratando da perspectiva moderna, Hugo Friedrich (1991) observa que a literatura moderna vem em oposição aos moldes líricos clássicos, pois se torna obscura, fascinante, na medida em que desloca o leitor de seu posicionamento único, levando-o à multiplicidade e ao estranhamento. Para Friedrich (1991, p. 15), a poesia moderna gera “uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade”. Essa inquietude e as dissonâncias são caracteres da modernidade. Os limites da palavra são ultrapassados, provocando um choque no leitor, um estranhamento.

Nesse estranhamento poético, a palavra se apresenta como um portal sem limites, onde tudo é possível, inclusive voltar ao estágio da não

nominalização e significação das coisas. É por meio da palavra que o poeta consegue voltar ao estágio da infância para descrever as lembranças de momentos que se perderiam se a palavra não os descrevessem.

O uso da palavra, sem as convenções linguísticas tradicionais, escandaliza e causa um estranhamento na poética de Barros. Em sua dicção poética, o espaço criado pela palavra nova é o vazio. A palavra se torna a própria criadora de imagens dentro das poesias de Manoel de Barros, reinventando as realidades e agitando as noções de valores sociais impregnados.

O estranhamento poético desperta, em contrapartida, inúmeras perspectivas de figurar sentidos diversos dentro do texto poético.

Ainda estavam verdes as estrelas
quando eles vinham
com seus cantos forjados de lábios.
Os passarinhos se molhavam de
vermelho na manhã
e subiam por detrás de casa para me
espiarem pelo vidro
Minha casa era caminho de um vento
comprido que ia até o fim do mundo
(BARROS, 1996, p. 91).

Versos como esses são muito comuns na poética de Barros. Afinal sua poesia é perpassada por uma visão de mundo particular, dissonante, voltada ao pantanal nem sempre repetido, mas recriado e reinventado por ele. Não há descrição de lugares, bichos e coisas da natureza, tudo é inventado pelo trabalho rigoroso da linguagem.

Friedrich (1991) declara, como aspecto da lírica moderna, aquela que possui como características marcantes:

desorientação, dissolução do que é corrente, ordem sacrificada, incoerência, fragmentação, reversibilidade, estilo de alinhavo, poesia despoetizada, lampejos destrutivos, imagens cortantes, repentinidade brutal, deslocamento, modo de ver astigmático, estranhamento (FRIEDRICH, 1991, p. 16).

A lírica moderna não aceita os aspectos tradicionais e a língua poética tende a adquirir um novo experimento, criando e partindo para novos significados, desmembrando e quebrando com a sintaxe normal das palavras, buscando a ordem primitiva. Portanto, a poesia moderna nos leva a um ambiente “não familiar, a um mundo estranho, deformado” (FRIEDRICH, 1991, p. 16).

O próprio Barros declara que “a gente aceita um vocábulo no texto não porque o procuramos, mas porque ele deságua das nossas ancestralidades. O trabalho do poeta é dar ressonância artística a esse material” (Entrevista Revista de Literatura, 1998, p. 15). O que se percebe em sua poética, portanto, é um trabalho minucioso com a linguagem, que passa a ser explorada e renovada.

Ao lado de Drummond, Rosa e João Cabral, Manoel de Barros se inscreve em um grupo marcado e lembrado pela constante inovação semiológica por apresentar uma linguagem dissonante e recriadora de sentidos.

Em se tratando do contexto atual, o poeta Manoel de Barros é considerado um dos maiores poetas brasileiros e dentro de sua estética, de suas inovações e experimentos linguísticos alguns críticos literários fazem uma aproximação de seu trabalho com a poesia com o trabalho que Guimarães Rosa fez na prosa, principalmente, quanto à linguagem inovadora.

O que se percebe, nesse trabalho com a linguagem, é que o sujeito-lírico, os ambientes e os seres, que habitam o universo poético em Manoel de Barros, desdobram-se em múltiplas vozes, que criam essa consciência subjetiva, não como mera expressão das sensações individuais. No poema *Os dois*, da obra *Poemas rupestres* (2004), encontramos esse desdobramento do eu e a referência direta ao simbolismo, a partir da citação direta a Paul Valéry. Essas citações a grandes nomes da literatura simbolista perpassam algumas de suas obras, mostrando, algumas das influências que o poeta recebeu.

Eu sou dois seres.
 O primeiro é fruto do amor de João e Alice.
 O segundo é lettral:
 É fruto de uma natureza que pensa por imagens,
 Como diria Paul Valéry.
 O primeiro está aqui de unha, roupa, chapéu
 E vaidades.
 O segundo está aqui em letras, sílabas, vaidades Frases.
 E aceitamos que você empregue o seu amor em nós
 (BARROS, 2010, p. 437).

No primeiro verso “eu sou dois seres”, temos, nitidamente, o desdobramento do eu: o físico, poeta, filho de João e Alice e outro, fruto do fingimento poético defendido por Fernando Pessoa. Um objetivo e real, outro subjetivo, que carrega os textos com imagens e palavras elaboradas. Revela-se aqui uma das muitas facetas da lírica moderna.

Simultaneamente se imbricam ao discurso do sujeito-lírico sua consciência, aspirações, angústias, desejos e os parâmetros da alteridade, ou seja, o discurso do outro, que torna sua poesia tênue, fragmentária e dissonante.

Em se tratando da matéria de poesia, são eleitos os seres ou as matérias desprovidas de valor social (trapos, ciscos...) que já não possuem mais utilidade, passam a ser úteis poeticamente, adquirem no poemas de Manoel de Barros uma resignificação de seu valor. Ao eleger esses seres como matéria de poesia, “deforma” as convenções cristalizadas e entrega suas poesias a um mundo de sensibilidades.

O feio, portanto, adquire encantamento poético, por meio da junção entre o ordinário e o extraordinário, traço característico do Simbolismo Francês. Nos versos a seguir, temos claramente essa simbiose: “Gravata de urubu não tem cor/Em perna de mosca salobra as águas se cristalizam/Besouros não ocupam asas para andar sobre fezes” (BARROS, 1989, p.9). A imagem das coisas ínfimas é sublimada, o besouro sai do chão pantaneiro para a grandesa das matérias de poesia.

A vida apresentada em seus livros segue um rumo dissonante, desconhecido, em que só saberemos onde os caminhos poéticos levam após

dado o próximo passo.

Entre a vida e a poesia está latente o dom misterioso da criação poética. Manoel de Barros busca, dessa forma, perceber o mundo com uma multiplicidade de sentidos. O poeta não prioriza a racionalidade para sentir, como percebemos em alguns trechos de poemas trazidos no *Livro das Ignorâncias*, 1994:

Hoje eu desenho o cheiro das árvores (p. 19)
 A chuva deformou a cor das horas (p. 45)
 Escuto a cor dos peixes (p. 53)
 Quero apalpar a sombra das violetas (p. 61)
 Um perfume vermelho me pensou (p. 71)

Seus textos poéticos são compostos de uma sintaxe líquida que parece passar entre os vãos da gramática, demonstrando um pensamento volátil e devanioso, que nos deixa encarar um mundo novo de sensações. Bachelard (1997, p. 94) diz que “[...] o devaneio não conta história [...] libertam-nos do nosso nome. Devolvem-nos essas solidões de hoje, as solidões primeiras”.

Segundo Barbosa (2003), Barros suscita uma pluralidade de significações, por meio do entortamento sintático e semântico das palavras, buscando o momento em que a palavra não precisa ser nomeada para significar.

De acordo com Friedrich (1991), esses desvios são caracteres de uma literatura de estranhamento:

A língua poética adquire o caráter de um experimento, do qual emergem combinações não pretendidas pelo significado, ou melhor, só então criam o significado. O vocabulário usual aparece com significações insólitas. Palavras provenientes da linguagem técnica mais remota vêm eletrizadas liricamente. A sintaxe desmembra-se ou reduz-se a expressões nominais primitivas (FRIEDRICH, 1991, p. 17-8).

A linguagem verbal é para o poeta uma das possibilidades de traduzir o impossível, o impensável e o impróprio. É uma técnica do desaprender o

aprendido, de não se levar ao já simbolizado, mas simbolizar uma palavra no novo.

Barros busca em termos linguísticos retirar os significados das palavras, desatribuir os sentidos pré-fixados a elas para que seja possível atribuírem novos sentidos a elas, fazendo uma nova investida e levando ao embaralhamento sintático que vislumbramos em suas poesias. O poeta admite que “gostava de desnomear: para falar barranco, dizia: lugar onde avestruz esbarra” (BARROS, 1993, p. 18).

Uma das marcas concentradas em sua poesia está relacionada aos neologismos, que transmitem a busca das raízes mais profundas e primitivas da palavra, momento em que a preocupação é não significar para imprimir sentido, mas senti-la para significar, como podemos verificar no poema IX do *Livro das Ignorações*.

Para entrar em estado de árvore é preciso partir de
Um torpor animal de lagarto às três horas da tarde, no mês de agosto
Em dois anos a inércia e o mato vão crescer em
Nossa boca
Sofreremos alguma decomposição lírica até o mato
Sair na voz.
Hoje eu desenho o cheiro das árvores
(BARROS, LI, 2010, p. 301).

Os versos desse poema nos apresentam as múltiplas formas de sentir o poema: tátil, visual e auditiva. Ou seja, o sujeito-lírico nos propõe um caminhar diferente: sentir, antes de ler, ver, antes de analisar. As construções sinestésicas deslocam o leitor das possibilidades visuais e olfativas, como no verso “hoje eu desenho o cheiro das árvores”.

O seu fazer poético opta e incorpora como tema central o conjunto residual que a sociedade rejeita, “aquilo que a sociedade mijá, pisa e joga fora é matéria de poesia” (MP, 1970, p. 146), ou seja, elege o nada social como

matéria poética.

Como matéria poética, o homem também passa a ser um elemento primordial, contudo Manoel de Barros elege aqueles empobrecidos e iletrados que trazem no bojo da vida a sabedoria da experiência. Em entrevista, Barros destaca que “É um olhar para o ser menor, para o insignificante que eu me criei tendo. O ser que na sociedade é chutado como uma barata cresce de importância para o meu olhar” (BARROS, 2001, p. 27). No poema *Andarilho*, é-nos reforçado o projeto estético do poeta em dar voz e representação aos seres sem importância, incluindo homens invisíveis sociais.

Eu já disse que sou
 Ele. Meu nome é Andaleço.
 Andando devagar eu atraso o final do dia.
 Caminho por beiras de rios conchosos.
 Para as crianças da estrada eu sou o
 Homem do Saco.
 Carrego latas furadas, pregos, papéis usados.
 (Ouço harpejos de mim nas latas tortas.)
 Não tenho pretensões de conquistar a inglória-perfeita.
 Os loucos me interpretam.
 A minha direção é pessoa do vento.
 Meus rumos não têm termômetro.
 De tarde arborizo pássaros.
 De noite os sapos me pulam.
 Não tenho carne de água.
 Eu pertenco de andar atoamente.
 Não tive estudamento de tomos.
 Só conheço as ciências que analfabetam.
 Todas as coisas têm ser?
 Sou um sujeito remoto.
 Aromas de jacintos me infinitam.
 E estes ermos me somam
 (BARROS, 1997, p. 85).

Nesse poema, temos a valorização dos seres sem importância e uma crítica à realidade capitalista. Goiandira Camargo (1988), uma das primeiras a discutir a produção de Barros, assevera que, ao negar a realidade, o poeta tece uma crítica à própria realidade negada. Ou seja, afastar-se da realidade é uma

forma de dizer que essa realidade é dura e complexa.

Ainda, há que considerarmos que o homem surge na poesia de Barros em uma realidade telúrica, em que ele é retirado de seu papel grandioso socialmente e posto ao lado das coisas ínfimas que o compõem e o cercam. O homem não nos é mostrado como um ser superior às coisas, mas nivelado ao mesmo patamar do mundo banal que o cerca.

É uma inversão na ordem natural do mundo, uma vez que o homem é descentrado de seu lugar superior e posto ao lado das pequenas coisas que, jogadas sobre a terra, são lá esquecidas.

Dentro dessa relação, a natureza não é um cenário pelo qual o homem se deslumbra e sobre ela mantém sua condição de elevação. O que vemos é um homem perfeitamente integrado à natureza, tão pertencente que sozinho ele não existiria. A relação entre homem e natureza se estabelece por meio de laços unidos inseparavelmente.

Barros ora suprime os conectivos, ora usa-os de forma abundante para corromper com as ligações sintáticas entre sujeitos e predicados, causando a descontinuidade e conseqüentemente proporciona ao leitor uma pluralidade de sensações.

O sentido normal das palavras
 não faz bem ao poema. Há que se dar um gosto incasto aos
 termos.
 Haver com eles relacionamento voluptuoso.
 Talvez corrompê-lo até a quimera.
 Escurecer as relações entre os termos em vez de aclará-los.
 Não existir mais rei nem regências.
 Uma certa liberdade com a luxúria convém
 (BARROS, GA, 63).

O que Barros assevera nesse trecho de Gramática Expositiva do Chão é o trato com a linguagem, não é apenas um erro cometido nas inversões sintáticas que perpassam todas suas construções, mas um trabalho laborioso do poeta, com as palavras e as regras gramaticais, a exemplo o verso “haver com

eles relacionamento voluptuoso”, uma vez que conforme as convenções linguísticas, primeiramente, teríamos o sujeito, seguido do verbo e de seu complemento, nesse verso, o verbo é posto antes do sujeito, aludindo a valoração da ação ao sujeito.

Em se tratando da imagem poética trabalhada em especial na poesia de Barros, Chklovski (1973, p. 83) declara que “a poesia é uma maneira particular de pensar, a saber, um pensamento por imagem, esta maneira traz uma certa economia de energias mentais”. A poesia evoca imagens que, no caso da poética de Manoel de Barros, transfigura um novo modo de encará-las.

A partir das imagens, Barros reinventa e sugere ao invés de anunciar na sua poesia, ele faz dela um desconhecido em que é possível ver por meio de diferentes ângulos. Essas imagens traduzem o indizível, o inexplicável, talvez algo sem sentido para muitos, mas, como afirma Paz, o “sentido da imagem é a própria imagem” (PAZ, 1982, p. 54).

As invenções poéticas tangem o prisma do exercício e da dinâmica de encarar o mundo, em uma nova perspectiva, compreendendo que este mundo está em constante transformação. As suas invenções vocabulares propiciam uma revisitação e reinterpretação de suas poesias. Os inventos poéticos dão relevo às estruturas frásicas e formam um jogo linguístico que demonstra várias possibilidades de arranjos sintáticos como: as surpresas, o acaso, as desutilidades sociais que demonstram sua visão de mundo e a subversão de valores sociais.

Barros reconhece que para as coisas tornarem poesia não devem ser entendidas, mas sentidas, como o próprio poeta declara: “Poesia não é para compreender, mas para incorporar/ Entender é parede: procure ser uma árvore” (BARROS, 1982, p.29).

Nessa fuga da racionalidade, o poeta busca destruir o sentido normal das palavras, trazendo um novo plano voluptuoso entre os termos e seus

significados, e principalmente entre o poeta e a palavra que está livre para se manifestar e transgredir em diversos sentidos. Assim, os termos cristalizados são subvertidos, dando a eles uma nova perspectiva e margem de leitura. Esse jogo com as palavras é possível identificarmos nos versos do *Livro sobre nada*.

Meu irmão veio correndo mostrar
um brinquedo que inventara com palavras
Era assim: *Besouros não trepam no abstrato* (LSN: 23)

Nas palavras de Barros, para que se consiga chegar ao mundo do não entendimento deve se partir da linguagem, e esta por sua vez deve ser incompreensiva, tratando de um discurso, não nominalizado. A linguagem deve ser levada a um mundo em que ainda não se corrompeu as palavras. Em *Arranjos para Assobio* (1980) ele trata da questão da ilogicidade e da relação emotiva em que o criador e a palavra devem manter:

Há quem aceite a palavra a ponto de osso, de oco;
Ao ponto de ninguém e de nuvem
Sou mais a palavra com febre, decaída, fodida, na sarjeta.
Sou mais a palavra a ponto de entulho.
Amo arrastar algumas no caco de vidro, envergá-las pro chão corrompê-las
Até que padeçam de mim e me sujem de branco.
Sonho exercer com elas o ofício de criado:
Usá-las como quem usa brincos
(BARROS, 1980, p. 20).

Percebemos com esse poema o desejo do poeta para que a palavra esteja em um estado íntimo de decadência, atribuindo a ela uma característica humana, e demonstrando seu relacionamento com a palavra. Essa putrefata, caída, tem a possibilidade de mudança, atribuição de um novo sentido, em que ela própria febril, pode em seu estado delirante querer significar ser, e estas podem surgir renascidas do chão.

Notamos no poema essa passagem da morte, ou seja, do estado de decadência da palavra para seu estado de ressurgimento por meio do vazio

semântico que elas tendem a significar: “palavra a ponto de osso, de oco, ao ponto de ninguém, fodida, recaída” (BARROS, 1980, p. 20).

Devemos atentar também para o fato de que a poesia de Barros está relacionada ao caráter visual. Desse modo, citamos Paz (1991, p. 13), quando afirma: “A imagem é afim à sensação visual [...] é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós”.

O universo que cerca o mundo poético do poeta está relacionado aos gravetos, ciscos, aos inutensílios, termos utilizados por ele para designar os pertences jogados e esquecidos pela sociedade. São por intermédio desses objetos que o poeta ergue sua escritura, seus poemas.

É pertinente observarmos também que a poesia acompanha a movimentação de animais, isto é, suas palavras rastejam como lemas, pastam como gado, e carregam como formigas. A palavra é personificada, transmutada em um ser capaz de sozinho se atribuir sentidos e fazer a poesia significar. Segundo o poeta “todas as palavras-lata, pedra, rosa, sapo, nuvem -podem ser matéria de poesia. Só que as palavras assim em estado de dicionário, não trazem a poesia ou antipoesia nelas, inerentes. O envolvimento emocional do poeta com essas palavras e o tratamento artísticos que lhes consiga dar, isso poderá fazer delas matéria de poesia” (PCSP, 1937).

O olhar manoelense se congratula com o olhar de um fotógrafo, em relação aos pequenos detalhes retratados pela palavra, contudo seu olhar distorce a realidade, pois sua máquina foca as coisas ínfimas, o detrimento do grandioso, busca ver “o pingo de sol na lata”, sendo este “mais importante do que o esplendor do sol nos oceanos”.

[...] os textos de Manoel de Barros distanciam-se cada vez mais das imagens perfeitas para se adequar a uma proposta genuína, a de filtrar, através de uma lente surreal, a natureza mato-grossense. Instaura-se na obra, pois uma subjetividade que não

diz nada de si a não ser pelo seu modo transfigurado e transfigurador de enxergar a natureza (MAGALHÃES, 2001, p. 148).

A imagem trabalhada não opta pela figuração do ser, no sentido de descrever fiel a matéria de poesia, mas busca o não visível, logrando com a própria imagem poética. As imagens não figurativas são essenciais para a poesia, pois atuam como lente que desnuda a subjetividade, diminuindo o abismo entre sujeito e realidade, daí a constante recorrência em seus poemas aos substantivos abstratos.

Dessa maneira, Barros defende uma poesia voltada para seu próprio fazer poético, materializando a memória, a linguagem como objeto imprescindível.

Sua obra de invenção é legitimada pela elaboração requintada e inovadora da sua estética poética, pondo em cheque com os padrões canônicos da poesia clássica e apontando novas saídas para a poesia moderna. Assim, utiliza-se do passado como um mito que reinventa por meio do presente.

Ainda, detectamos a imagem auxiliadora do processo mnemônico. A imaginação trabalha a favor da reconstituição da memória fragmentada por meio dos cacos da história.

Assim os personagens e as imagens apresentadas sob os diversos experimentos da linguagem exortam o homem e a palavra. Seguindo o exposto por Paz (2003) as imagens nos dizem algo sobre o mundo e sobre nós mesmos, e está sendo dissonante e estranha, revela a verdade sobre quem somos.

5.2 “EXCURSÃO POÉTICA EM TERRENO PANTANOSO”: A REINVENÇÃO DE MATO GROSSO NA POÉTICA DE BARROS

Manoel de Barros segue um percurso inverso ao dos seus conterrâneos, estudados nesse trabalho, ao reinventar Mato Grosso. Buscaremos demonstrar

como decorre essa transfiguração e como esse espaço é recriado. Em *Livro de Pré-Coisas*, escrito em 1985, que traz como subtítulo *Roteiro para uma excursão poética no Pantanal*, constitui-se de prosas-poéticas que demonstram o espaço pantaneiro, seus personagens, sua vegetação, como também em outras obras do autor, essa representação de Mato Grosso. O espaço, nesse caso, o Pantanal, apresentado nas poéticas de Dom Aquino, como exuberante e grandioso, adquire uma nova apresentação na poética de Barros, pois não funciona como cenário, mas como o próprio substrato poético.

Primeiramente, buscaremos destacar a reinvenção de Mato Grosso, a partir da representação da natureza e, posteriormente, como o próprio Barros aponta, falar da personagem mais importante desse espaço, Bernardo da Mata.

5.2.1 A lamacenta poética do Pantanal

O *Livro de Pré-Coisas* está dividido em quatro partes, na primeira parte, intitulada *Ponto de Partida*, o poeta, na primeira prosa-poética, que funciona como prefácio do livro, *Anúncio*, o poeta cria um mosaico conceitual, ao utilizar os termos “anunciação e anúncio, enunciado enunciação”. Ao trazer esses conceitos, formando duplas, demonstra-nos que a poesia não se permite só um conceito, o Pantanal não se permite apenas uma visão.

Anúncio

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

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

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

Essas pré-coisas de poesia
(BARROS, LPC, 2010, p. 197).

Nesse poema, o poeta lança algumas questões que serão norteadoras em nossas análises: “o poeta adoce a natureza”, o que nos remete à sensibilidade e à transfiguração que essa natureza passará em sua criação poética, ratificado pelo neologismo *transfazer*; também destaca a natureza como algo vivo e movente, portanto, capaz de se gestar, criar e de se transformar. Ao utilizar o termo “pregos”, o faz no sentido de demonstrar a grandeza das insignificâncias dos objetos, mostrando-nos um novo olhar sobre a espacialização.

O poeta, ao trazer o espaço pantaneiro, desloca-se da visão exótica, posto que, para o poeta, utilizar a natureza como degustação da exuberância e da beleza é produzir uma literatura inocente. Desse modo, Barros compreende que “encostado no corpo da natureza, o poeta perde sua liberdade de pensar e de julgar. Sua relação com a natureza é agora de inocência” (BARROS, 1990, p. 329).

Nessa perspectiva, as imagens apresentadas em seu texto poético, adquirem novas conotações pictóricas, fornecendo-nos uma visão cinematográfica, contudo essa visão poderia se abster dos elementos enaltecidos do Pantanal (jacarés, tuiuiús, seriemas etc.), pois, se estabelecessemos esses elementos como fundamentais em sua poética, estaríamos focalizando nossa câmera no superficial. Na verdade, o diferencial em Manoel de Barros é que ele vai ao encontro das pequenas coisas que germinam no chão do Pantanal.

Assim, o espaço e os elementos que habitam o chão pantaneiro tornam-se tridimensionais. Segundo Pessanha (1999),

O texto, feito de sequências, cesuras, ritmos, passagens, possui liquidez, escorrendo como água itinerante de significações. Por isso, o espaço – a folha de papel – não consegue aprisionar inteiramente a escrita, nem coagular a leitura. [...] O texto mal pousa sobre o espaço: ele voa, adeja por ali ele apenas *passa* (PESSANHA, 1999, p. 159-160).

Assim, como a poética de Barros é móvel, fluída e pluridimensional, o Pantanal também se figura de tal forma. Tomemos o poema *Mundo renovado*, para elucidarmos esse espaço.

No Pantanal ninguém pode passar régua. Sobremuito quando chove. A régua é existidura de limite. E o Pantanal não tem limites. Nos pátios amanhecidos de chuva, sobre excrementos meio derretidos, a surpresa dos cogumelos! Na beira dos ranchos, nos canteiros da horta, no meio das árvores do pomar, seus branquíssimos corpos sem raízes se multiplicam. O mundo foi renovado, durante a noite, com as chuvas. Sai garoto pelo pileque com olho de descobrir. Choveu tanto que há ruas de água. Sem placas sem nome sem esquinas. Incrível a alegria do capim. E a bagunça dos periquitos! Há um refferver de insetos por baixo da casca úmida das mangueiras. Alegria é de manhã ter chovido de noite! As chuvas encharcaram tudo. Os baguaris e os caramujos tortos. As chuvas encharcaram o cerrado até os pentelhos. Lagartos espaceiam com olhos de paina. Borboletas desovadas melam. Biguás engolem bagres perplexos. Espinheiro emaranhados guardam por baixo filhotes de pato. Os bulbos das lixeiras estão ensanguentados. E os ventos se vão apodrecer! Até as pessoas sem eira nem vaca se alegram. E as éguas irrompem no cio os limites do pátio. Um cheiro de ariticum maduro penetra as crianças. Fugiram dos buracos cheios de água os ofídios lisos. E entraram debaixo dos fogões de lenha. Os meninos descobrem de mudança as formigas-carregadeiras. Cupins constroem seus túneis. E há os bentevis-cartolas nos pirizeiros de asas abertas. Um pouco do pasto ficou dentro d'água. Lá longe, em cima da peúva, o ninho do tuiuiú ensopado. Aquele ninho fotogênico cheio de filhotes com frio! A pelagem do gado está limpa. A alma do fazendeiro está limpa. O roceiro está alegre na roça, porque sua planta está salva. Pequenos caracóis pregam saliva nas roseiras. E a primavera imatura das araras sobrevoa nossas cabeças com sua voz rachada de verde (BARROS, LPC, 2010, p. 206-207).

Há um afastamento da poética de Barros do teor documental, uma vez que existe uma fusão entre os elementos que habitam o Pantanal: homem, vegetal e animal. O Pantanal exótico e grandioso cede lugar a uma espacialização mais íntima, mais anônima e secreta, como no verso “biguás engolem bagres perplexos” (LPC, 2010, p. 206).

O pantanal, nesse poema, é contínuo, está em constante germinação e renovação, expresso no verso “o mundo foi renovado, durante a noite, com as chuvas” (LPC, 2010, p. 206).

Waldman (1990) aponta que o Pantanal é cíclico, operando da morte à vida, ou seja, há um constante ir e vir, renovando aquele espaço.

Manoel de Barros opera a passagem cíclica da morte à vida, apontando para a constante mutação das coisas. A mesma mutação que ele persegue quando trata da natureza que tem no Pantanal seu lugar privilegiado. Fundindo terra e água (duas palavras chave dessa poesia), em que a primeira é passagem obrigatória para o que nasce, se decompõe e renasce, e a segunda alimenta a terra, sendo assim fonte de vida e de regeneração, o Pantanal assume a forma mítica da criança do mundo no *Livro de Pré-Coisas* (WALDMAN, 1990, p. 27).

O que vemos nesse poema e na representação de Mato Grosso é o distanciamento do regionalismo bairrista, que busca descrever, até certa medida, os costumes e o espaço em que vive de forma documental. Barros segue na contramão, ao representar Mato Grosso e o Pantanal, como local de pertencimento.

Não há em mim nem um propósito de ser regionalista. Nunca houve em mim o propósito de mostrar as particularidades de minha região, de seu povo, de seus falares, de seus costumes. Sou pantaneiro porque nasci, aprendi a falar e tenho meu umbigo enterrado no Pantanal. Mas o meu negócio é com a palavra. Meu gosto é desfazer os costumes das palavras. E não de mostrar os costumes do lugar (BARROS, 2010a, p. 167).

O que se percebe na poética de Barros não é a fuga do Pantanal, que como ele mesmo afirma é de onde vem os elementos de sua criação poética, mas seu afastamento se dá no nível da descrição exuberante desse espaço, o pantaneiro. Descrever o Pantanal seria seguir o caminho inverso da criação poética, uma vez que em sua poética o Pantanal seria revisto e recriado.

O Pantanal e o espaço mato-grossense em Barros não figuram dentro

das representações cartesianas como nos aponta Merleau-Ponty (2000), que encara o mundo como a apresentação do que está diante de nós, o visível e o palpável. É dessa visão que Manoel de Barros se afasta.

Ao apresentar esse afastamento as visões geográficas, históricas e biológicas sobre o espaço, esse não se torna menor, falso ou descabido, mas, em se tratando de um texto poético em que a imaginação é a mola propulsora, essa visão, inovadora e distante do poeta Manoel de Barros, torna-se uma forma diferente de encarar e figurar essa matéria de poesia. Bachelard (2008, p. 98) defende que “a imagem da imaginação não está sujeita a uma verificação pela realidade”.

Ao subverter a visão que se tem do Pantanal, Barros vai ao encontro da estética simbolista, uma das influências recebidas para sua produção poética. No século XIX, o simbolismo, apregoado por Charles Baudelaire e Mallarmé, rompe com a subjetividade romântica de enaltecimento e de engrandecimento dos espaços físicos. O Pantanal para Manoel de Barros é despersonalizado dessa visão romantizada, abre-se a estética do feio ao se reportar às pequenas coisas, que em meio ao musgo e a gosma do pântano são gestadas.

Na leitura do poema *Mundo Renovado*, nos reportamos a Friedrich (1991) que destaca que:

[...] a mistura do belo e do feio produz aquela dinâmica de contraste. Uma poesia necessita também do feio porque, como provocação ao sentimento natural da beleza, produz aquela dramaticidade chocante que se deve estabelecer entre o texto e o leitor... (FRIEDRICH, 1991, p. 138).

O Pantanal não é mais formado e acabado, grandioso e nobre, mas ele e os seres são nos apresentados em pedaços, recuperando não somente o Simbolismo. Ou seja, o eu não deixa de existir, nem suas visões subjetivas, mas se alia a isso a despersonalização desse eu à medida em que se agrega ao eu o

discurso do outro, sendo simultaneamente subjetivo e objetivo. O conceito de sublime dentro dessa perspectiva deixa de ser a elevação do espírito ou a descrição de belezas naturais, mas elevar sua matéria de poesia ao alto, isto é, às coisas sem importância.

O que temos, portanto, é um espaço: natureza pantaneira que fala “por ela” e como conceitua Deleuze (2006), falar “por” não significa falar “em lugar de”, mas na “intenção de”. Ou seja, temos um fazer poético que busca falar com a natureza e não sobre ela.

Há, também, em sua poética uma aproximação entre fauna, flora e homem. Assim, não é apenas o homem que diz em sua poesia sobre o lugar, mas, o próprio espaço que se gesta e se renova, fala de si. No poema *A rã*, de *Memórias Inventadas - A infância*, a natureza, como ser vivo e movente, deixa-se ser ouvida. O poeta funciona como um mensageiro de discursos inaudíveis.

XI- A rã

O homem estava sentado sobre uma lata na beira de uma garça. O rio Amazonas passava ao lado. Mas eu queria insistir no caso da rã. Não seja este um ensaio sobre orgulho de rã. Porque me contou aquela uma que ela comandava o rio Amazonas. Falava, em tom sério, que o rio passava nas margens dela. Ora, o que se sabe, pelo bom senso, é que são as rãs que vivem nas margens dos rios. Mas aquela rã contou que estava estabelecida ali desde o começo do mundo. Bem antes do rio fazer leito para passar. E que, portanto, ela tinha a importância de chegar primeiro. Que ela era por todos os motivos primordial. E quem se fez primordial tem o condão das primazias. Portanto era o rio Amazonas que passava por ela. Então, a partir desse raciocínio, ela, a rã tinha mais importância. Sendo que a importância de uma coisa ou de um ser não é tirada pelo tamanho ou volume do ser, mas pela permanência do ser no lugar. Pela primazia. Por esse viés do primordial é possível dizer então que a pedra é mais importante do que o homem. Por esse viés, com certeza, a rã não é uma criatura orgulhosa. Dou federação a ela. Assim como dou federação à garça quem teve um homem sentado na beira dela. As garças tem primazia (BARROS, 2006, s/p).

Ao iniciarmos nossa análise pelo título da poesia, percebemos que a simbologia da rã envolve um olhar particular sobre os seres menores que habitam o pantanal, sendo que esse ser é característico dos lugares pantanosos. Daqui podemos depreender que estamos diante de um super-regionalismo, aproveitando-nos do termo cunhado por Antonio Candido, quando de seu estudo da obra de João Guimarães Rosa.

O termo super-regionalismo designa uma nova condição, aquela em que o pitoresco e o exótico, como particularidade, será anulada e transformada em um valor universal. Manoel de Barros acenta sua produção no chão pantaneiro, que será subvertido pela linguagem, reinventado pelo olhar da criança e ressignificado. O super-regional, nesse caso, busca a superação do conflito cidade *versus* interior, a partir do momento em que o ser não faz parte do mundo urbano, mas não se resume, apenas, ao lugar de sua origem, transita por diferentes espaços e a eles pertence. Aqui, Manoel de Barros cria o mote da universalidade em sua poesia.

De acordo com o poeta, em entrevista, *A rã* constitui-se um dos doze arquissemas que surge da sua infância. Assim, para o poeta os arquissemas “são as palavras que me comandam subterraneamente. Arquissemas aprendi de um filólogo, cujo nome não me lembro agora, são palavras logradas dos nossos armazenamentos ancestrais, e que no fim norteiam o sentido de nossa escrita” (Entrevista concedida a Bric-à-Brac 2, 1990).

Percebemos, no poema *A rã*, um sujeito-lírico imerso no passado, não há um sujeito presente retornando ao passado, ao contrário, ele já se encontra dentro do passado narrando os acontecimentos, como se fossem atuais. Encontramos um sujeito-lírico em contato com o ser do pantanal, a tal ponto capaz de ver e ouvir as postergações da rã. Como afirma Waldman (1992):

[...] no plano das figuras, ao aproximar realidades distantes, o poeta investirá na construção de imagens em que a ligação dos termos será de certo modo fortuita, provocando o atrito do qual jorra uma luz especial- aquilo que os surrealistas chamavam de clarão de imagem, cujo valor depende da centelha obtida que é função da diferença potencial entre os dois condutores (WALDMAN, 1992, p. 23).

Nesse caso, os dois contadores - o homem e a natureza - criam, no poema, esse clarão de imagens que se coadunam de forma harmônica.

Temos no texto a tríade do reino poético de Barros, homem, fauna e flora, vivendo em perfeita harmonia e são esses elementos que compõem o super-regionalismo manoelense - mesmo ele não admitindo essa designação - criando e recriando um espaço que se difere do exotismo pela importância dada aos elementos menores desse ambiente. Em função de seu contato com os seres desse ambiente natural demonstram seu ligamento íntimo com a natureza pantaneira. Waldman (1992) assevera que:

[...] embora o poeta Manoel de Barros viva no Pantanal, seu texto está longe de ser documental. Não é nunca sobre o Pantanal que se debruça sua palavra poética, mesmo quando o poeta dele apresenta um itinerário [...] a natureza não funciona nem como cenário, nem como arsenal retórico. Ela é, isto sim, a matéria prima da poesia (WALDMAN, 1992, p. 18).

É importante notarmos que a quase ausência de verbos, no poema *A rã*, indicam pouca ação ao poema, a qual se passa por meio dos pensamentos do sujeito-lírico com a rã. Destacamos, também, o fato de os verbos estarem no pretérito que suscita um fato que “era no presente em uma época passada” (MONTEIRO, 1991, p. 70), perceptível nos versos “mas eu queria insistir no caso da rã. Não seja este um ensaio sobre orgulho de rã. Porque me contou aquela uma que ela comandava o rio Amazonas” (BARROS, MI, 2003). Nesses versos, vemos que a natureza passa a ser audível.

No primeiro verso, notamos a relação entre homem e natureza, em que “o homem estava sentado sobre uma lata na beira de uma garça”. Nesse verso, composto por uma oração subordinada, presenciamos a aproximação desse homem ante a natureza por meio da locução substantiva “na beira”, que traduz a comunhão entre meio, homem e natureza.

A utilização do verbo de ligação “estava”, no pretérito, expressa essa

relação amigável entre homem e natureza. Tal relação continuará na sequência com o contato de proximidade entre o homem e a garça.

A “garça” (ave de cor branca), juntamente com o tuiuiú são as aves símbolos do cenário pantaneiro exótico, contudo, elas não se configuram como a matéria do poema *A rã*, uma vez que o olhar nesse poema, volta-se para o ser menos, a rã. Nessa relação de proximidade, observamos que o poeta elege a simbologia da cor branca para demonstrar a relação pacificadora entre os elementos que compõem esse cenário. Dessa maneira, a garça e os outros animais que compõem o cenário poético de Barros contribuem diretamente para a composição dos versos do poeta.

A questão da cor pode ser observada na assonância do /a/ em “uma lata na beira de uma garça”. Esse som assonante da vogal /a/ segundo Monteiro (1991, p 122) sugere em si a simbologia da cor branca e sugestiona a paz, tranquilidade e comunhão.

Cabe dizer, que mesmo o olhar do sujeito-lírico vislumbrando esse personagem típico do pantanal, a garça, não é dela que se propõe a narrar. Os seus olhos de encantamento fixam na imagem do ser mítico, pouco revelado desse pantanal mato-grossense, nesse caso a rã.

Como se vê, é difícil ler os poemas de Manoel de Barros sem que a imagem de uma contínua transfusão ocupe o nosso espírito: a lagartixa e a parede, o homem e a água, a boca e a terra, a criança e a árvore, a rã e a pedra, decorrem tão fluidamente um do outro, e tão generosamente revertem do homem ao animal, vegetal, mineral e vice-versa, que somos levados a habitar um tempo sem rupturas nem contrastes, anterior ao domínio da máquina sobre toda natureza (WALDMAN, 1992, p. 28).

Barros focaliza sua câmera poética nos seres menores que habitam o pantanal, recriando-os de forma imagética e deixando que eles se tornem míticos. A natureza adquire importância maior do que o homem. Graças a sua criação poética, temos a constituição de uma imagem que parte do real para o imaginário e gesta um mundo fabuloso.

No segundo verso, nos deparamos com o vocábulo “rio”, contudo, dessa

vez o rio se distancia um pouco do sujeito-lírico ao declarar por meio do advérbio de lugar que ele “passava ao lado”. Fica explícito que o rio, aqui exposto, é o Amazonas.

Ao demonstrar a rã em relação ao Rio Amazonas, o sujeito-lírico o faz no sentido de colocar contraditoriamente o ser menor em relação ao grandioso. O olhar manoelense parte do ser menor, a presença mítica está relacionada diretamente à rã, e perceberemos que o ambiente está em uma posição inferior ao próprio ser descrito, nesse caso, a rã.

No terceiro verso, a conjunção adversativa “mas”, seguida do pronome pessoal “eu”, e do verbo no pretérito imperativo, designa que as suas memórias não são do Rio Amazonas, mas da rã, ser que enfeita o cenário pantaneiro. Ser mínimo se comparado ao rio, mas de importância revelada aos olhos do poeta.

[...] a sensibilidade exigida pela poesia de Manoel de Barros nos possibilita vislumbrar um mundo situado entre o real e o sonho, um mundo limítrofe e fugas e só apreendido pelo leitor em brevíssimos rasgos de lucidez, imagens rápidas, contudo límpidas (MAGALHAES, 2001, p. 152).

Na sequência, percebemos o sujeito-lírico funcionando como um mensageiro de vozes pantaneiras inaudíveis socialmente, como a voz da rã, pois é capaz de ouvi-la: “porque me contou aquela uma que ela comandava o rio Amazonas”.

Nesse interim, localizamos nesse poema a reiteração da temática de Manoel de Barros que aparece na de 1970, *Matéria de Poesia*, ao enunciar que “a matéria prima de sua poesia tem seus limites no chão pantaneiro” (BARROS, 1992, p. 12).

Percebemos uma prosopopéia no verso “falava, em tom sério” ao se referir à rã, atribuindo a ela características humana e dando a ela uma posição de um ser sobrenatural, que habita o ambiente pantaneiro. Nilce Martins (1989, p. 216) retrata que essa figura imagética da rã “consiste em pôr em cena os ausentes, os mortos, os seres sobrenaturais, ou mesmo inanimados e fazê-los agir, falar, responder”. Entende Bosi (1999 p. 25) que “a imagem e o devaneio se formam aquém da verdade do juízo de verdade”. Assim, as materializações

feitas no texto extrapolam o juízo de verdade, partem para o campo da imaginação. “Desse modo, a materialidade das coisas incorpora tanto o seu vir-a-ser, como o deixado-de-ser, situando-as num espaço entre, o que elimina a existência de seres únicos, já que qualquer um foi ou será outro” (BARROS, 1992, p. 16).

Na poética de Barros, os mitos estão diretamente relacionados ao ambiente que circunda a vida do homem, e sobre ela exerce uma determinada influência.

Segundo Rolon (2006, p. 61), ao empregar seres míticos, o poeta “emprega uma narrativa carregada de símbolos que remontam ao mito da origem do homem, no aparecimento dos seres humanos na terra, na convivência pacífica que eles tinham com o lugar”.

No verso “Falava, em tom sério, que o rio passava nas margens dela”, a rã declara ao sujeito-lírico, que o Rio Amazonas “passava nas margens dela”, ou seja, temos um estranhamento semântico ao passo que um anfíbio não possui margens, essa designação é utilizada somente aos leitos de rios. Ao se referir que o rio passava “nas margens”, a rã adquire um papel fundamental, se torna um ser mais importante.

No verso “sendo que a importância de uma coisa ou de um ser não é tirada pelo tamanho ou volume do ser, mas pela permanência do ser no lugar”, percebemos a focalização do poeta ante os seres inferiores que se engrandecem em seu olhar.

Ao revelar que a importância do ser não é tirada do “tamanho ou volume do ser”, o sujeito-lírico aborda que as pequenas coisas possuem importância em se tratando do espaço que o cerca e de sua função ante esse espaço. Assim, o poeta salienta que “para uma criança a boneca de olhos azuis que tem no colo é mais importante do que o Empire State Building”⁴⁴. Não é o tamanho de um ser que valoriza, nesse aspecto, a rã é mais importante do que a grandeza do Rio Amazonas.

44 Carta entrevista concedida a mim em 20 de setembro de 2006, pelo poeta Manoel de Barros

O poema nos leva a pensar na condição de transfiguração da espacialização em Manoel de Barros, uma vez que o poeta coloca o estado das coisas em xeque, as posições são deslocadas, as representações do homem são subvertidas e o sujeito passa a caminhar, por terrenos movediços.

Nesses termos, a lírica moderna proposta por Friedrich (1991), liberta-se da ordem espacial, dos espaços físicos, do ambiente grandioso, diminuindo a distância entre o belo e o feio, mesclando esses dois polos e transformando-os em um só. A natureza surge não como algo exótico, propício apenas ao embelezamento do texto poético, mas como parte integrante do próprio texto. As vidas das pequenas coisas germinam-se no pântano e lá mesmas são gestadas e criadas.

Camargo (2004), destaca que:

Barros tem no Pantanal a força arquetípica e telúrica da sua criação poética. Suas forças motrizes de inspiração são retiradas desse macrocosmo prenhe de elementos míticos, coisas genesicamente pré-existentes, de harmoniosa compleição auto-suficiente. Suas imagens figuram um gênese cosmogônico, onde todas as coisas e seres se correspondem numa relação verdadeiramente simbiótica e porosa (CAMARGO, 2004, p. 106).

A afirmação de Camargo (2004) se coaduna perfeitamente com a construção poética em *Um rio desbocado*, da obra *Livro de Pré-Coisas*.

Um rio desbocado

Definitivo, cabal, nunca há de ser este rio Taquari. Cheio de furos pelos lados, torneiral- ele derrama e destramela à toa. Só com uma tromba-d'água se engravida. E empacha. Estoura. Arromba. Carrega barrancos. Cria bocas enormes. Vaza por elas. Cava e recava novos leitos. E destampa adoidado... Cavalos que desembesta. Se empolga. Escouceia árdego de sol e cio. Esfrega o rosto na escória. E invade, em estendal imprevisível, as terras do Pantanal. Depois se espraia amoroso, libidinoso animal de água, abraçando e cheirando a terra fêmea. Agora madura nos campos sossegado. Está sesteando debaixo das árvores. Se entorna preguiçosamente e inventa novas margens. Por várzeas e boqueirões passeia manheiro. Erra pelos cerrados. Prefere os deslimites do vago, o campinal dos

lobinhos (BARROS, LPC, 2010, p. 201).

Nesse poema, vemos que o Pantanal não é apenas algo estático, um cenário, mas se apresenta como vivente, com força catalisadora, não pode ser visto como acabado e definitivo, como demonstrado no primeiro verso “definitivo, cabal, nunca há de ser este rio Taquari⁴⁵”. Mas, se permite o entrecruzar, a germinação e a vida. Assim como uma torneira, essa natureza derrama, se destramela, se engravida. Ou seja, é capaz de se germinar. O chão pantaneiro, como matéria poética, é forte, expresso nos verbos “estoura, arromba, carrega barrancos”. O pantanal surge como algo imprevisível, misterioso.

Nesse poema, o Pantanal nos é revelado como sem limites e que provoca, ciclicamente, inovações e renovações, nada permanece estático a sua passagem, como no verso “arranca barrancos” e “inventa novas margens”.

5.2.2 As viscosas representações do homem pantaneiro

Apontadas as representações do cenário pantaneiro, na poética de Manoel de Barros, cabe-nos destacar a representação do homem dentro de sua produção. Nesse âmbito, os personagens da poética manoelense são despersonalizados, semelhantes de acordo com a parte integral da natureza que o cerca. É nesse contexto que surge o personagem célebre, Bernardo da Mata⁴⁶. É juntamente com esse personagem que nos é dada a impressão de

45 O Rio Taquari é um dos afluentes do Rio Paraguai, e, no período das cheias e das viajantes, é um dos grandes responsáveis pela configuração do espaço pantaneiro.

46 Bernardo da Mata não é somente um personagem ficcional, mas teve uma existência real. “Poeta e personagem se conhecem desde a juventude e têm a mesma idade. Aos 18 anos, Bernardo apareceu pedindo emprego na casa da família de Barros, em Cuiabá. À época, precisavam de alguém que cuidasse de uma tia com problemas mentais, que vivia num quarto com grades, era agressiva e não aceitava a presença de estranhos. No entanto, quando viu Bernardo, logo abriu um sorriso. Foi uma espécie de conhecimento entre iguais. Com a morte da tia, Bernardo foi para a fazenda da família, no Pantanal. [...] Sobre seu velho amigo, Manoel de Barros costuma dizer que nunca viu pureza igual. É como se ele encarnasse a loucura e a infância que o poeta quer

emergir uma nova de expressão linguística, próprio e específico para seu texto poético e para a matéria de sua poesia.

O personagem

1.No presente

Quando de primeiro o homem era só, Bernardo era. Veio de longe com a sua pré-história. Resíduos de um Cuiabá-garimpo, com vielas rampadas e crianças papudas, assistiram seu nascimento.

Agora faz rastros neste terreiro. Repositório de chuva e bosta de ave é seu chapéu. Sementes de capim, algumas, abrem-se de suas unhas, onde o bicho-de-porco entrou cresceu e já voou de asa e ferramentas.

De dentro de seus cabelos, onde guarda seu fumo, seus cacos de vidro, seus espelinhos-nascem pregos primaveris!

Não sabe se as vestes apodrecem no corpo senão quando elas apodrecem.

É muito apoderado pelo chão esse Bernardo. Seu instinto seu faro animal vão frente. No centro do escuro se espraiam.

Foi resolvida em língua de folha e de escama, sua voz quase inaudível. É que tem uma caverna de pássaros dentro de sua garganta escura e abortada.

Com bichos de escama conversa. Ouve de longe a botação de um ovo de jacaro. Sonda com olho gordo de hulha quando o sáurio amolece a oveira. Escuta o ente germinar ali ainda implume dentro do ventre [...] (BARROS, LPC, 2010, p. 211).

O personagem Bernardo da Mata aparece pela primeira vez, como figura mítica, no *Livro de Pré-Coisas* de 1985. Há na representação de Bernardo da Mata a figuração da origem do mundo. No verso “quando de primeiro o homem era só, Bernardo era. Veio de longe com sua pré-história” (LPC, 2010, p. 211), há uma alusão ao estado de ancestralidade e atemporalidade de Bernardo da Mata, homem, de poucas palavras, inaudível, como nos afirma o narrador, em terceira pessoa, desse poema, se assim poderíamos conceituar, buscando aqui a aproximação entre prosa e poesia (prosa poética). Nas palavras de Rolon

alcançar por meio da linguagem poética. Hoje, Bernardo vive em Campo Grande, não muito longe da casa do poeta, num amplo asilo arborizado, mantido por uma instituição de caridade em que trabalha Stella [esposa de Manoel de Barros].” (MOURA, Sheila. A Personagem da Pré-Palavra. In: **Revista Bravo**, junho de 1998.)Manoel de Barros].” (MOURA, Sheila. “A Personagem da Pré-Palavra”. *Revista Bravo*, junho de 1998.)

(2009, p. 105), o poeta “emprega uma narrativa carregada de símbolos que remonta ao mito da origem do homem, no aparecimento dos seres humanos na terra e na convivência pacífica que eles tinha com o lugar”.

A existência de Bernardo da Mata está diretamente relacionada à própria existência do Pantanal, uma existência simbiótica entre ser e natureza. Segundo Rolon (2009),

No *Livro de Pré-Coisas*, essa fusão se materializa em Bernardo. Ele é um ser que intimamente está ligado à natureza pantaneira. Em função da maneira como é apresentado, é possível ver nele o guardião de uma natureza transfeita, sobrenatural, que se reorganiza sobre o prisma do poeta. Nesse território, ele deixa transparecer que a criação desarticulada funciona melhor e, em virtude disso, Bernardo não se comporta com as características biologicamente construído. Ele pode ser visto com um dos deuses que guarda a natureza do pantanal (ROLON, 2009, p. 112).

Notamos a partir do exposto que o personagem-mito possui uma existência que se distingue das demais, uma existência singela, que o aproxima da criação divina.

No primeiro verso: “Quando de primeiro o homem era só, Bernardo era”, percebemos a utilização de um advérbio temporal, “quando”, que nos remete, ao início de uma história, cuja cronologia, apresenta-se muito distante da atual. A utilização repetida do verbo de ligação “era”, nos transmite esta ideia de distanciamento da criação de Bernardo dando-nos a noção, da origem do homem, personagem que se criou desde os tempos remotos.

Temos um personagem que surgiu de maneira diferente das demais criaturas. O termo “só” consolida essa relação de um homem-origem, de um Pantanal anônimo.

Dentro ainda dessa construção, visualizamos o verbo intransitivo no pretérito imperfeito “veio”, que nos remete ao tempo-espaço. Continuamente, o verso “de longe com sua pré-história”, remete a idéia do lugar cronologicamente

distante. Ao utilizar o prefixo “pré”, acrescido do substantivo “história”, o poeta reafirma a ideia de um ser que está intimamente ligado à origem do próprio homem, remontando à pré-história.

O verso seguinte remonta a sua origem específica, por meio de substantivos próprios, “resíduos de um Cuiabá-garimpo”, com “velas rampadas”, dando um lugar exato para o surgimento desse personagem-mito. Temos a descrição de um espaço geográfico específico identificando a ancestralidade do personagem.

Na sequência, o verso é composto por um período simples: “agora faz rastros neste terreiro”. O sujeito oculto contraposto pelo advérbio “agora”, renomeiam a existência desse ser mítico, simbólico. Esse verso permite notarmos o pós-surgimento de Bernardo, que caminha atualmente, no presente, entre as coisas ínfimas do Pantanal.

Temos nesse verso o fonema consonantal /r/, aliterante em “rastros” e “terreiros”, intensificando a ideia de atrito com a natureza, atrito no sentido de contato com a natureza. Atrito com o chão.

Essa comunhão perfeita com a natureza é possível ser notada com a utilização de “Repositório de chuva e bosta de ave é seu chapéu”, uma relação amigável entre homem e animal.

No verso “Sementes de capim, algumas, abrem-se de suas unhas”, o sujeito da oração sementes de capim, acompanhado de um predicado com um verbo transitivo, “abrem-se”, introduz uma situação, uma ação específica do personagem Bernardo. Posteriormente, há uma gradação “entrou/cresceu/voou”, que indica uma movimentação desse personagem mito.

No último verso do capítulo: “No presente”, evidenciamos a oração intercalada por uma gradação de objetos que o personagem guarda em seu cabelo de onde nascem os “pregos primaveris”. Com esse nascimento, percebemos a utilização de um neologismo que indica uma decomposição

semântica. A opção por “prego primaverais”, exclui as demais possibilidades de pregos novos, grandes, trazendo à tona uma nova adjetivação ao sentido semântico.

Os “pregos primaverais” ratificam a primeira oração, quando o poeta declara que “de dentro de seus cabelos”, saem infinitas coisas, um depósito de inutilidades.

É desse texto que Bernardo é consolidado como um homem de comportamento tranquilo e surpreendente. Esse homem está totalmente tomado e inserido no ambiente que o cerca e que habita os lugares. Esse ser que não conhece o ter, é uma tentativa de aproximar os mundos humanos, animais e vegetais.

Quanto a essa relação, o personagem possui uma movimentação específica, que o estabelece dentro do contexto pantaneiro. É a partir dessa movimentação específica que observamos uma perfeita comunhão entre esse ser mítico com o reino que o cerca. São as características expressas nessas movimentações de Bernardo que encantam como personagem.

De acordo com Rolon (2009),

No texto ‘No presente’ está o resultado do nascimento de toda a vida no Pantanal de Manoel de Barros e de Bernardo, o que resultou na criação de imagens pouco vistas na lírica moderna. O narrador manoelino regressa ao mundo natural e transcende as limitações, ou seja, ele age como porta voz de um mundo mítico para traduzir o que o homem civilizado, que habita tão somente o logo, desconhece (ROLON, 2009, p. 113).

Ainda conforme a crítica,

O comportamento de Bernardo subverte a ordem lógica do mundo atual e sugere outra explicação para as coisas. A apresentação da vida mítica do pantanal revela a necessidade de outras formas de entendimento do homem, do mundo e de conhecimento da sua origem, mas exprimem, sobretudo, um redirecionamento da poesia contemporânea, que tem espaço

para a figurativização da linguagem (ROLON, 2009, p. 118).

Na seção dois de *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo*, intitulada O Livro de Bernardo, o foco central será a personagem Bernardo da Mata, e as relações dialógicas entre pequenez e grandeza e sua relação íntima com a natureza, o chão pantaneiro. O próprio nome da personagem “Bernardo da Mata”, por meio do substantivo “mata”, já estabelece sua relação com o universo natural.

O primeiro poema dos três que compõe a segunda seção *O Livro de Bernardo*, intitulado *Pois Pois* traz duas figuras: Padre Antonio Vieira e Bernardo da Mata, sendo que o primeiro está posto no poema para legitimar a autoridade do segundo, como representante máximo desse universo, o pantaneiro.

POIS POIS

- O Padre Vieira pregava de encostar as orelhas
- na boca do bárbaro.
- Que para ouvir as vozes do chão
- Que para ouvir a fala das águas
- Que para ouvir o silêncio das pedras
- Que para ouvir o crescimento das árvores
- E as origens do Ser. Pois Pois.
- Bernardo da Mata nunca fez outra coisa
- Que ouvir as vozes do chão
- Que ouvir o perfume das cores
- Que ver o silêncio das formas
- E o formato dos cantos. Pois Pois.
- Passei muitos anos a rabiscar, neste caderno, os
- escutamentos de Bernardo.
- Eu via e ouvia insistências.
- Eu penso agora que esse Bernardo tem cacoete para
- poeta (BARROS, TGGI, 2010, p. 411).

A primeira parte do poema apresenta a figura de Padre Antonio Vieira e a importância de sua sermônica, opondo, de um lado Vieira, com nome próprio,

de outro o bárbaro. As duas figuras - Vieira e o bárbaro - estarão em posições díspares, contudo, ao enunciar no verso que “Vieira pregava de encostar as orelhas na boca do bárbaro”, essa relação díspare se desfaz e ambos estão, agora, numa relação de igualdade. Há que percebermos, também, outra relação, pois quem encosta as orelhas no ouvido do bárbaro seria o sermoneiro, ou seja, o homem simples e rude, também tem conhecimentos a serem ensinados e repassados.

Nos versos “que para ouvir as vozes do chão/ que para ouvir a fala das águas/que para ouvir o silêncio das pedras/ que para ouvir o crescimento das árvores/ e as origens do ser”, há uma comunhão entre o reino vegetal e animal. Os versos também nos aludem aos conhecimentos que estão para além dos livros, mas que provém da própria natureza.

Na segunda parte do poema, onde nos é apresentado a figura mítica de Bernardo da Mata, percebemos que esse personagem é colocado na mesma condição a Vieira.

No poema *O Bandarra*, que seguirá *O Livro de Bernardo*, temos novamente um sujeito-lírico que legitima a figura de Bernardo, como lhe configurando sabedoria e validando sua percepção estética sobre o mundo.

O BANDARRA

- Ele só andava por lugares pobres
- E era ainda mais pobre
- Do que os lugares pobres por onde andava.
- Falou de começo: Quem abandona a natureza entra a verme.
- As aves nutriam por ele deslumbramentos de criança.
- Ele sabia o sotaque das lesmas
- E tinha um modo de árvore pregado no olhar.
- O homem usava um dólma de lã sujo de areia e cuspe de aves.
- Mas ele tô nem aí para os esterco.
- Era desorgulhoso.
- Para ele a pureza do cisco dava alarme.
- E só pelo olfato esse homem descobriu as cores do

- amanhecer
- (BARROS, TGGI, 2010, p. 412).

O título “bandarra” alude à condição andarilha de Bernardo da Mata, que vagueia pelo Pantanal. O poema tem uma estruturação narrativa, separando o sujeito (que enuncia) do objeto enunciado, Bernardo da Mata. O poema já no primeiro verso enuncia a condição de miserabilidade de Bernardo da Mata, “ele só andava por lugares pobres/ e era ainda mais pobre/ do que os lugares pobres por onde andava”. Temos, nesses versos, o despertencimento dos espaços grandiosos e utópicos, tão presentes na poética de Dom Aquino, alocando-o em um novo local de pertencimento, o das coisas simples. Como nos afirma Oullet (2013), ao tratar das literatura ‘migrante’ que nos serve para pensar a desterritorialização, assim aponta:

As narrativas de migração são histórias de despossessão e expropriação, a menos que não sejam mais vividas em um modo disfórico ou negativo: a perda do si antes acrescenta ao sujeito uma alteridade a ele mesmo, que o liberta de suas raízes, estendo-o no tempo e no espaço (OULLET, 2013, p. 158).

De certa maneira, Bernardo da Mata se desprende do espaço grandioso, legitimado pela sociedade, em que ter é mais importante do que ser e passa a viver um novo paradigma social, em que se nutre da natureza e ela desse personagem, visto nos versos “e tinha um modo de árvore pregado no olhar. O homem usava um dólma de lã sujo de areia e cuspe de aves”. Nesses versos, ainda é possível perceber a transsubstancialização do homem em árvore, aqui se percebe a comunhão perfeita entre homem e a natureza e demonstra que o mundo não é algo acabado, mas em constante movimento, que transforma e se renova.

Na afirmação no verso “era desorgulhoso”, temos a condição da personagem em atribuir valor a tudo, até às pequenas coisas, diferentemente,

de outras pessoas, cuja valoração do que é importante aos objetos ou seres estão dentro de suas expectativas. Bernardo, portanto, não é um homem comum, não está apegado aos estereótipos, mas apresenta uma sensibilidade para extrair novos sentidos ao mundo.

No último verso “e só pelo olfato esse homem descobria as cores do amanhecer”, a sinestesia denota a comunhão perfeita entre o personagem Bernardo da Mata e o meio, além de mostrar o devir do mundo, assim como o amanhecer anuncia um novo dia, novas possibilidades, o poema, anuncia uma nova realidade, uma nova proposta, que burla as formas convencionais de se encarar o fazer poético.

Visto socialmente, Bernardo da Mata é um excluído, um marginal (Bandarra), um itinerante, sem pertencimento social, pois sua vivência o filia ao chão pantaneiro. No poema *No serviço (voz interior)*, de Livro de Pré-Coisas, vemos essa condição.

No serviço (voz interior)

O que eu faço é servicinho à toa. Sem nome nem dente. Como passarinho à toa. O mesmo que ir puxando uma lata vazia o dia inteiro até de noite por cima da terra. Mesmo que um caranguejo se arrastando pelo barranco à procura de água vem um boi e afasta o rio dele com as patas para sempre. O que eu ajo é tarefa desnobre. Coisa de nove nozes fora: terriscos, nhamame, de-réis, niilidades, oco, borra, bosta de pato que não serve nem pra esterco. [...] Meu trabalho é cheio de nó pelas costas. Tenho de transfazer natureza (BARROS, LPC, 2010, p. 212-213).

Nesse poema, vemos a condição de marginalidade do personagem Bernardo da Mata, entendido aqui como aquele que vive às margens, fora do centro dessa sociedade, por isso dizer que Barros possui uma poética da excentricidade é possível, pois seu papel não é centralizar esses sujeitos, mas dar voz sem tirá-los de seus locais, de suas margens. Portanto, Barros, com a

personagem Bernardo da Mata direciona seu olhar para as margens sem querer centralizá-lo.

Ainda segundo Oullet (2013),

Há enfim o excluído, o marginal ou o itinerante, cuja identidade se encontra questionada pela ausência ou pelo estreitamento, obrigado que ele é a migrar no lugar, em um não lugar e uma não-história, onde se torna um não-sujeito, a partir do que se desenha uma nova forma de subjetividade [...] (OULLET, 2013, p. 159).

O que se percebe na poética de Barros, ao trazer a figura de Bernardo da Mata, é que o poeta dá voz a seres sem importância, tais como o andarilho, na figura do personagem mito e da criança.

A namorada

Havia um muro alto entre nossas casas.
 Difícil de mandar recado para ela
 Não havia e-mail.
 O pai era uma onça.
 A gente amarrava o bilhete numa pedra presa por
 Um cordão
 E pinchava a pedra no quintal da casa dela
 Se a namorada respondesse pela mesma pedra
 Era uma glória!
 Mas por vezes o bilhete enganchava nos galhos da
 Goiabeira
 E então era agonia
 No tempo do onça era assim
 (BARROS, TGGI, 2010, p. 402).

Nesse poema, temos dois tempos sendo figurado: “o tempo da onça”, um passado fabuloso e o tempo presente, de uma realidade concreta. Percebemos o choque entre o novo e o velho no terceiro verso do poema “não havia email”, ou seja, temos “o tempo da onça” e o tempo atual colocados lado-a-lado. Ainda nessa relação antitética temos a infância (o sujeito-lírico e a namorada) e o pai, portanto, o poema nos apresenta sempre dois momentos, duas visões. O poema

está repleto de *flash* da memória da infância, seja no apelo aos desejos do bilhete em chegar ao ser destinatário, seja pelas expressões, como no versos “era uma glória!”, que denota esse ambiente infantil, recuperado pelos *flash* da memória.

Percebemos, também, nesse poema, que o homem é transportado para um mundo de possibilidades, onde a linguagem lúdica toma consistência e recria as imagens da pureza infantil.

Pensando nessa imagem sedutora do infantil, visualizamos toda a gama poética que representa simbolicamente o real e o irreal do ser ante o mundo, principalmente do ser adulto que presentifica a infância por meio do processo mnemônico.

A criança é um ser que surge como desprovido da meticulosidade racional que corrompe o homem e o torna um ser impuro, que necessita significar as palavras para entendê-las. A criança traz em si esse olhar curioso e singelo que busca o novo sem limites para a descoberta do mundo que a cerca. Ela é capaz de desregrar a visão racional, inverter a câmera e conhecer o não habitual.

Os poemas de Manoel de Barros endereçam a luta rumo ao desprendimento de tudo que se impõe como regra no cotidiano, ressaltando ainda, que tal atitude libertária é perfeitamente possível dentro do universo lúdico das crianças, sobretudo daquelas que ainda não entraram na fase da gramaticalização da linguagem e, por conseguinte, dos cosmos, daquelas ainda imune a pensamento racional e maniqueísta daquelas que ainda se encontram na fase dos devaneios oníricos, da imaginação sem limites, da desorganização cósmico (MARINHO, 2002, p. 42).

A criança, para Manoel de Barros, é esse ser descrito por Marinho (2002) capaz de propor uma imaginação sem limites, de brincar e inverter a ordem natural e habitual das palavras. O direcionamento dado pela criança, de recriar e inventar vocábulos dá às palavras novos sentidos. Tomemos o poema *Infantil*, de Tratado das Grandezas do Ínfimo:

INFANTIL

- O menino ia no mato
- E a onça comeu ele.
- Depois o caminhão passou por dentro do corpo do menino.
- E ele foi contar para a mãe.
- A mãe disse: Mas se a onça comeu você, como é que o caminhão passou por dentro do seu corpo?
- É que o caminhão só passou renteando meu corpo
- E eu desviei depressa.
- Olha, mãe, eu só queria inventar uma poesia.
- Eu não preciso de fazer razão
- (BARROS, TGI, 2010)

Nesse poema, vemos a voz do sujeito-lírico no presente em relação ao objeto (o menino e suas experiências). O poema traz as experiências desse menino e os conflitos da infância. O título nos alude para o universo infantil, que será a matéria lúdica para as construções semânticas, nada convencionais. O poema entra no campo do insólito, a partir dos versos “o menino ia no mato/e a onça comeu ele/ depois o caminhão passou por dentro do corpo do menino”, o insólito nesse poema quebra com a ordem lógica, dadas as impossibilidades de um caminhão passar por dentro do corpo do menino. Assim, realidade e fantasia - algo próprio do universo infantil - tomam forma no poema de Barros.

Há, também, uma antítese no referido poema, a partir da dualidade entre infância e maturidade; realidade e fantasia, o menino habita o universo da infância e da fantasia, já sua mãe habita o campo da realidade e maturidade, perceptível no verso “a mãe disse: Mas se a onça comeu você, como é que o caminhão passou por dentro de seu corpo?”. O universo adulto quebra com o universo fantasioso, logo em seguida recuperado pelo universo infantil, visível no verso “é que o caminhão só passou renteando meu corpo/ e eu desviei depressa”

A criança no texto poético focaliza seu olhar a partir das sensações

experimentadas, ou seja, é um sujeito que vê por meio das sensações, e as respostas as suas visões só são possíveis pelo vislumbamento de seu espaço mítico. Como no poema a seguir:

O rio que fazia uma volta
atrás da nossa casa
era a imagem de um vidro mole...
Passou um homem e disse:
Essa volta que o rio faz...
se chama enseada...
Não era mais a imagem de uma cobra de vidro
que fazia uma volta atrás da casa.
Era uma enseada.
Acho que o nome empobreceu a imagem
(BARROS, LI, 2010).

Esse entortamento e desregramento do habitual, que atinge a palavra, não só a toma como também contamina o próprio ser poético que se presentifica no texto tornando seu espaço invertido. Segundo Jobim e Souza (1998),

A incapacidade infantil de não entender certas palavras e manusear os objetos dando-lhes usos e significações ainda não fixados pela cultura nos faz lembrar que tanto os objetos como as palavras estão no mundo para ser permanentemente resignificados por nossas ações (JOBIM e SOUZA, 1998, p. 35).

Segundo Benjamin (1987, p. 77), a criança possui uma capacidade enorme para criar novas perspectivas, construindo seu mundo sem se preocupar em imitar, mas em dar novos sentidos às coisas e aos objetos que a cercam.

Nesse prisma, é importante notarmos que a poesia de Manoel de Barros proporciona ao leitor intensos momentos de regresso ao tempo da infância e por meio de imagens que a poesia vai delineando as nossas lembranças. “A infância vê o mundo ilustrado, o mundo com suas cores primeiras, suas cores verdadeiras” (BACHELARD, 1988, p.110-111).

Essa recorrência ao mundo infantil só é possível por meio da linguagem infantil utilizada por Manoel de Barros, a qual surge como expressão lúdica. O

poeta afirma que é um escritor permanente para o público infantil, contudo não diferencia o trato linguístico para com as crianças.

Adotar o diminutivo em textos de literatura infantil é um dos absurdos mais comuns entre os escritores [...] Não é preciso escrever casinha, janelinha, portinha, florzinha, só porque o leitor é menor de idade (NETO, 2002 p. 25).

Notamos que em Barros não há uma distinção entre o ser adulto e o ser infantil. Para o poeta, a criança é um ser capaz de interpretar o mundo e a natureza com igual ou superior esperteza ao adulto, pois a criança possui a capacidade de sentir o mundo que a cerca

5.2.3 Por terrenos memorialísticos: o homem, o pantanal e as memórias

O tempo é um fator de peso em se tratando do cenário literário. As descrições de uma vida estão guardadas através deste tempo. As ações, os acontecimentos podem ser resgatados por meio da rememoração narrativa, seja do tempo da infância seja de qualquer outro momento. A rememoração nesse sentido é o registro do tempo vivido. São registradas impressões, experiências significativas e simbólicas para o indivíduo narrante.

Esse tempo interliga passado, presente e futuro, uma vez que temos o presente determinado pelo passado, pois o passado a certa altura desencanta o futuro, ou até mesmo vemos um passado determinado pelas correntes do tempo presente preenchendo as lacunas deixadas por este. “O protagonista, enquanto se lembra do passado, acrescenta nele novas vivências no presente da enunciação”⁴⁷.

Um aspecto importante está co-relacionado ao fato de que o recordar

⁴⁷ OLIVEIRA, Edson Santos. *O tear da memória em infância*. Trabalho apresentado no curso Memorialismo e Autobiografia (Doutorado - 2º semestre de 1987- UFMG), ministrado pelo Prof. Dr. Wander Melo Miranda

em sua maioria parte de pessoas idosas, pois “em suma para o idoso ativo, vida prática é vida prática, e memória é fuga, arte, lazer, contemplação”, compreende Eclea Bosi (1994, p. 60).

De acordo com a referida estudiosa, a lembrança é a sobrevivência do passado, que aflora a consciência e um mundo vasto de imagens. À medida que avançamos na vida, as lembranças do passado se alargam. As lembranças do passado se organizam, formando uma história, isto é, reconstituída pela palavra.

Emerge na reconstituição da memória um “eu” que restaura as vivências das teias de papéis que desempenhou durante a vida. A memória da própria história constitui um eixo biográfico. As lembranças perpassam também os momentos significativos da vida passada.

Essas lembranças surgem em uma perspectiva individual a partir de um sujeito em 1ª pessoa, representado por meio dos verbos rememorativos, indicados pelo pretérito. A utilização dos verbos e do sujeito em primeira pessoa serve para garantir a presentificação do passado, selecionando as lembranças mais significativas. Nos trechos seguintes notamos a recorrência aos verbos no pretérito.

[...] Cresci brincando no chão, entre formigas.
De uma infância livre e sem comparamentos.
(MI)

Quando eu estudava no colégio, interno,
Eu fazia pecado solitário.
Um padre me pegou fazendo.
___ Corumbá, no parrede!
Meu castigo era ficar em pé defronte a uma parede e
Decorar 50 linhas de um livro.
(BARROS, 2006, MI, IV)

Nos trechos acima, por intermédio da memória, temos nitidamente um sujeito que apresenta sua vivência diante do mundo, bem como sua visão deste mundo, que é nos descrito de forma revisitada. No ato de recordar em Barros, é

recriado novos mundos, novas personagens que fabulam suas poesias.

Ao refletirmos sobre poesia de Barros, somos levados a encarar um pacto autoficcional travado entre autor e o outro ficcional, criando um gênero híbrido que oscila entre a realidade e a ficção. Para Otávio Paz (1982, p. 130), “as imagens do poeta têm sentido em diversos níveis, [...] possuem autenticidade: o poeta as viu e ouviu, são a expressão genuína de sua visão e experiência do mundo. Trata-se de um verdade de ordem psicológica”.

Bosi (1994), partindo de Bérqson e Halbwachs, estabelece um estudo trabalhando com as lembranças de velhos, como principais memorizadores, demonstrando uma realidade da pré-existência dos indivíduos. As lembranças e as memórias dos indivíduos estão de certa forma, condicionadas ao meio familiar, ou grupo social, sempre há uma relação entre outros para a sua reconstituição.

Nessa perspectiva, o poeta em 2003, publicou sua obra, intitulada *Memórias Inventadas - A Infância*. Na presente obra, os textos são reunidos em uma caixinha acompanhada pelas iluminuras de Martha Barros, sua filha. Os textos dessa obra acompanham os momentos no pantanal, o contato com o avô, e as lembranças dele, os momentos no colégio interno.

Essa obra de Manoel de Barros, cuja estética é a prosa poética, é composta de quinze poemas, fragmentados em memórias livres de determinados tempos do autor e do narrador ficcional. Cada texto é diagramado em páginas soltas e pode ser lido sem qualquer ordem e sem linearidade. Isso demonstra que a imaginação do poeta não possui regras nem formas, é livre, solta e suas memórias acompanham essa liberdade. Não numeração de páginas, vemos apenas o número da poesia na folha em que se encontra a iluminura de Martha Barros.

As palavras em *Memórias Inventadas – A Infância* obedecem a um voo livre independente das regras gramaticais, e das convenções sociais. É essa

liberdade que encanta em seus poemas. Quanto à linguagem, essa é construída de forma artesanal, sem se ater às composições gramaticais, buscando a simplicidade, traço importante do aspecto memorialísticos

Em *Memórias Inventadas - A infância*, a organização e composição das prosas poéticas que são registradas na memória não ressurgem de forma datada e reorganizada com precisão. São resgatadas conforme a motivação do espaço e da experiência atual.

As suas memórias tentam revelar que a importância de uma coisa não pode ser medida pela sua grandeza, mas pelo encantamento que essa coisa produz em nós. Wander Miranda (1988, p. 50) aborda que “a memória extrai a matéria configuradora do texto que se entrelaça com as lembranças [...] o antes emerge no presente da escrita como um agora retroativo”. É esse antes retroativo que encontramos no texto de *Memórias Inventadas - A Infância*.

As lembranças em *Memórias Inventadas - A infância* está diretamente ligada ao meio familiar, ao ambiente e a outros indivíduos que solidificam o processo poético narrativo. Contudo, devemos destacar que, em quase todas as obras de Barros, há de certa forma o encontro entre o sujeito poético, e suas memórias, suas visões de mundo quando criança.

Vale destacarmos que a memória não é algo individual em seu sentido literal, mas ocorre pela mediação do coletivo. São lembranças que ressurgem mediados pelo meio, cobertas por outros dentro do processo rememorativo. Nesse sentido, a memória extrapola o burilamento apenas subjetivo do indivíduo. Ela, a memória, é mediatizada por uma linguagem, que recria os fragmentos do passado. Dessa forma, a linguagem na literatura, no sentido de busca da constituição da memória, reveste-se para ressignificar o passado, ressuscitar lembranças experimentadas que emergem dentro de um novo contexto de significação.

As narrativas que abordam um passado baseado em ações cotidianas,

segundo Berger (1991, p. 36), consolidam o passado à medida que singularmente reconstróem a realidade, pondo-a em contato com o presente. Nesse contato com o presente, o passado se reconstrói de outra maneira, permeado pela evolução imagética do indivíduo que rememora.

Ligado à realidade propiciadora do regaste das lembranças, o espaço, não somente o exterior, articula de certa forma o palco para as narrativas do passado. Reencontrar assim o tempo perdido constitui-se como recuperação de um espaço que subsiste apenas na memória do indivíduo, pois nada permanece estável a não ser as lembranças guardadas nos recônditos da memória.

Dessa forma, os cenários, lembrados nas prosas poéticas em Manoel de Barros, o auxiliam a reencontrar o devir do tempo perdido, das impressões simbólicas deixadas no passado, em especial no sentimento do tempo da infância.

Ecléia Bosi (1994) salienta que, ao haver estabilidade por um tempo determinadamente longo em algum lugar, torna as memórias inseparáveis da morfologia de tal local. Assim a memória conta com as construções desse mundo material. Não queremos aqui mencionar o aprisionamento das lembranças em Barros aos locais pantaneiros, mas o fato de esses cenário-locais contribuírem para o resgate da memória. Como notamos nos seguintes trechos da obra *Memórias Inventadas-A infância*.

Nas férias toda tarde eu via a lesma no quintal.
Era a mesma lesma.
Eu via toda tarde a mesma lesma se despregar de
sua concha, no quintal e subir na pedra [...]
Para mim esses pequenos seres tinham o privilégio de ouvir
as fontes da terra.
(BARROS, 2006, MI, V)

No quintal a gente gostava de brincar com palavras
Mais do que de bicicleta.
Principalmente porque ninguém possuía bicicleta.
(MI, X)

O cotidiano diário, ou os momentos significativos na vida de um indivíduo, torna-se a peça chave para reconstruir as lembranças desse cotidiano ou desses momentos significativos. As lembranças surgem como possibilidades de um novo contato com aquele cotidiano.

A efetividade das lembranças está interligada com a interação entre o sujeito-lírico que rememora os momentos de sua vida e com a realidade atual, que propicia esse resgate memorialístico. Nesse sentido, ao lembrar, o indivíduo reconstitui alguns seres ancestrais que se tornam míticos em suas recordações, por eles vivenciarem juntamente com o sujeito-lírico, os acontecimentos rememorados. De acordo com Berger (1991, p. 40), ao se trazer à tona outros indivíduos para a narrativa rememorativa, o faz, no intuito de demonstrar o compartilhamento dos fatos com esses outros indivíduos.

As imagens, no processo de rememoração, principalmente na infância, são propiciadas por esquemas de pensamentos, que, por meio da linguagem, criam um espaço fantástico. Assim a “imagem poética reproduz a pluralidade da realidade”, observa Paz, (1982, p. 131). Na verdade, ocorre que não há uma realidade concreta, mas realidades esvanecidas com o choque do fantástico, do fabuloso.

W. Benjamin (1940) apontava que o dilema do esquecimento é causado pelo mundo moderno. Assim, para o referido teórico, a única maneira de não deixar o esquecimento desencantar o mundo seria por meio da memória, pois essa é a capacidade épica por excelência. A memória, dessa forma, é a épica da reconstrução das lembranças.

Em decorrência, o ato de rememorar é uma força reinventiva do tempo do mundo da infância, que gravita no presente. A memória em Manoel de Barros adquire espessura, densidade, pois o tempo de duração é extenso, imergindo no passado. A memória torna-se, portanto a porta de acesso para o passado que se pretende libertar.

Na epígrafe de *Memórias Inventadas - A infância*, “Tudo que não invento é falso”, nos remete a um verso de Fernando Pessoa “o poeta é um fingidor”. A aproximação entre o verbo “inventar” de Manoel de Barros com o adjetivo “falso” de Pessoa, nos remete à ideia de representação (encenar) fabular, contar algo através do fingimento. Assim o “fingir”, “inventar”, tanto em Barros como em Pessoa o real, concreto, toma as poesias de forma geral, possui um peso do real fabuloso.

Ecléa Bosí (1994, p. 60) revela que o ato de recordar é um tesouro que se descobre na velhice, e, ao se lembrar, o homem que viveu muitos anos “não está descansando, por um instante, das lides cotidianas, não está se entregando fugitivamente às delícias do sonho: ele está se ocupando consciente e atentamente do próprio passado, da substância mesma da sua vida”. Ainda, para Bosí (1994), lembrar é vir à tona aquilo que estava submerso. Assim é, por meio da memória, que Manoel de Barros emerge de um mundo submerso, e recria suas lembranças.

Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções inéditas, como também empurra, desloca estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora (BOSI, 1994, p. 47).

Na obra *Memórias Inventadas - A infância*, encontramos as rememorações bem divididas, e marcadas pela vivência na fazenda, no pantanal mato-grossense, a sua mocidade na cidade grande e na escola. Portanto, encontramos ness obra traços autoficcionais, representados por um narrador-personagem. Na sequência abaixo, percebemos a divisão simbólica entre infância e mocidade (cidade e escola):

Naquele outono, de tarde,
ao pé da roseira de minha avó, eu obrei.

Minha avó não ralhou nem.
 Obrar não era construir casa ou fazer obra de arte.
 Esse verbo tinha um Dom diferente.
 (MI, 2006)

Quando eu estudava no colégio, interno,
 Eu fazia pecado solitário.
 Um padre me pegou fazendo.
 — Corumbá, no parrede!
 (MI, 2006)

Acho que o quintal onde a gente
 Brincou é maior do que a cidade.
 A gente só descobre isso depois de grande
 (MI, 2006)

Em todos os trechos acima, por mediação da memória, conseguimos perceber um mundo infantil, e a apreciação de um sujeito-lírico que recria esse mundo, e o revitaliza. Na maior parte das vezes, “lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado”, entende Bosi (1994, p. 55).

O tecido da memória em Manoel de Barros, em especial na obra analisada, constitui-se a partir da espacialização do tempo. As lembranças percorrem uma ordem temporal, uma vez, que temos as recordações da infância no pantanal, e a adolescência no colégio e na cidade grande.

Notamos no primeiro fragmento a voz lúdica de um sujeito-lírico, rememorando sua infância, os momentos de vivência no ambiente pantaneiro. Nesse primeiro fragmento, encontramos a presença do “avô”, figura, que permeia quase todas as suas prosas poéticas que presentificam sua infância. A figura do avô e da avó surge como seres míticos, tesouros guardados dentro do baú da memória.

As figuras que vão surgindo e, em especial, a do avô, constituem-se como *alter egos*, os quais servem para encarnar a busca do sujeito lírico em reconstruir sua existência perdida. Vale destacarmos que as figuras ancestrais,

possuem uma carga de sabedoria, e são adorados pelas crianças. As figuras míticas-acentrais, pertencem ao ambiente pantaneiro de tal forma que sem ele não seriam capazes de sobreviver. É nessa perspectiva de comunhão entre homem e ambiente, que o pantanal vai se constituindo de forma significativa nas prosas poéticas de Barros.

O espaço pantaneiro é revisitado pelas lembranças à medida que as marcas deixadas pelo sujeito-lírico aparecem evidentes, “naquele outono, de tarde, ao pé da roseira de minha avó, eu obrei” (BARROS, 2006, MI, II) são apreensões de um mundo e das impressões deixadas desse mundo para a sua vivência.

Percebemos, nesse primeiro fragmento, a sinestesia entre o ver “naquele outono” e o sentir “de tarde”, indicando a mistura das sensações, e de um momento calmo repleto de vivas reminiscências.

Quanto ao segundo fragmento, é possível identificarmos a presença de um sujeito-lírico jovem, que presentifica a sua juventude no colégio. Essa juventude é notável quando tomamos como base a declaração do eu, em retratar que ele “fazia pecado solitário” (MI, IV) indicando sua vida sexual iniciante, que aflora justamente no momento da adolescência e juventude.

O sujeito-lírico de *Memórias Inventadas - A infância*, ao recordar, o faz no sentido de criar novos momentos para sua vida, de atar as pontas do passado que se rompem com o tempo e, dessa forma, criar novas perspectivas, novas formas de encarar o próprio passado. O ato de recordar os momentos do passado não são retécidos a partir de uma descrição fiel, mas de um entrecruzamento entre o real, e o imaginário. Na concepção de Castro (1991),

O retorno ao passado, não se detendo no que a memória histórica possa oferecer como lembrança de fatos reais, ou ainda, indo além das situações factuais, pode oferecer experiências e iluminações sobre a vida, sobre o existir, [...] São

momentos de devaneios que atingem o ser do homem em profundidade e oferecem-lhe um conhecimento do repouso do ser em si, do ato de existir. Esses repouso do devaneio profundo oferecem ao homem ou ao poeta uma contemplação especial da existência que a transmite, através de seus poemas, a outras pessoas (CASTRO, 1991, p. 191).

Dentro dessa perspectiva de que a memória reconstitui o passado recriando-o, analisaremos a prosa poética *Fraseador*

VII-FRASEADOR

Hoje eu completei oitenta e cinco anos. O poeta nasceu de treze. Naquela ocasião escrevi uma carta aos meus pais, que moravam na fazenda, contando que eu já decidira o que eu queria ser no meu futuro. Que eu não queria ser doutor. Nem doutor de curar nem doutor de fazer casa nem doutor de medir terras. Que eu queria era ser fraseador. Meu pai ficou meio vago depois de ler a carta. Minha mãe inclinou a cabeça. Eu queria ser fraseador e não doutor. Então, o meu irmão mais velho perguntou: Mas esse tal de fraseador bota mantimento em casa? Eu não queria ser doutor, eu só queria ser fraseador. Meu irmão insistiu: Mas se fraseador não bota mantimento em casa, nós temos que botar uma enxada na mão desse menino pra ele deixar de variar. A mãe baixou a cabeça um pouco mais. O pai continuou meio vago. Mas não botou enxada

(BARROS, 2006, MI, VII)

Em *Fraseador*, encontramos os relatos da experiência do sujeito-lírico, rememorando os fatos de sua infância, precisamente o momento da tomada de decisão quanto a sua vida futura, o momento em que decide seguir o ofício de frasear, inventar com as palavras.

Vislumbramos um tempo de profundas recordações do sujeito-lírico adulto. Seus relatos constituem uma tela, em que é possível percebermos todos os detalhes dessa presentificação. “[...] É o passado concentrado no presente que cria a natureza humana por um processo de contínuo reavivamento e rejuvenescimento” (BOSI, 1994, p. 75).

A rememoração da infância é um largo processo capaz de revitalizar forças que se chocam com as situações do presente adulto. Dessa forma, a

“infância é larga, quase sem margens, como um chão que cede a nossos pés e nos dá a sensação de que nossos passos se afundam” (BOSI, 1994, p. 415).

Ao conceber a memória como força de arranjo de um todo a partir de um fragmento vivido, como o sujeito-lírico de *Memórias Inventadas – A infância*, atingimos a ideia de que a vida não segue uma linha linear do tempo, mas com ela se reencontram momentos do passado, que se modelam, pois a cada fragmento recriado, reencontra-se a si mesmo.

Assim, o poema em análise traz o personagem contando suas memórias, reconstituindo seu passado. Ao rememorar sua infância, produz seus poemas, sua literatura, sem uma carga exacerbada de lirismo e subjetivismo, mas a partir de uma expressividade objetivada. Dessa forma, o discurso na prosa poética de Barros evita uma maior atividade polissêmica no texto, partindo mais pelas lembranças de uma realidade vivenciada, por um mundo de impressões vividas.

Oliveira (1989) destaca que os momentos retratados na obra analisada, são as vivências, que marcaram e que de certa forma interferem no seu cotidiano, as quais, por sua vez, revelam o momento exato do erguimento de seu dom misterioso, de ser “fraseador”. Não podemos aqui salientar que o sujeito lírico assume um papel de onisciência ao resgatar suas lembranças, ao contrário, assume a postura de personagem que revela seu mundo de percepções passadas.

A figura do fraseador é aquele que magica com as palavras, tornando-as um mundo de possibilidades. A função do fraseador é “desinventar” o mundo. Nessa desinvenção, a razão não torna matéria fundamental para a escrita.

No primeiro verso: “Hoje eu completei oitenta e cinco anos”, encontramos uma composição simples, com o sujeito expresso por meio do pronome pessoal “eu”, indicando um tom familiar e rememorativo do eu adulto, presentificando o passado infantil. Esse tom familiar provoca um certo grau de intimidade no texto poético.

Com a utilização do advérbio temporal “hoje”, temos o ato de lembrar o esquecido e conseqüentemente anular o presente, afim de presentificar o passado, e as impressões causadas por ele.

No tocante ao segundo verso: “O poeta nasceu de treze”, o sujeito simples indica a condição/dom atual do sujeito-lírico. A presença do verbo “nasceu” transfigura a ação decorrente do nascimento, não nascimento físico, mas sim o nascimento poético, momento de descoberta de seu Dom, das aspirações desse sujeito, que se iniciaram aos “treze” anos.

Encontramos em uma de suas poesias da obra *Livro das ignorações* (1993) esse retrato do ser adulto, revelando o momento exato em que decide brincar com as palavras, armando-as em um jogo linguístico. No poema VII (1993, p13), o poeta revela: “Descobri aos 13 anos que o que me dava prazer nas leituras não era beleza das frases, mas a doença delas”. Assim temos a nítida noção de um ser que descobriu aos 13 anos de idade o que queria fazer de sua vida. O que percebemos na poética de Barros não é a repetição de seus temas, mas uma recuperação de fatos e imagens que são transformadas e reorganizadas de diferentes formas, pela inventividade e pelo arranjo linguístico.

Retomando a obra *Memórias Inventadas - A infância*, é a partir desse momento que o ato de recordar se intensifica por meio da frase seguinte: “Naquela ocasião escrevi uma carta aos meus pais”. A partir da formação combinativa entre a preposição “em” seguido de “aquele”, vemos o início da narrativa, como nas histórias infantis “naquele tempo”. As histórias infantis, em sua maioria, se iniciam por era uma vez, ou naquele tempo.

O interessante nesse verso está relacionado ao predicado composto por um objeto direto e um indireto, que explicam a insegurança do sujeito-lírico em declarar seus desejos em forma de “uma carta”, seguido do objeto indireto, indicando o destinatário desta, ou seja, os seus “pais”. A “carta” é uma forma expressiva de comunicação pela qual o indivíduo opta em não posicionar

diretamente os desejos.

A “carta” constitui um momento significativo, em que é revelado algo que provoca mudança em todo o cenário e na vida do menino. Assim, poderíamos referenciar que a “carta” constitui-se como um momento epifânico, pois é, por meio dela que é revelada à família momentos significativos. Esses momentos epifânicos são muito utilizados por Clarice Lispector para as revelações dos momentos significativos para as personagens. Técnica empregada por Barros como sutileza e recurso estilístico.

O conteúdo da “carta” é um ato significativo na infância do menino, pois nela ele expressa seus desejos mais íntimos, suas vontades, que são ouvidas a partir do silêncio das palavras.

Assim, o conteúdo da “carta” é revelado para um grupo de pessoas que residem em um local específico indicado pela sequência frasal, “que moravam na fazenda”, temos o pronome relativo “que” relacionado ao substantivo “pais”, que denotam o local residencial, indicado pelo verbo intransitivo “moravam”, acrescido pela locução adverbial de lugar “na fazenda”, delimitando o local, onde as memórias narradas se passam. A “fazenda” remonta ao ambiente Pantaneiro, tipicamente cercado pelos seres Pantaneiros (tuiuiús, seriema, garças, rãs etc.).

De acordo com os estudos de Silva Leite (2003, p. 57), “O pantanal, [...] como espaço e território, tem se prestado muito fortemente ao longo do tempo a uma vasta série de construções simbólicas que até certo ponto ultrapassam a sua geografia.” Nesse contexto, é a partir da “fazenda” que as imagens da memória são resgatadas.

O curioso é que esse ambiente é a mola propulsora dos desejos do menino, é nesse local, que seus momentos de infância são intensificados, e esse ambiente marca profundamente sua infância. Percebemos o reinventar de Barros que traça os fios da memória a partir desse ambiente.

A partir do momento em que o sujeito lírico declara: “que eu não queria

ser doutor”, encontramos suas postergações claras quanto aos seus desejos. Novamente a presença do pronome relativo “que”, acrescido do advérbio de negação “não”, postergam o indesejo desse sujeito ao se afastar das profissões vangloriadas pela história.

Em o Lavador de Pedras, encontramos algumas marcas da figuração do homem pantaneiro e de sua relação harmônica com a natureza.

O lavador de pedra

A gente morava no patrimônio de Pedra Lisa. Pedra Lisa era um arruado de 13 casas e o rio por detrás. Pelo arruado passavam comitivas de boiadeiro e muitos andarilhos. Meu avô botou uma Venda no arruado. Vendia toucinho, freios arroz, rapadura e tais. Os mantimentos que os boiadeiros compravam de passagem. Atrás da Venda estava o rio. E uma pedra que aflorava no meio do rio. Meu avô, de tardezinha, ia lavar a pedra onde as garças pousavam e cacaravam. Na pedra não crescia nem musgo. Porque o cuspe das garças tem um ácido que mata no nascedouro qualquer espécie de planta. Meu avô ganhou o desnome de Lavador de Pedra. Porque toda tarde ele ia lavar aquela pedra. A Venda ficou no tempo abandonada. Que nem uma cama ficasse abandonada. É que os boiadeiros agora faziam atalhos por outras estradas. A venda por isso ficou no abandono de morrer. Pelo arruado só passavam agora andarilhos. E os andarilhos paravam sempre para uma prosa com o meu avô. E para dividir a vianda que a mãe mandava para ele. Agora o avô morava na porta da Venda, debaixo de um pé de jatobá. Dali ele via os meninos rodando arcos de barril ao modo que bicicleta. Via os meninos em cavalo-de-pau correndo ao modo que montados em ema. Via os meninos que jogavam bola de meia ao modo que de couro. E corriam velozes pelo arruado ao modo que tivessem comido canela de cachorro. Tudo isso mais os passarinhos e os andarilhos era a paisagem do meu avô. Chegou que ele disse uma vez: Os andarilhos, as crianças e os passarinhos têm o dom de ser poesia.

Dom de ser poesia é muito bom!
(BARROS, 2006, MI, VI) (Grifos do autor).

A prosa poética traz um personagem, nesse caso, o avô, que nos é apresentado em inúmeras poesias como: “Obrar”, “Brincadeiras” entre outras. Essa figura possui uma carga significativa, uma vez que traz um símbolo do passado, um ser que miticamente, simboliza o próprio passado, que carrega as experiências da vida.

A figura do avô nos remete ao arquétipo de velho sábio que ensina os meninos. A presença do avô é uma proposta, “um caminho poético para o neto, como expressão de anseios por vastos horizontes de liberdade”, compreende Castro (1991, p. 201). Vale ressaltar que a figura do avô simboliza o pensamento primitivo, remonta o passado concentrado.

Sem dúvida o avô se distingue das demais figuras que compõem as poesias de Barros, por aparecer como um ser livre sempre incorporado à natureza que o cerca, tornando-se de certa forma um ser mítico, um “provedor de poesia”. A importância desse ser mítico é nos apresentado também no texto “Álbum de família”, da obra *Ensaio Fotográfico (2002)*

Andar a toa é coisa de abe.
 Meu avô andava à toa
 Não prestava pra quase nunca.
 Mas sabia o nome dos ventos.
 E todos os assobios para chamar passarinhos.
 Certas pombas tomavam ele por telhado e passavam
 As tardes freqüentando o seu ombro [...]
 Meu avô era tomado por lesão porque de manhã dava
 bom-dia aos sapos, aos sol, às águas [...]
 (EF, 2000, p. 51).

Atentamos para as ações do avô, que se concentram no “andar à toa”, que traduz uma atitude da ave. Nitidamente, temos a figura do avô no mesmo patamar que os seres que habitam o pantanal. Destacamos também os saberes do avô, que perpassam o campo de saber “o nome dos ventos (verso 4) e “os assobios para chamar passarinhos (verso 5). Toda a realização do avô, seja nesse trecho ou na análise que depreendemos, demonstra atividade de um ser mítico, pois essas atividades não são comuns nem são desenvolvidas por um ser humano comum.

Retomando nossa análise do texto poético *Lavador de Pedra*, ao nos depararmos com o verso “A gente morava”, identificamos o recurso da oralidade como processo memorialístico do texto poético. A expressão “a gente” indica o

presente não de apenas um elemento, mas de um conjunto de seres que fará parte das lembranças do sujeito-lírico. Ao utilizar esse recurso, busca estabelecer uma familiaridade entre autor-obra-leitor. Essa volta ao passado é notável a partir da utilização do verbo “morava”, no pretérito imperfeito que indica um movimento cíclico de volta ao tempo.

Denotamos também que o verbo “morava” indica um certo distanciamento do sujeito-lírico do local a ser descrito, algo distante de sua realidade atual. Esse distanciamento dos locais que marcam a vivência é em sua grande maioria o ponto culminante para recordar as lembranças e experiências tidas naquele ambiente.

No concernente ao verso: “Pedra Lisa era um arruado de 13 casas e o rio por detrás” ocorre uma reiteração desse patrimônio, que é pequeno à medida que o sujeito-lírico deixa evidente por meio do numeral “13”, a quantidade de “casas” existentes, e conseqüentemente, a quantidade de famílias que habitavam tal povoado. Essa expressão é proposital, pois o eu poético, busca deixar claro, que o local imagético de suas memórias, constituiu um local do interior, ambiente tipicamente pantaneiro.

Percebemos por meio do numeral “um” seguido pelo adjetivo “arruado”, o restringimento e a consolidação do tamanho do local, uma vez, que era composto apenas por uma rua. Essa divisão comporta o total específico de 13 moradias, entre elas a do avô do menino.

A presença do substantivo “rio” remete-nos aos encantos do personagem ficcional do texto poético. Vale registrarmos que os povoados e até mesmos as grandes metrópoles, surgiram à beira de rios, pois, assim, garantiriam a sustentabilidade das pessoas, por meio da pesca. A imagem do rio surge na prosa poética como reforçador da memória. Podemos também salientar que a inconstância do rio se assemelha à da memória, uma vez, que algo que se foi não mais se reconstitui de forma idêntica. São fragmentos que são tecidos e

recosturados.

O vocábulo “rio” surge nessa poesia como imagem da fluidez, da inconstância, no deslocamento constante, que se assemelha ao movimento da memória. Ao utilizar o advérbio “de trás”, posterior a “rio”, indica a posição exata em que o rio passava naquele povoado.

Notamos uma descrição irreal de um pantanal mágico em que homem e natureza se comungam em um só ser. Para Castro (1991, p. 124), “a metáfora do rio coloca-o no poema como elemento animador, cheio de vida e sentido”.

No poema, o sujeito-lírico relata a presença das comitivas de boiadeiros que movimentaram o pantanal mato-grossense, com a venda de gados, e o transporte destes até as fazendas compradoras. Esse movimento girou a economia durante décadas. Nas estradas onde essas comitivas passavam ergueram-se comércios no intuito de vender e comercializar produtos. Essa atividade comercial foi o meio de vida de muitos povos do pantanal mato-grossense, principalmente os das regiões interioranas. Esse relato é perceptível na segunda oração em que o sujeito-lírico declara que, por aquela rua, “passavam comitivas de boiadeiros e muitos andarilhos”, e notamos que essas comitivas sustentavam a economia e a existência do local.

Pensando na presença constante dessas comitivas no arruado, percebemos o que levou o avô do menino narrador a colocar uma Venda em um ponto estratégico por onde passavam as comitivas: “Meu avô botou uma Venda no arruado”. Notamos que o substantivo “Venda” vem grafado com a inicial maiúscula, que nos dá a ideia da sua importância para as comitivas de boiadeiro.

O curioso nessa atividade comercial desempenhada pelo avô, é que a Venda não o impediu de praticar coisas inúteis. O avô preferia ser conhecido como Lavador de Pedra. Notamos que o rio do povoado estava atrás da Venda. É justamente nesse rio, que a atividade estranha do avô se erguia nas tardes.

No verso “E uma pedra que a florava no meio do rio” há um estranhamento semântico, pois é nos apresentado uma conotação surreal. Aqui notamos a utilização do verbo “aflorar”, que é referenciado para vegetais, sendo utilizado para designar um elemento mineral. A impressão que temos é que a pedra toda a tarde se abria como uma flor para que o avô a lavasse ou, seja, cuidasse dela. Ao utilizar o verbo aflorar para a pedra, atribui-lhe outra característica que não é sua, personificando a pedra.

Ao enunciar que “uma perda aflorava no meio do rio”, temos uma imagem imaginativa, que Nilce Martins (1989, p. 92) define como “um quadro que a imaginação individual completa à sua vontade”. Essa imaginação individual ocorre por meio da memória mítica do sujeito-lírico. Segundo Silva Leite (2000, p. 192) isso ocorre, pois há nas poesias barrobianas “um forte substrato mítico que se compõe dos espaços pantaneiros, ao mesmo tempo em que os compõe”.

Dessa forma, humaniza a pedra e o rio atribuindo a eles características de outros seres ou elementos da natureza. Assim mistura o que viu no sentido real, com a imaginação no sentido abstrato e com as memórias, que se recriam e se reconstróem.

No verso “Meu avô, de tardezinha ia lavar a pedra, segundo o personagem ficcional, o menino deixa evidente sua voz, e nos faz retornar ao título do poema “O lavador de pedra”, atividade desempenhada pelo avô. Esse episódio nos remete ao ato de despojamento do avô, após sua longa jornada de trabalho. Nesse momento lúdico, o avô se infantiliza. Seria um tipo de lazer, feito a “tardizinha”, ou seja, no final do dia. A utilização do adjunto adverbial de tempo “tardizinha” exemplifica o espaço temporal onde a atividade inútil do avô se fazia presente.

O motivo desse ato inútil socialmente, mas, de grandeza para o avô, residia no fato de que as “garças pousavam e cacaravam” na pedra. E sua função era de lavar a pedra, para que no outro dia o círculo se iniciasse

novamente. Percebemos no presente fragmento da oração, a utilização do neologismo “cacaravam”, formado pela palavra “caca”, que tem por sentido algo sujo. Portanto vemos o nascimento do verbo “cacarar”, que indica “o ato de sujar a pedra”.

Na sequência seguinte, temos o advérbio de negação “não”, evidenciando o fato de na pedra não nascer musgo, que se deve porque o “cuspe das garças tem um ácido que mata no nascedouro qualquer espécie de planta”. Vemos a isenção de responsabilidade do avô, atribuindo às garças o fato de não nascer nada na pedra, e não a ele que a lava diariamente impedindo qualquer nascimento.

O emprego do substantivo “ácido” indica a força do “cuspe” das garças, capaz de desmanchar algo, essa força do “cuspe” da garça é reforçada pela utilização do verbo intransitivo “mata”. Outro neologismo encontrado é o “nascedouro”, formado pelo verbo “nascer”, que identifica um local específico para plantas nascerem, nesse caso, a pedra.

No verso “Meu avô ganhou o desnome de Lavador de Pedra”, o neologismo de forma “desnome” é formado por uma derivação prefixal, que por sua vez, possui uma carga de negação através do prefixo “des-“, acrescido do substantivo “nome”, que remete a algo que não é um nome, mas uma designação por uma determinada atividade. De acordo com Nilce Martins (1989, p. 121), esse prefixo “desde as cantigas de escárnio já revelava a sua vitalidade”.

Quanto à profissão inútil do avô, ela vem revelada pelo uso das iniciais em maiúsculas. A utilização do substantivo na forma masculina “Lavador” indica a sua função específica, que não está ligada ao cotidiano, mas a algo que causa certo estranhamento, “Lavador de Pedra”.

Na sequência de nossa análise, na construção sintática “Agora o avô morava na porta da Venda, debaixo de um pé de jatobá”, notamos a utilização

do adjunto adverbial de tempo “agora”, referindo-se ao estado passivo, calmo, do avô, que esperava seus fregueses. Encontramos o substantivo “árvore”, acrescido de sua tipologia, “pé de jatobá”, árvore típica do cerrado, que possui raízes profundas, galhos longos que produzem uma sombra, sob a qual o velho avô passava seus dias.

Nas três frases “via” seguido pelo substantivo “menino”: “via os meninos rodando arcos de barril ao modo que bicicleta/ Via os meninos em cavalo-de-pau correndo ao modo que emas montados/Via os meninos que jogavam bola de meia ao modo que de couro”, percebemos a utilização do verbo “ver” que denota o poder do olhar do avô. Intrinsecamente vazio de outros personagens pelo esvaziamento da venda, que, por conseguinte, apenas captava os meninos que ali rondavam.

De certo modo, temos revelado a importância do olhar para o sujeito-lírico, olhar este de descoberta de um mundo novo, não mais repleto pelo movimento das comitivas de boiadeiros, mas que focaliza as minúcias do próprio arruado. Chevalier e Cheerbrant (2005, p. 654) revelam que o olho é um “símbolo de conhecimento, de percepção sobrenatural”.

Nos dois últimos versos: “Chegou que ele disse uma vez: os andarilhos, as crianças e os passarinhos têm o dom de ser poesia”, podemos fazer a seguinte análise. No primeiro, percebemos que a voz deixará de ser do sujeito-lírico, pois ele revelará o que o avô disse em tal momento. No segundo, notamos uma gradação que acentua a importância desses seres que agora habitam seu universo “andarilhos, crianças, passarinhos”.

Nos polos da gradação, encontramos os elementos que não possuem uma morada fixa “andarilhos e passarinhos”, somente as crianças possuem por um determinado período um local fixo, e, nesse local, o menino-narrante deixa marcas que irão evidenciar suas memórias.

No último verso, percebemos que esses seres compõem o mundo

simbólico para o sujeito lírico, pois ele declara que os “andarilhos, as crianças e os passarinhos” possuem o dom de ser poesia.

Nessa poesia, percebemos que as ações do avô são reinventadas pelas memórias do menino, que ao recordar vai descobrindo suas raízes, que as coisas da terra estão ligadas a ele por um poder inato. Os elementos da terra passam a compor um substrato que dá forças a ele e o faz enxergar o mundo e as coisas de maneira diferente.

Em síntese, Barros é um poeta múltiplo, pois suas inovações se dão tanto no plano formal, quanto contedudístico. Não se filia a uma corrente estética específica, mas há um cruzamento de estilos e vozes, que representam o homem na sua simplicidade, retirando a essência desse em relação ao local em que vive.

Assim como o Pantanal é movediço, inundável de tempos em tempos, assim poderíamos caracterizar sua poética, como algo móvel, que ganha novos significados a cada poema.

O que percebemos, nas discussões traçadas sobre a produção poética de Manoel de Barros, caso atípico na produção literária brasileira, é que a representação do homem mato-grossense se distancia das visões estereotipadas e enaltecidas, pois vemos um homem que se integra a natureza, assim como essa a ele, por meio de uma simbiose que funde os seres. Portanto, não há relações de poder de um sobre o outro, mas uma relação harmônica.

Ainda podemos destacar que o regionalismo, como aproveitamento dos materiais culturais de Mato Grosso, na produção de Manoel de Barros ganham dimensões balizadoras diferentes, em que a visão de grandiosidade e descritivismo é deixado de lado, para a construção de um espaço que se movimenta assim como sua própria poesia.

ALGUMAS BRENHAS AINDA PRECISAM SER ABERTAS

Quando iniciamos essa pesquisa e esse texto, tínhamos como hipótese que a produção poética de Dom Aquino, José de Mesquita, Silva Freire, Wladimir Dias Pino e Manoel de Barros trazia os aspectos culturais e buscava criar uma identidade cultural deste Estado, nesse sentido, perseguimos essa ideia no sentido de verificar se essa hipótese se confirmava.

Nosso objetivo era perceber em que medida esses autores utilizavam os aspectos regionais/locais, sem os fragilizar e eram esteticamente plurais. Para encontrar elementos que consubstanciassem a discussão, apresentamos cinco capítulos, em que consta o aporte teórico necessário à conclusão sobre as discussões propostas no início da pesquisa. Nessas considerações finais é, justamente, o momento de confirmá-las, refutá-las ou ampliá-las.

Foi necessário, em um primeiro momento, uma breve apresentação da história da literatura brasileira em Mato Grosso, a fim de demonstrar alguns processos literários e históricos que foram definidores para a configuração de determinadas características dos autores, aqui estudados.

Nessas considerações finais ainda pretendemos discutir a conceituação: o que é escritor de literatura mato-grossense, pois, desde o início da pesquisa, ficamos incomodados com isso. Hilda Gomes Dutra Magalhães (2001) e Mario Cezar Silva Leite (2005) trazem a seguinte consideração a esse respeito:

[...] entendemos por literatura mato-grossense os textos escritos por autores que nasceram em Mato Grosso ou que nele residem (ou tenham residido), contribuindo para o enriquecimento da cultura do Estado (MAGALHAES, 2001, p. 18)

Isso significa dizer que se considera literatura regional a produção de escritores, poetas, contistas, romancistas que vivem (ou viveram) e produzem (ou produziram) no Mato Grosso, independentemente de terem nascido na região. (LEITE, 2005, p. 234)

A definição estável, pensada por Mário Cesar Silva Leite e por Hilda Gomes Dutra Magalhães, acerca do que se encena como literatura em Mato

Grosso e/ou escritor mato-grossense, uma vez que, segundo eles, são autores mato-grossenses aqueles que nasceram no Estado ou que escrevem aqui. Contudo, acredito que essa visão é abrangente, até certa medida, e se atrela à visão de pertencimento à terra/pátria.

Tal visão reduciona o processo de escrita em Mato Grosso e pressupõe uma visão bairrista para o autor. Indo na contramão dessa visão, pensamos que ser autor de literatura brasileira de expressão mato-grossense é pensar que, antes de mais nada, o que se considera literatura em Mato Grosso não é o pertencimento ou a descrição do local, mas sua visão sobre a terra, suas impressões e tensões que se realizam nesta terra. Dessa forma, apenas o nascimento em um determinado local propicia ao escritor essas percepções sobre a terra e sua gente?

É impossível conceitos tão sedimentados para a produção literária em uma era de instabilidade. É preciso que haja um deslocamento de sentidos, no que diz respeito às pressões que a literatura sofre.

Vivemos em um mundo onde as populações e os indivíduos possuem cada vez menos estabilidade. Pelas mais diversas razões, políticas, econômicas, culturais ou outras, o homem vive em deslocamento. [...] Os lugares do homem não são mais fixos nem protegidos. O homem vive desabrigado. Ele não tem mais lugar próprio onde se sinta 'em casa' [...] Não há mais casa em que ele possa alojar sua ideia de homem nem sua própria pessoa; desalojada em toda parte (OULLET, 2013,145).

Estabelecer que são autores mato-grossenses aqueles que aqui nasceram ou residem no Estado é estabelecer um local fixo, “uma casa” a esses autores. Mas, como nos afirma Pierre Ouellet (2013), nessa era de deslocamentos, essa conceituação estanque é por deveras perigosa.

De certa forma, os autores que nasceram e/ou escreveram em Mato Grosso precisam ser vistos como partes integrantes da Literatura Brasileira, seu pertencimento ao local, define sua identidade como escritor à medida em que os aspectos locais: costumes, crenças, língua e tensões humanas se alçam a essa nacionalidade.

Isso nos serve para tomarmos como ponto de partida para essas considerações finais, a percepção de que o pertencimento do sujeito é mutável e móvel, uma vez que, como vimos, os autores desse trabalho constroem sua trajetória literária em diferentes contextos, perpassados por diferentes vieses.

De acordo com Santiago (2004):

A boa literatura independe- porque por eles não se deixa encerrar- de qualquer dos manifestos literários que conhecemos e das metodologias já catalogadas de leitura. A produção e o conhecimento da literatura é um trançado que não está isento de repetições acumulativas, devaneios utópicos, clarividências premonitórias da ciência, equívocos passageiros da sensibilidade, luta de deserdados pela identidade, guerras intestinas pelo poder artístico, etc. (SANTIAGO, 2004, p. 96).

Foi possível perceber na produção poética em Mato Grosso uma “literatura migrante”, ou seja, os autores de literatura brasileira, que produziram em Mato Grosso, residiram em outros estados e em outros países, o que torna sua produção um construto de vários signos, de várias influências. Pierre Oullet (2013), afirma que:

Se falo de literatura ‘migrante’, não é para designar unicamente obras poéticas, romanescas ou teatrais produzidas por autores nascidos em outros lugares e que emigraram mais ou menos recentemente para o país de acolhida, do qual teriam tomado emprestados ou assimilado certos elementos culturais, como a língua ou uma parte da herança literária. Isso seria uma definição restrita e muito literal da noção de ‘migrância’ ligada à escrita e à sensibilidade estética contemporânea, cuja movência intersubjetiva e intercultural caracteriza tanto a produção de autores autóctones, nascidos aqui e tendo sempre vivido aqui, quanto a de vários [...] (OULLET, 2013, p. 150-151).

Para exemplificar e discutir essa noção de Pierre Oullet (2013), lançamos mão de um trecho de Kafka em que ele destaca que é preciso "compreender a felicidade de que o solo sobre o qual você se mantém não pode ser maior que os dois pés que o cobrem", ou seja, a cada passo o sujeito/escritor leva partes do pertencimento anterior e constrói um novo rol de pertencimento, portanto, há

um hibridismo quando lidamos com a produção literária de um autor, que não se filia, apenas, a um determinado local, região ou momento.

Ainda nas palavras de Oullet (2013), que se coadunam perfeitamente com os objetivos e nos servem para confirmar nossa hipótese: sobre a multiplicidade de estilos literários, que convergem nas estéticas dos autores aqui estudados, ao falar do estado de migrância que:

[...] estende-o no tempo e no espaço, dando-lhe um outro lugar e uma outra memória, de modo que suas fronteiras interiores e exteriores transpõem-se uma após a outra, liberando a passagem a tudo o que pode transformá-lo, dar-lhe forma novamente, a partir de um outro fundo. **O estado de migrância denota uma instabilidade do sujeito com relação ao território e à época aos quais ele supostamente pertence, não somente porque os lugares e os tempos nele se misturam**, em uma espécie de mestiçagem ou de hibrididade dos espaços e das memórias [...] (OULLET, 2013, p. 158-159) (Grifo nosso).

Oullet (2013) discute uma questão, que, no decorrer deste trabalho, foi possível ser demonstrado: os autores não estão enraizados ao território ou ao tempo, no sentido dos estilos literários, pois ora recuperam estilos de outros momentos ora anunciam outros.

Essa foi outra questão que ainda nos inquietou durante esta pesquisa: a definição de Literatura Mato-Grossense. Creio que os estudos sobre o campo literário em Mato Grosso e sua legitimação sejam pertinentes, contudo não se pode estabelecer/designar esse campo além de outro, o Brasileiro. Portanto, a literatura produzida em Mato Grosso não está fora, mas pertence à Literatura Brasileira. Os autores que aqui escreveram, receberam influências múltiplas e variadas de outros escritores e de diversos movimentos estéticos.

Como nos afirma Oullet (2013, p. 149), “qualificamos também como híbrida uma obra composta de elementos díspares e anormalmente reunidos, participando de dois ou mais gêneros, conjuntos ou estilos.” Assim, os autores Dom Aquino, José de Mesquita, Silva Freire, Wladimir Dias Pino e Manoel de Barros não apresentam uma produção poética que se coaduna com um

determinado movimento estético específico, mas esses autores aproveitam e são sob diferentes formas influenciados por outros movimentos estéticos.

A segunda discussão, presente neste trabalho, está relacionada às representações de Mato Grosso e de sua gente na produção poética dos autores elencados para este estudo.

Iniciamos por Dom Aquino e José de Mesquita, que nos ofereceu a possibilidade de verificar, antes de mais nada, o hibridismo de estilos- romântico e parnasiano - o primeiro no plano do conteúdo e o segundo no plano formal, cujas representações de Mato Grosso estavam diretamente filiadas ao universo exótico, a uma realidade imaginada, construída por meio de um passado heroico e grandioso.

Especificamente, Dom Aquino lança sobre Mato Grosso um olhar utópico e exótico, enaltecendo a terra. Assim, Dom Aquino instaura o passado como um monumento, que precisa ser restaurado e passa a compor as situações presentes, se as pretensões foram de se criar uma nação, a Mato Grossense, como grande. Na produção poética de Dom Aquino o conceito de nação se coaduna harmonicamente com as belezas naturais do Estado, criando um eco da representatividade da brasilidade e da identidade nacional.

José de Mesquita, pertencente a esse movimento de recuperação dos traços românticos, ancorou sua produção nas descrições exóticas da terra. O que temos em Dom Aquino e José de Mesquita é a construção da nação mato-grossense a partir da unificação em torno dos elementos naturais e dos emblemas/vultos nacionais.

Percebemos que toda nação só pode ser criada a partir do momento em que os indivíduos possam estar ligados e unidos sobre um mesmo núcleo, o que fica difícil num país híbrido tanto na linguagem quanto na origem, e em que cada região traçam-se valores e características muito particulares.

Os autores Dom Aquino e José de Mesquita recuperam a tópica romântica, pois o Romantismo criou um núcleo comum a todos os homens, a partir dos mitos fundacionais da nação: o índio e a natureza em um primeiro momento, que levou os autores a criarem um projeto nacionalista, cuja essência

estava na regionalização, dado que tais mitos fundacionais pertenciam a esta região, chamada Brasil.

Cabe-nos questionar o seguinte: a preocupação em criar uma identidade para a nação, em meados no século XIX, não foi suficiente? Por que retomar a questão do regionalismo em pleno século XXI?

Acreditamos que a questão de estudar o regionalismo em pleno século XXI se justifica na identidade criada em meados do século XIX. Durante o Romantismo, criou-se e se projetou uma identidade sob um núcleo único a esta nação. Como o Brasil é um País multifacetado, faz-se necessário pensar as facetas que o compreendem. Daí estudarmos o regionalismo, pois fornece uma visão sobre uma das suas faces.

É impossível pensar a nação e a identidade nacional sob o prisma criado no Romantismo, pois este não leva em consideração as diferentes identidades que englobam a nacionalidade, necessitando, desse modo, de um rearranjo acerca da identidade nacional. Hall (2005, p. 65) afirma que as identidades nacionais não podem estar nucleadas sob um mesmo fato, situação. “As identidades nacionais não subordinam todas as outras formas de diferença e não estão livres do jogo de poder, de divisões e contradições internas, de lealdade, e de diferenças sobrepostas”.

Assim, dentro do processo histórico de constituir a identidade nacional ao País, ora se deu pelo elemento natural e pelo nativismo ora pelo mestiço e pelas regiões do País. Essa nova representação da identidade nacional agora passa não mais pela igualdade e unicidade em mitos tópicos, mas pelas diferenças que estão acima das lealdades. As diferenças do País se configuram, justamente, nas regiões e em suas micro-regiões, em que o elemento língua, símbolos e territórios ganham contornos diferentes.

Portanto, são as diferenças de cada região que constituem as identidades, as quais vão, aos poucos, montando um mosaico da identidade nacional ao País. O particular passa a representar o universal, e o local, o nacional. A tendência homogeneizadora da globalização é esfacelada pela particularização das regiões que criam a identidade nacional. E, nesse sentido,

os elementos particulares de cada Estado se constituem como um dos elementos necessários para configurar a identidade nacional.

Até meados do século XX, a identidade mato-grossense estava ancorada nos elementos da tópica romântica de valorização exótica dos elementos da natureza, sempre grandiosa e forte, assim como os homens que aqui chegaram.

A partir da década de 40, vemos despontar uma nova configuração para a construção da identidade nacional em Mato Grosso.

Na década de 50 e 60, surgiu em Mato Grosso a necessidade de reafirmar a identidade cultural desse Estado e que se diferenciasse dos valores lançados no início do século XX.

Despertando no momento, nas letras do Estado o primeiro surto de uma literatura independente em que se busca retratar no ambiente natal o homem mato-grossense, era força que nos precursores do movimento predominasse o amor da tradição e da natureza (CARVALHO, 2004, p. 213).

Assim sendo, o regionalismo não é uma ideia ultrapassada. É, longe disso, uma ideia necessária, como afirma Cândido (1987), porque, por meio dele, vemos as várias facetas da identidade nacional.

Há de se destacar alguns regionalistas que conseguiram verdadeiramente traduzir o brasileiro e esse País. Nesse aspecto, surgem Silva Freire e Wladimir Dias Pino que estabelecem uma relação intensa em que, de um lado, acontece a ruptura com o passado e a criação do novo, na medida em que propõem uma estética sem restrições, tomando como ponto de partida o projeto concretista verbivocovisual e, por outro, sua arte vai em busca da defesa de valores nacionais-culturais e regionais.

Alguns críticos encaram essa relação como problemática, pois, ao entrar no universo das culturas regionais, o autor poderia fragilizar-se e, conseqüentemente, tornar sua poesia puramente bairrista. Constatamos, contudo, que Wladimir Dias Pino e Silva Freire Freire utilizam-se das relações culturais e regionais sem as fragilizar, alçando-se rumo ao universal.

A relação, aqui apontada, mostra-se possível na medida em que suas

fronteiras são discutíveis e transponíveis. Também, de acordo com a pesquisa, as vanguardas da década de 50 e 60, que traziam o fervor da modernização, foram criadas e pensadas para a massa e, portanto, traziam como projeto a valorização das culturas locais. “A poesia concreta é a linguagem adequada à mente criativa contemporânea [...] permite a comunicação em seu grau mais rápido” (CAMPOS, 1975, p. 104).

Em Silva Freire e Wladimir Dias Pino, acreditamos não haver esse vigor utópico, contrário ao progresso do País, mas encontramos uma aliança entre o progresso, a vanguarda, a cultura e o experimentalismo. Freire e Dias Pino, verdadeiramente, criam em suas produções um laboratório, pois em cada obra deles nos deparamos com algo novo, um novo experimento.

A dimensão de Freire acerca do regionalismo assume uma visão da vivência, encenação e representação da ruralidade. Portanto, após traçar as malhas teóricas deste trabalho, evidenciamos que, em Freire, o aspecto globalizante de diminuir fronteiras ocasionou, por outro lado, identidades híbridas e uma forte tendência à regionalização.

Freire inaugurou uma nova postura frente ao regionalismo, pois se preocupou com sua terra, sua gente sem retalhá-los, tipificá-los, demonstrando um pensamento vanguardista. Enquanto Wladimir Dias Pino foi ao encontro de um novo fazer literário.

Quando a Manoel de Barros, procuramos ao longo deste estudo, demonstrar como ele toma como ponto de partida o ambiente pantaneiro, recriando-o por meio de um mundo fabuloso e imaginário. A linguagem e o cenário pantaneiro são agentes auxiliares do processo de criação laborosa, que se distancia da visão exótica e utópica dos autores Dom Aquino Correa e José de Mesquita. Além do mais, os seres representados em suas poesias possuem uma carga mítica e simbólica, cujas vivências estão no chão pantaneiro, sem suas representações grandiosas, mas se mostram simples e valoradas dentro da visão desse sujeito-lírico. Ainda destacamos o fato de que a poesia de Barros suscita um espaço dissonante e surpreendente, não há limites

para a palavra, que ganha sempre novas formas e sentidos.

Assim, em Barros o Pantanal não é apenas um cenário, mas matéria de poesia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Mestre Jou, 2000.
- ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003. (Coleção Espírito Crítico).
- _____. Lírica e sociedade. In: BENJAMIN, W. et al. **Textos escolhidos**. Col. Os pensadores. Trad. José Lino Grünwald et al. São Paulo: Abril Cultural, 1993, p. 194-208. (Coleção Os Pensadores).
- AGUIAR E SILVA, Victor Manuel de. **Teoria da literatura**. Coimbra: Livraria Almedina, 1973.
- AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Guardini T. (Org.). **Angel Rama: literatura e cultura na América Latina**. Trad. Raquel La Cortes dos Santos. São Paulo: EDUSP, 2001.
- AGUILAR, Gonzáles. **Poesia concreta** - as vanguardas na encruzilhada modernista. São Paulo: USP, 2005.
- ALBUQUERQUE JR. Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. 2.ed. São Paulo: Cortez, 2001.
- ALBROW, Martin. Nacionalidade e identidade na era global. In: BARROSO, João Rodrigues. **Globalização e identidade nacional**. São Paulo: Atlas, 1999
- ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: FJN, Ed. Massangama; São Paulo: Cortez, 1999.
- ALMEIDA, José Maurício Gomes de. **A tradição regionalista no romance brasileiro (1857-1945)**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981. (Série Universidade: Crítica Literária, 15).
- ALMEIDA, Marinei. Pindorama e o Modernismo mato-grossense: gritos tardios e solitários. In: LEITE, Mário Cezar Silva (Org.). **Mapas da Mina**. Cuiabá: Cathedral publicações, 2005
- _____. **Revistas e Jornais: Um estudo do Modernismo em Mato Grosso**. Cuiabá: Carliano e Carniatto, 2012.
- ALONSO, Amado. **Matéria y forma em poesia**. Tercera edición, Madrid: Editorial Gredos, s.d.
- AMORA, Antônio Soares. **Introdução à teoria da literatura**. São Paulo: Cultrix, s/d.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cia das Letras, 2008.
- _____. **Nação e consciência nacional**. São Paulo: Ática, 1989.
- ANDRADE, Mário de. O Movimento Modernista. In: **Aspectos da Literatura**

Brasileira. São Paulo: Martins Fontes, 1980

_____. **Poesias Completas.** 6. ed. V. 1. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

ARAUJO, Susylene Dias. Algumas Considerações para Lobivar Matos: um nome já reconhecido pela crítica. In: **Revista Ecos.** Versão Digital. Edição 006, Dezembro de 2007. Disponível em: <http://www.unemat.br/revistas/ecos/docs/v_06/21_Pag_Revista_Ecos_V-06_N-03_A-2007.pdf>. Acesso em: 17 fev. 2013.

_____. Os estudos culturais e a literatura em Mato Grosso do Sul - uma alternativa possível. In: CELLI - **COLÓQUIO DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS.** 3, 2007, Maringá, p. 1022-1028.

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica.** Tradução de Jaime Bruna. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão. 13.ed. São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 2007. p. 17-52.

ARISTÓTELES. **Poética.** Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio. Entre a universalidade e o particular: a literatura ante as identidades regionais. In: BORDINI, Maria da Glória e SCHULER, Fernando Luis. **Cultura e identidade regional.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004,

ASSIS, Machado de. **Notícia da atual literatura brasileira** - Instinto de nacionalidade. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994.

A VIOLETA. Grêmio Literário “Júlia Lopes de Almeida”. Cuiabá, MT. n. 1 a 333b, dezembro de 1916 a março de 1950.

BACHELARD, Gaston. **A água e os Sonhos** - Ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins fontes, 1989.

_____. **A poética do devaneio.** São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. **A poética do espaço.** Rio de Janeiro: Eldorado, 1989.

_____. **A psicanálise do fogo.** São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. **O ar e os sonhos:** ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAKHTIN, Mikhail M. **Estética da Criação Verbal.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BALAKIAN, Ana. **O Simbolismo.** Tradução José Bonifácio. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BARROS, Manoel . **Memórias Inventadas** - A infância. Rio de Janeiro: Planeta, 2003.

_____. **Ensaio fotográficos.** São Paulo: Record, 2000.

_____. **Livro sobre nada.** São Paulo: Record, 1996.

_____. **O livro das ignoranças.** 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,

1994.

_____. **Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)**. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

_____. **Livro de Pré-Coisas**. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. 3. ed. Tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1994.

BASTOS, Hermenegildo. **As artes da ameaça**: ensaios sobre literatura e crise. São Paulo: Editora Outras Expressões, 2012.

BAUDELAIRE, Charles. **Charles Baudelaire**: o pintor da vida moderna. Tradução e posfácio de Teresa Cruz. Lisboa: Vega, 1993.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de História. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Lebovs. In: **Obras escolhidas**. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1984

BERND, Zilá. **Literatura e Identidade Nacional**. 2. ed. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2003, p.15-30.

BERMAN, Marshall. “Introdução: Modernidade – ontem, hoje e amanhã”; “Tudo o que é sólido desmancha no ar: Marx, Modernismo e Modernização”; “Baudelaire: o modernismo nas ruas”. In: _____ **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade** / Marshall Berman; tradução de Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioratti - São Paulo: Companhia das Letras, 2007. (p.24-178).

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BILAC, Olavo. **Poesias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

BOSI, ALFREDO. (Org.). **Cultura - temas e situações**. São Paulo: Ática, 2002.

BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **História Concis Brasileira a da Literatura Brasileira**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1986.

_____. (Sel.). **Araripe Júnior**: Teoria, crítica e história literária. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos. São Paulo: EdUSP, 1978, p.9-26.

_____. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 1. ed. São Paulo: Cultrix, 1970.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade. Lembranças de Velhos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico.** São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

_____. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário.** São Paulo: Cia. das letras, 2002.

CAMARGO, Goiandira. **A poética do fragmentário** - Uma leitura da poesia de Manoel de Barros. Tese de Doutorado em Letras. Rio de Janeiro, 1996.

_____. **A poética alquímica de Manoel de Barros.** Dissertação de Mestrado em Letras e Linguística, UFG, 1988.

CAMINHA, Pero Vaz de. **A carta do descobrimento.** S.d/ S.a. Disponível em: <<http://www.biblio.com.br/defaultz.asp?link=http://www.biblio.com.br/conteudo/perovazcaminha/carta.htm>>. Acesso em: 30 jun. 2014.

CAMPOS, Cristina. Silva Freire pro(e)ador. In: FREIRE, Silva. **A Japa e outros croni-contos cuiabanos.** Cuiabá: Carliani e Carniato, 2008.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATÁRI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Haroldo de; CAMPOS, A.; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960.** 4. ed. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem.** Rio de Janeiro, Cultrix, 1967.

CÂNDIDO, Antônio. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário.** São Paulo: Cia. das letras, 2002.

_____. **Os Parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida.** 8. ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. Literatura e subdesenvolvimento. In: **A educação pela noite e outros escritos.** São Paulo: Ática, 1987.

_____. **Literatura e sociedade.** Estudos sobre Teoria e História Literária. São Paulo: Nacional, 1985.

_____. **Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária.** 7. ed. São Paulo: Nacional, 1985.

_____. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos.** 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

_____. **Formação da literatura brasileira.** Momentos decisivos. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. 1 v.

_____. **Formação da literatura brasileira.** Momentos decisivos. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. 2 v.

CANDIDO, Antonio, CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da literatura**

brasileira. 7. ed. São Paulo: Difel; Rio de Janeiro: Difusão Editorial, 1979. v. 3 (O Modernismo).

CARPEAUX, Otto Maria. **História da Literatura Ocidental**. Vol. VI. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1964.

CARVALHO, Carlos Gomes de. **Panorama da literatura e da cultura em Mato Grosso**: textos históricos. V. 1. Cuiabá: Verdepantanal, 2004.

_____. **Panorama da literatura e da cultura em Mato Grosso**: textos históricos. V. 2. Cuiabá: Verdepantanal, 2004.

_____. **A Poesia em Mato Grosso** - um percurso histórico de dois séculos. Cuiabá: Verdepantanal, 2003.

_____. Um escrita telúrica. In: FREIRE, Silva. **Barroco Branco**. Cuiabá: Fundação Cultural de Mato Grosso, 1989.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. Tradução Klauss Brandini. São Paulo: Paz e Terra, 1942/2002.

CASTRO, Afonso Pe. **A poética de Manoel de Barros**. S. ed. : UCDB, s/d.

CASTRO, Alceste de. **Literatura corumbaense**. Campinas: Maranta, s.d.

CHAVES, Flávio Loureiro e BATTISTI, Elisa. **Cultura regional** - língua, história e literatura. Caxias do Sul, RS: Educs, 2004.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 11. ed.

Tradução de Vera da Costa e Silva et. al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005

CHIAMPI CORTEZ, Irlomar. Narração e metalinguagem em "Grande Sertão: veredas". In: **Língua e literatura**. São Paulo, v. 2, p. 63-91, 1973.

CHKLOVSKI, V. et al. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). **Teoria da Literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1971.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Moraes, 1984.

CLARO, Adenil da Costa. **Poesia Mato-grossense de Exaltação da Terra**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Mato Grosso, 2005. Versão Digital. Disponível em: <<http://www.ufmt.br/ufmt/unidade/userfiles/publicacoes/22fc063fae15ff05269f675b93e6ba1f.pdf>>. Acesso em: 29 set. 2013.

COHEN, Hobin. **Diáspora global**. London: UCL, 1977.

COMETTI, Pedro. **D.Aquino Corrêa. Vida e Obra**. Cuiabá: s.ed., 1994.

COMPAGNON, Antoine. **Os Cinco Paradoxos da Modernidade**. Tradução de Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CORREA, Dom Francisco de Aquino. Poética. **Terra Natal**. Vol. I, tomo II. Brasília: s/e, 1985.

_____. **Nova et vetera**: versos. Brasília: s/e, 1985.

- _____. **Nova et vetera**: versos. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.
- COUTINHO, Afrânio. O Barroco. In: _____. (Dir.). **A Literatura no Brasil**. 5. ed. rev. atual. V. 2. São Paulo: Global, 1999.
- _____. **Introdução à Literatura no Brasil**. 16. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
- _____. **A literatura no Brasil**. 3. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: J. Olympio / Niterói: EDUFF, 1986. v. 3. p. 231-321.
- _____. O regionalismo na ficção. In: COUTINHO, Afrânio. (Dir.). **A literatura no Brasil**. 3. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: J. Olympio / Niterói: EDUFF, 1986. v. 4. p. 234-312.
- _____. **Caminhos do pensamento crítico**. Rio de Janeiro: Pallas, 1980.
- COX, M. I. P. (Org.). **Que português é esse? Vozes em conflito**. 1ed. São Carlos/ Cuiabá: Pedro & João Editores/EdUFMT, 2008.
- CROCE, Benedetto. **Breviário de estética**. São Paulo: Ática, 1997.
- CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Tradução Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 1999.
- CUNHA, Célio da. Denúncia e esperança na poesia freireana (Prefácio). In: FREIRE, Silva. **Águas de Visitação**. 4 ed. Cuiabá: Leila Barros da Silva Freire, 2002.
- CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- DALATE, Sérgio. Manoel de Barros: uma poética do estranhamento ou o encantador de palavras. In: **Revista Polifonia**.. Cuiabá, 1997.
- _____. **A escritura do silêncio**: uma poética do olhar em Wladimir Dias Pino. 1997. Dissertação de Mestrado em Letras, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista - Unesp, Campus de Assis.
- _____. Wladimir Dias Pino: poética e visualidade em Mato Grosso. Cuiabá. In: **Polifonia**. V. 7. p. 183-189, 2003.
- DAMATTA, Roberto. Nação e Região: em torno do significado cultural de uma permanente fualidade brasileira. In: SCHULER, Luiz Fernando e BORDINI, Maria da Glória (Org.). **Título do livro**. Edição. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.
- DANTAS, Maria da Paz Ribeiro. **Joaquim Cardozo**: Contemporâneo do Futuro. Recife: Ensol, 2003.
- DICKE, Ricardo Guilherme. Uma nova estrela. In: Freire, Silva. **Silva Freire**: Social, criativo e didático. Cuiabá: Imprensa Universitária, 1986
- EIKHENBAUM et al. **Teoria da literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1971.
- FAGUNDES, Raymone. **Fronteiras e Utopias da Construção Identitária Mato-grossense**: o hino de Dom Aquino Corrêa. Revista Fronteiraz Volume 4, nº 4, Dezembro/2009. Versão Digital. Disponível em: <<http://www4.pucsp.br/>

revistafronteiraz/numeros_anteriores/n4/download/pdf/revista_frenteiraz_impressao4.pdf>. Acesso em: 28 nov. 2012.

FERNANDES, José. **Dimensões da Literatura Goiana**. Goiânia: Gráfica de Goiás, CERNE, 1992.

_____. **O Poeta da Linguagem**. Rio de Janeiro, Presença, 1983.

_____. **A Polifonia do Verso**. Rio de Janeiro: Âmbito Cultural Edições, s/d.

FISCHER, L. A. **Parnasianismo brasileiro: entre ressonância e dissonância**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

FREIRE, Silva. **Águas de Visitação**. Cuiabá: Adufmat, 1999.

_____. **Trilogia Cuiabana**. V. 1. Cuiabá: Editora UFMT, 1991.

_____. **Trilogia Cuiabana**. V. 2. Cuiabá: Editora UFMT, 1991.

_____. **Barroco Branco**. Cuiabá: Fundação Cultural de Mato Grosso - Ed. Amazônica, 1989.

_____. **Freire: catálogo de exposição**. Cuiabá: Imprensa Universitária, 1986.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e Senzala**. 28. ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.

_____. **Manifesto regionalista de 1926**. Recife: Editora, 1962.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. Trad. Marise M. Curione (texto) Dora F. da Silva (poemas). 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em W. Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Anotações à margem do regionalismo. In: **Literatura e sociedade**. v. 5, São Paulo: editora, 2000, p. 45-55.

_____. **As formas do falso - Um estudo sobre a ambigüidade no Grande sertão: veredas**. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Debates, 51).

GIDDENS, Anthony. **As Consequências da Modernidade**. São Paulo: Editora da UNESP, 1991.

GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós modernidade**. 4. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

_____. **A identidade cultural na pós modernidade**. 4. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

_____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Estética: poesia**. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1993.

HELENA, Lúcia. **Movimentos da vanguarda européia**. São Paulo: Editora Scipione, 1993.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Visão do paraíso**. São Paulo: (Ed. Nacional, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia) Brasiliense, 1994.

HUGO, Vitor. **Do grotesco ao sublime**. São Paulo, Perspectiva, s/d.

HUTCHEON, Linda. **A poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAUSS, Hans Robert. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

Jornal A Cruz, órgão da Liga Católica Brasileira de Mato Grosso. "Cavacos Quinzenais", 1922-23.

Jornal Literário Sarã. MENDONÇA, Rubens de; PINO, Wladimir Dias; SILVA, Othoniel. N. II e VI. Cuiabá, 1951/1952.

KOTHE, Flávio René. **O cânone colonial**: ensaio. Brasília: Editora UnB, 1997.

LAJOLO, Marisa. **O que é literatura**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **Regionalismo e Modernismo**. São Paulo: Ática, 1978. (Ensaio, 32).

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

_____. **Literatura, vanguardas e regionalismos**: poéticas em trânsito e fronteiras. São Paulo. USP. ABRALIC, 2008. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/019/MARIOLEITE.pdf>> . Acessado em 23 mar. 2014.

_____. **Nas brenhas do regionalismo em Mato Grosso**: Literatura, Vanguardas e Identidades. Relatório de Pós-Doutorado em Literatura Comparada. USP. 2006.

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

MARINHO, Marinho et. al. **O brejo e o solfejo**. Brasília: Ministério da Integração: UFMT, 2002.(Coleção Centro-Oeste de Estudos e Pesquisas).

MARTINS, Nilce Sant'ana. **Introdução à estilística**. São Paulo: T.A Queiroz, 1989.

MASSAUD, Moisés. **Dicionário de Termos Literários**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

MATOS. Lobivar. **Areôtorare**: poemas boróros. Cuiabá: Academia Mato-grossense de Letras, UNEMAT, 2008.

_____. **Sarobá**. Cuiabá: Academia Mato-grossense de Letras, UNEMAT, 2008.

MEDINA, Antonio R. et al. **Antologia da Literatura Brasileira: textos comentados**. São Paulo: Marco Editorial, 1979.

MELO e CASTRO, Ernesto. **O fim visual do século XX**. São Paulo: USP, 1993.

MENDES, Olga Maria Castrillon. **Espaços Regionais, Identidades Plurais: Reflexões em torno da Produção Literatura de/em Mato Grosso**. Edição nº. 010, Julho de 2011. Disponível em: <http://www.unemat.br/revistas/ecos/docs/v_10/99_Pag_Revista_Ecos_V-10_N-01_A-2011.pdf>. Acesso em: 29 nov. 2013.

MENDONÇA, Antonio Sérgio; SÁ, Álvaro de. **Poesia de vanguarda no Brasil**. Rio de Janeiro: Antares, 1983.

MENDONÇA, Gilberto Teles. **Vanguardas européias e modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Vozes, 1973.

MENDONÇA, RUBENS de. **História da Literatura mato-grossense**. Cáceres: UNEMAT. 2005.

_____. **Vida e obra**. Catálogo de Exposição, 14 de outubro de 1982. Cuiabá: Imprensa Universitária, 1982.

_____. **História da literatura mato-grossense**. Goiânia: Ed. Rio Bonito, 1970

_____. **História da Literatura Mato-grossense**. 2. ed. São Paulo: Ave Maria, 1970.

_____. **História da literatura mato-grossense**. Goiás: Rio Bonito, 1970.

MESQUITA, José de. **Sonetos**. Cuiabá: Revista da Academia Mato-Grossense de Letras, 1938.

_____. O sentido da literatura matogrossense. In: **Revista de Cultura**. Ano X. 1936

_____. Corá. Cuiabá: Revista Nova. 1930.

_____. **Da epopeia matogrossense**. Cuiabá: Instituto Histórico de Mato Grosso, 1930.

_____. **Poesias**. Cuiabá: S.Ed. 1919.

MIELIETINSKI E. M. **A poética do mito**. RJ: Forense-Universitária, 1987.

MIRANDA, Wander Melo. **Fios da Memória**. Trabalho apresentado ao Curso de Memorialismo e Autobiografia, UFMG, 1988.

MOITA LOPES, L. P. Socioconstrucionismo: discurso e identidades sociais. In:_____. **Discursos de Identidades**. Campinas: Mercado de Letras, 2003.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: poesia**. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

_____. **História da literatura brasileira**. Volume III. São Paulo: Cultrix, 2001., Rio de Janeiro: José Olympio, 1957. (Coleção Documentos Brasileiros,

63).

_____. **A criação literária**. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

MONTEIRO, José Lemos. **A estilística**. São Paulo: Ática, 1991.

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

_____. **Sob o signo de uma flor**: estudo da Revista A Violeta. Publicação do Gêmio Literário "Júlia Lopes" – 1916 a 1950. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1993.

NETO, João Antonio. **Dom Aquino, orador/ O modernismo em Mato Grosso/ Reencontro com Silva Freire**. Cuiabá: Academia Mato-Grossense de Letras, 2001.

OLIVEIRA, Edson Santo. **O Tear da Memória e Infância**. Trabalho apresentado no curso Memorialismo e Autobiografia. UFMG, 1988.

OUELLET, Pierre. As palavras migratórias. As identidades migrantes: a paixão do outro. Tradução Luciano Passos Moraes. In: HANCIAU, Nubia; DION, Sylvie (Orgs.). **A literatura na história, a história na literatura**. Rio Grande: Editora da FURG, 2013. p. 145-170.

PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PINO, Wladimir Dias. **Processo**: Linguagem e comunicação. 2. ed. Rio de

PLATÃO. **A república**. Tradução, introdução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 6. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, s/d. (Livros III e X).

POSSARI, Lucia Helena. Prefácio à 3 edição de Águas de Visitação. In: FREIRE, Silva. **Águas de Visitação**. Cuiabá: Adufmat, 1999.

POUND, Erza. Retrospectiva. In: _____. **A arte da poesia**: ensaios escolhidos. Tradução de Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 1976. p. 9-23.

Janeiro: Vozes, 1973.

POVOAS, Lenine C. **História da cultura mato-grossense**. Cuiabá: [s.ed.], 1982.

_____. **História da cultura mato-grossense**. 2.ed. Cuiabá: s/e,s/d _____
Síntese de História de Mato Grosso. 2.ed. Cuiabá: AML, s/d

POZENATO, José Clemente. **Algumas considerações sobre região e regionalidade**. Disponível em: <http://www.ucs.br/ucs/tplInstitutosecirs/institutos/memoria_historica_cultural/ecirs/artigos/artigo_pozenato.pdf>. Acesso em: 02 nov. 2009

RAMA, Angel. Os processos de transculturação na narrativa latino-americana. Trad. Rachel La Corte dos Santos e Elza Gasparotto. In: AGUIAR, Flávio e VASCONCELOS, Sandra Guardini T.; RAMA, Angel. **Literatura e cultura na América Latina**. São Paulo: Edusp, 2001. p. 209-238.

_____. Meio século de Literatura Latino Americana. In. AGUIAR, Flávio e VASCONCELOS, Sandra. **Literatura e cultural na América Latina**. São Paulo, EDUSP, 2001.

_____. **Transculturación narrativa en América Latina**. México: Siglo veintiuno editores, 1987.

RAMOS, Isaac Newton Almeida. **Vanguardas poéticas em permanência: a revalidação de Wladimir Dias Pino e Silva Freire**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada. USP, 2011. Versão digital.

RAMOS, Isaac N. A. & RODRIGUES, Agnaldo (Org.) **Ensaio de Literatura Comparada: Portugal, Brasil, Cabo Verde e Angola**. Cáceres: Unemat Editora: Instituto de Linguagem, 2004.

RAMOS, Isaac Newton Almeida. As linguagens de Fernando Pessoa e Manoel de Barros (separata). In: --- **Brasil – 500 anos de Língua Portuguesa** (Congresso Internacional). Rio de Janeiro: ABF/SBLL/UERJ; Agora da Ilha, 2000.

_____. **RAMOS**, Isaac Newton Almeida. *A didática da invenção do poeta Manoel de Barros*. In: SILVA, Agnaldo Rodrigues da. (Org.). **Diálogos Literários: Literatura, Comparativismo e Ensino**. 1 ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2008, v. 29, p. 179-188.

_____. A modernidade em Manoel de Barros e Alberto Caeiro. In: Mário Cezar Silva Leite. (Org.). **Mapas da Mina: estudos de literatura em Mato Grosso**. 1 ed. Cuiabá - MT: CATHEDRAL Publicações, 2005, v. 1, p. 157-180.

REVISTA DO CENTRO MATOGROSSENSE DE LETRAS. Cuiabá, Ano I, nº 1, 1922.

ROLON, Renata Beatriz B. **A prosa poética de Manoel de Barros**. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários. Universidade Federal de Mato Grosso, 2006.

_____. **A ilustração na poesia infantil de Manoel de Barros**. Kupiara das Letras, v. 1, p. 6-14, 2011.

_____. Mito e poesia nas narrativas de Manoel de Barros. In: Madalena Machado; Vera Maquêa. (Org.). **Dos labirintos e das águas: entre Barros e Dickes**. 1 ed. Cáceres-MT: Unemat, 2009, v. , p. 105-120.

ROMANCINI, Sonia Regina. Leituras do Cotidiano em Silva Freire. In: LEITE, Mário Cezar Silva (Org.). **Mapas da Mina**. Cuiabá: Cathedral publicações, 2005.

RONCARI, Luiz. **Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos**. 2 ed. São Paulo: Edusp, 2002.

SANTIAGO, Silviano. Vanguarda: um conceito e possivelmente um método. In: AVILA, Afonso. **O modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

- SANTOS, J. L. dos. **O que é cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- SANTOS, João Felício dos. Um contista de chapa e cruz. In: FREIRE, Silva. **Silva Freire: Social, criativo e didático**. Cuiabá: Imprensa Universitária, 1986, p.
- SCHLEGEL, Friedrich. Fragmentos críticos. In: CHIAMPI, Irlemar (Coord.). **Fundadores da modernidade**. São Paulo: Ática, 1991. p. 35-44.
- SCHWARZ, Roberto. **Nacional por subtração**. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.
- SCHULLER, Donald. **Teoria do Romance**. São Paulo Ática, 1989.
- SENA, Custódia Selma. **Interpretações dualistas do Brasil**. Goiânia : EdUFG, 2003.
- SILVA, Tomaz Tadeu. (Org.). **Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis,RJ : Vozes, 2000.
- SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira**. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- TEZZA, Cristovan. **Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo**. São Paulo: Rocco, 2003.
- TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- VALERY, Paul. **Variedades**. São Paulo, Iluminuras, 1991.
- _____. Acerca do cemitério marinho. In: _____. **Variedades**. Organização e introdução de João Alexandre Barbosa. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 169-176.
- VICENTINI, Albertina. **O Regionalismo de Hugo de Carvalho Ramos**. Goiânia: Editora da UFG, 1997 (Coleção Quíron).
- WALDMAN, Berta. Poesia ao rés do chão. In: BARROS, M. de. **Gramática Expositiva do Chão: Poesia Quase Toda**. Rio de Janeiro: Civilização, 1992.
- ZILBERMAN, Regina. **Temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: L&PM, 1985.
- _____. **A literatura no Rio Grande do Sul**. (Org.) Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980