



**SECRETARIA DE ESTADO DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA
FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**



MAURICÉIA GONÇALVES DE MAGALHÃES SANTOS

O TRÁGICO E A TRAGÉDIA EM *ERA UM POAIEIRO*, DE ALFREDO MARIEN

**Dissertação de Mestrado apresentada à área
de Estudos Literários da Universidade do
Estado de Mato Grosso.**

Professor Orientador: Dr. Dante Gatto.

**Mato Grosso
2013**

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte

S237o Santos, Mauricéia Gonçalves de Magalhães.

O Trágico e a Tragédia em *Era um Poaieiro*, de Alfredo Marien
– Tangará da Serra - MT / Mauricéia Gonçalves de Magalhães

Santos. 2013.

79 f.

Orientador: Dr. Dante Gatto

Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Estudos Literários.
Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT – Campus de Tangará
da Serra - MT. 2013.

Bibliotecária: Suzette Matos Bolito – CRB1/1945.

DEDICATÓRIA

À minha família: alicerce e estímulo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Professor Dante Gatto, pela confiança e o estímulo constante.

Agradeço às Professoras Vera Maquêa e Tânia Macedo, pelas sugestões feitas na qualificação.

Agradeço também a CAPES pela bolsa concedida.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1. <i>ERA UM POAIEIRO</i> : A DIEGESE DE UM MATO GROSSO	11
1.2 O Lugar de <i>Era Um Poaieiro</i> no Campo da Crítica Literária.	13
2. BRASILINO: UM HERÓI ANACRÔNICO NO ROMANCE MODERNO MATO-GROSSENSE.	29
3. O TRÁGICO COMO CONVERGÊNCIA NA NARRATIVA <i>ERA UM POAIEIRO</i> DE ALFREDO MARIEN..	42
3.1 A Tragédia e o Trágico	42
3.2. O Efeito Trágico	48
4. O ESPAÇO DE <i>ERA UM POAIEIRO</i> : UM ESBOÇO ESTRUTURAL	57
4.1 Narrando ou descrevendo	57
4.2 Tempo e Espaço: alegorias de uma tragédia	65
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	75
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	79

RESUMO

Esta dissertação busca demonstrar que o romance **Era um poaieiro** (1944), de Alfredo Marien pode ser avaliado sob as perspectivas do trágico e da tragédia moderna. Centralizamos nossa análise nas ‘ações’ do protagonista – Brasilino- no liame existente entre espaço e personagem e ainda, como as condições que partem desta relação o conduzem ao seu destino trágico. Verificamos que o romance, apesar de ser um gênero distinto da tragédia pode conter em seu cerne perspectivas vinculadas ao gênero da ática antiga. Utilizamos como discussão teórica autores como: Albin Lesky , Northrop Frye, Georg Luckcás, Friedrich Nietzsche, Schiller, entre outros. Com o trabalho, percebemos também, que o espaço atua como coadjuvante da iminente tragédia mato-grossense.

Palavras- chave: romance; trágico; tragédia moderna; personagem; espaço.

ABSTRACT

This dissertation seeks to demonstrate that the novel **Era um poaieiro** (1944), Alfredo Marien can be evaluated from the perspectives of the tragic and modern tragedy. Centralize our analysis in the 'actions' of the protagonist - Brasilino- in bond between space and character and the conditions that leave this relationship the lead to his tragic fate. We found that the novel, despite being a distinct genre of tragedy, may contain in their core gender perspectives linked to the old attic. We use, therefore, to manage this matter, as some theorists: Albin Lesky, Northrop Frye, Georg Luckas, Friedrich Nietzsche, Schiller, among others. We also found that the space serves as an adjunct of the impending tragedy matogrossense.

Keywords: novel; tragic; modern tragedy, character, space.

INTRODUÇÃO

Nosso objeto de estudo é o romance, **Era um poaieiro**¹, escrito por Alfredo Marien, de cunho regionalista. Escrito em 1944, não lhe faltam atributos para serem especulados e/ou possibilidades críticas para distintas abordagens. A falta de fortuna crítica, acerca desta expressiva obra, não nos inibe, ao contrário, nos estimula a trilhar este caminho intenso e, ao mesmo tempo, desafiador que é o da crítica literária. Se “a tarefa do artista é acrescentar mundos novos”² nossa obra impõe-se, sobleva-se a sua maneira no cenário literário brasileiro e traz contribuições significativas para leitores e críticos. Numa linguagem simples e agradável o objeto mostra-se “nosso, muito nosso, muito de hoje, porém bom, sem pretender o absurdo de igualar, numa obra literária, o português que se fala na sala de visitas, de tapetes finos e redomas de faiança, com o português que fala a tia Josefã na cozinha.”³ Diante das possíveis abordagens que se apresentam, nos limitaremos a alguns aspectos relevantes no que se refere aos personagens desta narrativa notadamente Brasilino, destacando o protagonista, o espaço em que este transita e o efeito estético que vem à luz diante de tal relação.

Questões como o trágico e a tragédia permeiam toda nossa abordagem como predicados da apreensão das relações intensas, entre as personagens e o espaço, que tem no decorrer da obra atuação perene da qual podemos afirmar, é o fio condutor da narrativa, com a fertilidade que lhe é intrínseca. Tal espaço propõe “grandes possibilidades de estudo, variadas e atraentes”⁴ este, ainda, “atua com seu peso”⁵ e, inquestionavelmente, “sem o qual não existiria a obra”⁶.

¹ THIÉBLOT, Marcel Jules. **Poaia, Ipeca, Ipecacuanha. A Mata da Poaia e Os poaieiros do Mato Grosso**. São Paulo, Escola de Folclore/Livramento, 1980. p. 07 – 20.

Mas afinal quem são a poaia e o poaieiro? “[...] a poaia é uma planta de muita procura por causa de suas propriedades medicinais. E acontece que foi no Brasil que as propriedades desta planta foram descobertas, graças aos índios, e daqui a planta foi exportada para Europa, já no século XVIII. A raiz contém um alcalóide, a emetina, que entra na fabricação de remédios, expectorantes, vomitivos, e também contra a disenteria amebiana. Essa planta é nativa nas matas brasileiras, e até hoje fracassaram no país as tentativas de cultivá-las fora de seu habitat atual, que é a floresta matogrossense. [...] Poaieiro, por sua vez, é o nome destinado ao homem que arranca a poaia e, que antes de tudo, é filho de sua terra. Aprendeu a trabalhar desde pequeno. A sua preocupação não é, por conseguinte, nem estudar para ter emprego, nem possuir terra para vender os seus produtos. Sua vida é na mata.”

² GASSET, José Ortega y. **A desumanização da arte**. 2ª Ed. São Paulo, Cortez, 1999. p.12.

³ MOTA, Otoniel. Prefácio. In: MARIEN, Alfredo. **Era um poaieiro**. Mato Grosso: Academia Matogrossense de Letras, 2008. p.16.

⁴ LINS, Osman. Espaço romanescos e suas funções: relação personagem/espaço. – O espaço-moldura – O espaço inútil. In: **Lima Barreto e o Espaço romanescos**. São Paulo: Ática, 1976. Ensaios, p. 65.

⁵ Id., *ibid.*

⁶ Id., *ibid.*

No primeiro capítulo fizemos uma abordagem sucinta acerca da obra. Nosso objetivo, neste momento, é delinear as ações do protagonista e, deste modo, anunciar como essas o impulsionam ao acontecer trágico. Assim, as personagens, os diversos espaços mencionados e a maneira como estes se relacionam no romance, oferecem às nossas observações e teorias suporte para entendermos o efeito estético proposto pelo autor. Tal traço será o cunho de nosso trabalho: o trágico como fenômeno estético inerente a presente narrativa.

Desenvolvemos este aspecto ao longo da pesquisa com o pressuposto de que a discussão acerca da questão do trágico “não se cristalizou de modo algum”,⁷ merecendo, portanto, trato peculiar. Neste mesmo momento, destacamos o lugar da presente obra cenário da crítica nacional. Favorecemo-nos das prerrogativas de diversos autores que se atém ao assunto proposto, assim: como definir e destacar determinadas obras no cenário nacional? O que define o valor de determinadas obras? Quais aspectos são relevantes para canonizar esta ou aquela obra? Frye, Luis Bueno, Candido, Eagleton, Afrânio Coutinho, Loubet entre outros nos auxiliaram na busca de respostas para tais questionamentos. Detivemos-nos nestas conjecturas, definimos conceitos e avaliamos as propostas teóricas para, então, colocarmos a presente obra em seu lugar de destaque. Já que “é necessário que os estudiosos e os críticos públicos continuem a dar suas contribuições à crítica”⁸, acreditamos, pois, que tal tarefa deve ser feita num processo dialético e que contribua efetivamente para fomentar a leitura e a inserção de obras cujo valor é ignorado e/ou inexistente em determinados tempos e espaços. Desse modo, compreendemos a literatura como, também, “a parte central das humanidades, flanqueada de um lado pela História e do outro pela Filosofia.”⁹ Ambas auxiliando-nos, se complementando entre si e proporcionando, a fruição estética que só a arte pode proporcionar. Devemos acrescentar que pretendemos limitar tais abordagens. Nosso intuito é dar unidade ao trabalho, já que a proposta inicial é o trabalho com o trágico e a tragédia moderna.

Schiller afirma que “somente a arte nos proporciona prazeres que não precisam antes ser merecidos, prazeres que nenhum sacrifício custa, que não são adquiridos a troco de arrependimento algum.”¹⁰ O crítico encaminha seu texto na perspectiva latente de demonstrar o quão a moral, como um fim, é prejudicial à arte, comprometendo, portanto, sua ação espontânea e fascinante. Compreendemos a arte como forma que nos completa, propondo uma reflexão profunda diante da realidade que nos delinea. “A arte genuína, porém, não tem

⁷ LESKI, A. **A tragédia grega**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001, p.51.

⁸ FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**. 5 ed. São Paulo: Cultrix, 1957. Trad.: Péricles Eugênio da Silva Ramos. p. 20.

⁹ Id., *ibid.*

¹⁰ SCHILLER, Friedrich. **Teoria da tragédia**. São Paulo: Editora Herder, 1964, p.14.

em mira apenas um jogo passageiro. Quer, seriamente, não apenas levar o homem a um sonho momentâneo de liberdade, senão *torná-lo* livre de verdade e de fato.”¹¹

No segundo capítulo intitulado, “Brasilino: Um Herói Anacrônico no Romance Moderno Mato-grossense”, temos o objetivo de fazer a leitura desta personagem pelo viés proposto por Lukács: o do herói problemático. Quando o indivíduo se apresenta de modo contrário “seus objetivos lhe são dados com evidência imediata, e o mundo, cuja construção os mesmos objetivos realizados levaram a cabo, pode lhe reservar somente obstáculos e dificuldades para a realização deles,”¹² mas jamais uma ameaça cujo valor é verdadeiramente sério. O herói é de porte clássico e, como ressaltamos no capítulo proposto, revela-se anacrônico; num mundo contingente e sem perspectivas fracassa em sua expedição. A utopia do sertão mato-grossense desvinculado da modernidade é interrompida e o sonho esfumaça-se na armadilha fatal que a vida moderna prevê ao indivíduo solitário; a existência tem de seguir o seu fluxo. Apoiaram-nos neste momento, críticos como: Lukács, Luis Bueno, Adorno, Mário de Andrade, Auerbach entre outros.

No terceiro capítulo norteamos nossa pesquisa para o trato com o *trágico*, acepção, conforme Schiller, de uma situação humana relacionada com a tragédia - “como força estética peculiar em que esta situação humana encontra sua expressão mais poderosa”¹³ - balizamos outros conceitos acerca deste assunto que nos permitiram aproximá-lo à narrativa mato-grossense **Era um poaieiro** de Alfredo Marien. Centralizamos, pois, nossa análise nas ações do protagonista - Brasilino -, no liame existente entre espaço e personagem e em como as condições que partem desta relação o conduzem ao seu destino trágico. Privilegiamos, pois, autores como: Albin Lesky, Northrop Frye, Georg Lukács, Friedrich Nietzsche, Schiller, entre outros, os quais tratam de questões que são peculiares à tragédia ática, à essência do trágico. Além disso, traçamos perspectivas vinculadas à tragédia moderna. Nesse caso, nosso mote é de cunho estritamente estético e isso é o que nos conduz e impele para a análise desta narrativa cujo *trágico* lhe é intrínseco. O título da obra, por si só, nos leva a refletir em algo acabado, negativo, passado, que já não existe e, ao mesmo tempo, acreditamos, que tal questão deve ser problematizada. Cremos, preliminarmente, ser um Mato Grosso primitivo, arcaico, que deixou de existir. Destarte, é o que pretendemos realizar: definir conceitos, abordá-los e vinculá-los à obra em questão. Por meio da narrativa, podemos definir que o estudo da tragédia ática, conforme afirma Anatol Rosenfeld no prefácio à edição de **A**

¹¹ SCHILLER, Friedrich. **Teoria da tragédia**. São Paulo: Editora Herder, 1964. p. 67.

¹² LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000. p. 79

¹³ ROSENFELD, Anatol. Prefácio. In: SCHILLER, Friedrich. **Teoria da tragédia**. São Paulo: Editora Herder, 1964. p.07 - 11.

tragédia Grega, de Albin Lesky, é de fundamental importância para todo e qualquer estudioso de literatura. Nutriremo-nos, pois, deste princípio para fazer a abordagem deste capítulo e do trabalho como um todo.

No quarto e último capítulo tratamos de questões acerca da ambientação e do espaço. A princípio partimos das concepções de críticos como: Osman Lins, Luckács, Anatol Rosenfeld, Nunes, Bachelard, Maurice Blanchot e outros. O espaço, acreditamos, é o que determina, enquanto estética, o encerramento trágico. Fato que, o clima trágico emana da personagem e de sua relação com o espaço. Mas, não só as elucubrações psicológicas propostas pela personagem são a ponte de nossa investigação. Pensamos, então, o espaço atuando como recurso que nos proporciona entender não só o universo literário, mas a relação do homem com o mundo que o cerca. Partimos, deste modo, das prerrogativas de Osman Lins apontando que “vemo-nos ante um espaço e tempo inventados, ficcionais, reflexos criados do mundo e que não raro subvertem – ou enriquecem, ou fazem explodir, - nossa visão das coisas.”¹⁴ Veremos, deste modo, a dialética proposta pela atuação da personagem e do espaço, bem como suas imbricações para o encerramento de nossa proposta.

¹⁴ LINS, Osman. Espaço romanesco: conceitos e possibilidades IN: **Lima Barreto e o Espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976. Esaios. p. 64.

1. ERA UM POAIEIRO: A DIEGESE DE UM MATO GROSSO

Era um poaieiro, obra mato-grossense, que vem à tona pela visão de um francês, radicado no Brasil, o Senhor Alfredo Marien. A narrativa traz em seu bojo o cuidado e a precisão em conduzir e delinear as transformações de um Estado tendo como pano de fundo o sertão mato-grossense. Temos no decorrer de seu enredo a menção de localidades como: Tangará da Serra, Assaí, Barra do Bugres, Afonso, Rosário, entre outros. Nesta obra, que tem como fulcro a relação amorosa entre Brasilino e Tereza, desestabilizada pelas constantes investidas de Gonçalo, subjaz a metamorfose inerente a um Estado que, por sua vez, choca-se diante da posição do protagonista que tem posicionamento díspar e determinante assumindo, deste modo, a condição de sujeito inerte e/ou inativo dentro de um sistema que o anulará de forma definitiva.

Diante disso, daremos breves, porém precisas, informações acerca ao que dá sustentação à história, ou seja, o desenrolar dos acontecimentos dentro da estrutura artística da narrativa, o enredo¹⁵ de **Era um poaieiro**.

A obra de Marien retrata a trajetória de vida de Brasilino, um poaieiro que organiza e comanda comitivas em busca da preciosa erva medicinal.

Brasilino é o esteio da casa por conta da morte de seu pai, que também era poaieiro. Tem um grande amor, Tereza, moça simples e prendada a moldes antigos, órfã de mãe, morava com seu pai Vicente. A intenção de Brasilino é que, depois de longos meses “poaiando”, possa retornar e casar-se com sua amada para que assim, de uma vez por todas, afaste-a dos constantes assédios de Gonçalo, comerciante mau caráter, a quem Vicente, pai de Tereza, possui uma dívida.

Por fim, Brasilino sai com sua comitiva em busca da colheita da erva medicinal que, por sorte, neste ano está com o melhor preço de todos os tempos. Juntos ao grupo destacam-se seu fiel cão Guará e seu cavalo Rosilho, merecendo, ambos, tratamento especial no decorrer da narrativa.

Diante dos perigos constates no meio da mata, a falta de acomodação adequada e condições difíceis de trabalho, Brasilino se vê com uma enorme chaga na perna, que

¹⁵ Ardil, teia, intriga... Círculo que envolve os personagens. Os formalistas russos consagraram o termo *trama*. A fábula pode não ser criada pelo autor de uma narrativa literária. O *enredo*, não. Este é essencialmente uma construção literária. O *enredo* se constituirá na elaboração estética do que diz a fábula, mediante uma narrante. A *fábula* é, simplesmente, a representação do conjunto de vivências de personagens em suas relações temporais e causais que, artisticamente construídos, constituirão o *enredo*.

interrompe sua estadia na feitoria. Por insistência de seu melhor amigo Felipe, ele retorna ao Tangará para curar-se. O inconveniente, por fim, revela-se agradável. “Parecia-lhe um sonho, estar ali, nesse cantinho onde nascera rodeado dos seus queridos, que o cumulavam de carinho e de cuidados. Não queria outra vida”¹⁶. Fica explícito, portanto, o contentamento da personagem em estar rodeado pelos seus. Outra característica observada é o modo como a personagem valoriza a vida que tem e o lugar de sua descendência, o espaço que o cerca torna-se, por vezes seu confidente e companheiro.

E então, após um acordo entre Felipe e Vicente, pai de Tereza, este consente que a filha se case com Brasilino, já que deve dinheiro, também, ao Conselheiro Leme, dono da sesmaria e pai de Felipe. Mas, Brasilino precisa voltar para a mata, junto à sua feitoria. Em seu retorno, já na Barra do Bugres, nosso herói é surpreendido, durante uma festa de São Sebastião, pela rapidez e a longa faca de Gonçalo. Em sua sepultura ficam somente as lágrimas de um de seus amigos, o Poconeano, e o seu fiel cão Guará, que o acompanha em todos os momentos.

Vemos, portanto, que o enredo da obra desenrola-se pela relação de amor entre Brasilino e Tereza. À sombra deste relacionamento, incluímos Gonçalo que é ponto distinto e condutor das ações do protagonista, determinando, assim, o desencadear dos acontecimentos na narrativa. Destaca-se também, a relação intrínseca entre o protagonista, sua amada e o espaço que o cerca, possibilitando uma análise mais apurada, já que esse relacionamento por vezes se (con) funde. Na perspectiva de Candido, o enredo, a personagem e as idéias, juntos, formam um conjunto bem elaborado, por isso, são elementos centrais e inseparáveis do desenvolvimento da narrativa, características evidentes nesta narrativa.

A obra é composta por 47 personagens e alguns animais devidamente nomeados, cada um com sua representação e significado específico, o cachorro - Guará- e o cavalo – Rosilho - , ambos de estimação de Brasilino. Na relação espaço e personagem, devemos acrescentar que é mediatizada pelos personagens-animais tendo em vista que são elementos da natureza que se relacionam vivamente com o protagonista. Pensamos isto ser um recurso estético primoroso de Marien, no sentido de valorizar o espaço mato-grossense na narrativa.

Além disso, a obra traz vários traços da cultura mato-grossense que, não só compõe um quadro bem acabado da personagem, mas contribuem para a melhor compreensão de como é a vida mato-grossense, como, por exemplo, a descrição do café da manhã: “farofa de bananas da terra, com ovos e torresmo”¹⁷; o hábito de tomar guaraná: “o copinho de guaraná

¹⁶ MARIEN, Alfredo. **Era um poaieiro**. Mato Grosso: Academia Matogrossense de Letras, 2008. p. 163.

¹⁷ Id., *ibid*, p.48.

que é para o sertanejo cuiabano o que o chimarrão é para o gaúcho”¹⁸ e também o preparo do pó de guaraná. Aspectos como estes dão características singulares e bem delimitadas a obra, apresentando termos e situações bem regionais.

Para Candido, “A natureza da personagem depende em parte da concepção que preside o romance e das intenções do romancista”¹⁹. Ora, Brasilino é criado e tem seu perfil traçado, baseado e influenciado pelo meio em que vive para dar uma dimensão peculiar ao espaço e ao mesmo tempo destacar-se significativamente dentro da obra.

Ainda na perspectiva de Candido, quando o autor está preocupado em traçar um panorama dos costumes, como é o caso de **Era um poaieiro**, a personagem dependerá provavelmente mais da sua visão dos meios que conhece, e da observação de pessoas com um comportamento significativo. Brasilino, bem como os demais personagens típicos ou não, revelam-se assim, significativos. Se ocorrer o contrário, a personagem tenderá a sobressair-se, complicar-se, destacando-se com sua particularidade num determinado momento. Temos este fenômeno claramente presente na obra. Assim, é possível refletirmos nesta tríade, autor, obra e leitor e pensarmos no produtivo diálogo que podem representar diante da obra literária.

1.2 O Lugar de *Era Um Poaieiro* no Campo da Crítica Literária.

Sabemos que o cânone é formado e definido pela crítica. Mas, quem é o sujeito da formação de uma crítica literária? Literatura brasileira, que é o que nos interessa, implica um conjunto de obras, ou melhor, “um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, diferenciando-a, aceitando-a, deformando-a.”²⁰ Tal sistema é construído ao longo de um período histórico, logo, a relação de literatura e história, de literatura e memória e literatura e identidade. Não podemos tratar de historiografia e cânone literário sem considerar essas variantes. Neste momento temos como propósito averiguar questões de cunho teórico e metodológico, fazer algumas reflexões acerca da crítica e de como esta pode motivar e definir o valor ou não de uma determinada obra.

¹⁸ MARIEN, Alfredo. **Era um poaieiro**. Mato Grosso: Academia Matogrossense de Letras, 2008. p. 33.

¹⁹ CANDIDO, A.; ROSENFELD A.; PRADO, D. de A. ; GOMES, P. E. S. **A personagem de ficção**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. (Coleção Debates). p. 74.

²⁰ CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. 5.ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975.p. 34.

Todavia, antes, pensemos na crítica como uma forma de arte que provem da própria arte. Seria esta uma espécie de arte parasitária? Frye afirma que a crítica é uma arte baseada em outra arte pré-existente, sendo, “uma cópia de segunda mão do poder criador”²¹. Evidenciando que os críticos são intelectuais que gostam de arte, entretanto falta-lhes o poder de produzi-la e o capital para serem patronos, desta forma, desenvolvem um grupo de representantes (no sentido comercial) da cultura, distribuindo-a à sociedade com o intuito do lucro pessoal; assim, o crítico explora o artista, aumentando o público deste. Contudo, há razões pelas quais a crítica tem de existir, assinala Frye, pois ela sabe falar, enquanto todas as formas de artes são mudas, não que o autor (poeta, prosador, pintor, musicista etc.) não saiba do que está falando, mas ele não pode falar o que sabe e a crítica é “uma estrutura de pensamento e de saber, existente por direito próprio, com seu tanto de independência da arte com a qual trabalha.”²² *A priori* o que um crítico literário deve fazer é ater-se à literatura, estudá-la, lê-la para que deste modo, possa ter os princípios críticos básicos para o conhecimento deste campo. Dentre várias considerações acerca da crítica, pontuadas pelo teórico, podemos ressaltar o fato da crítica se posicionar como ciência e, desta forma, tem de ser compreensível. Contudo a literatura, com o poder das palavras, tem de ser a ciência do possível e uma fonte de inesgotáveis achados críticos, mesmo que outras obras literárias deixassem de ser escritas. Desse modo, apesar das várias formas de se fazer crítica literária, muitas com destemperos, equívocos, discussões, “o primeiro passo para o desenvolvimento de uma genuína Poética é reconhecer a existência de uma crítica sem sentido e livrar-se dela, ou falar sobre literatura de um modo que não impeça a construção de uma estrutura sistemática do conhecimento.”²³

Dentre algumas obras que fizeram e destacaram momentos de nossa literatura, temos autores como Ferdinand Denis, Garret, Silvio Romero, Érico Veríssimo, Alfredo Bosi, Sérgio Buarque de Holanda, Lucia Miguel Pereira, dentre outros. Destacando que, são notáveis os apontamentos feitos por alguns destes estudiosos no que se refere aos valores de cunho estético e histórico nas obras. Assim, cada crítico parte de perspectivas peculiares ao seu tempo e querem, de certa maneira, colaborar, no âmbito nacional, com algo que possa nos representar e legitimar. Quais eram as “melhores”, comparadas com grandes obras da literatura ocidental, ou quais se vincularam à vida literária de seu tempo, independente do julgamento da crítica posterior? Conforme Luis Bueno, desenvolver projetos que deem conta

²¹ FRYE, Northrop. Introdução Polêmica IN: **Anatomia da Crítica**. 5 ed. São Paulo: Cultrix, 1957. Trad.: Péricles Eugênio da Silva Ramos. p. 11-37

²² Ibid., id., p. 13.

²³ Ibid., id., p. 25

de determinadas épocas literárias requer do pesquisador cuidado e labor especiais. A escolha, afirma Bueno, é indispensável diante de um elenco vasto de obras e autores, além disso, tem de se ter orientações e é evidente a tensão entre análises e sínteses

a importância de uma obra pode ser vista sem qualquer favor, em função do papel que teve no debate de seu tempo ou em momentos que não o presente do historiador da literatura. Por outro lado, não fica excluída a obrigação crítica, por parte de quem escreve história literária, de discernir as experiências que lhe parecerem mais bem sucedidas ou duradouras, já que o passado literário não se esgota em si, mas esclarece certos sentidos do que se faz no presente onde, bom nunca esquecer, estão plantados os pés do historiador de literatura. [...] a idéia de que a literatura, vista sob o ponto de vista histórico pode ser encarada como um sistema que inclui também aspectos que ultrapassam os limites do texto, em especial a recepção que se fez e se faz dele, permite a superação daquele dilema entre *esteticismo* e *historicismo* apontado por Lúcia Miguel Pereira porque vê a tradição como algo em andamento e não um objeto estático capaz de ser capturado e congelado sem traumas num livro de história literária.²⁴

Com isso, formas de análises ou determinar a importância de algumas obras são notadamente pontos chaves para nossa crítica, bem como a superação do dilema, ressaltada por Bueno, na esteira de Lúcia Miguel Pereira, entre esteticismo e historicismo. Tal abordagem será refletida mais adiante sob o viés de alguns teóricos.

Em Roberto Ventura com **Estilo tropical: história, cultura e polêmicas literárias**, temos um ensaio, em tom dialógico, com viés político e em bases científicas, marcado por polêmicas de períodos que compõem o final do século XIX e início do século XX. Com estudos acerca de Silvio Romero, suas questões polêmicas, embates sérios e, ao mesmo tempo, proveitosos que induziram a debates, reflexões e questionamentos, que possibilitaram a origem da crítica. A partir dessa obra nos vinculamos ao processo de formação de identificação cultural do Brasil. Ainda, Romero seleciona textos coerentes com a percepção da presença do nacionalismo, ou seja, estabelece temas como raça, natureza e clima para que as obras fossem julgadas, deixando de lado, assim, questões estéticas. Desta forma, como afirma Afrânio Coutinho, concretiza-se a concepção historicista e sociológica da literatura e a adoção do método histórico para a história, que influenciou e até hoje repercute em vários estudos.

Terry Eagleton auxilia-nos em sua obra **A função da crítica**, a refletir sobre universo da crítica, embora seu texto centre-se num determinado período (entre os séculos XVII e XVIII). Envolto pelo nascer de uma crítica europeia nascida da luta contra o Estado

²⁴ BUENO, Luis. **Uma história do romance de 30**. São Paulo, Edusp, 2006. p. 14 et seq..

Absolutista o trabalho de Eagleton traz-nos importantes apontamentos para refletirmos a postura e a evolução de nossa crítica, especialmente aquela que se refere à representação do Brasil.

Portanto, a atitude diante da literatura nacional ou regional, por exemplo, é pensada pelo cânone, em determinada época, de acordo com aspectos econômicos, processos migratórios, demarcação local, raça, meio e condição social. O hermetismo da crítica, a exigência de uma literatura que tivesse um desempenho assente, sem que fossem levadas em conta suas contradições e/ou possibilidade de reflexões foram, de certa maneira, atitudes negativas, pontos de vista autoritários que, simplesmente, relegavam obras e/ou autores ao anonimato e fracasso, enquanto enaltecia outras. Não podemos deixar de acrescentar que se trata, além de tudo, de uma metodologia reducionista, uma crítica preocupada com questões, talvez, primárias e incipientes que limitam a literatura. Mas algo de positivo diante disto, afirma Eagleton, é a possibilidade de “alimento da atividade teórica”²⁵, ou seja, é quando a própria função da crítica é posta em posição de dúvida, o que sempre ocorre. O teórico argumenta que nem sempre é tão fácil ou necessário decidir se é a teoria que está dando luz ao texto ou se é este que desenvolve a teoria.

Eagleton defende, ao longo de sua obra, a tese de que a crítica atual perdeu toda a importância social, afirmando que esta faz parte do ramo de relações públicas da indústria literária ou está vinculada completamente às questões acadêmicas internas. O teórico tenciona averiguar o recuo histórico e verifica este desenvolvimento como um meio de levantar a questão de quais funções sociais relevantes a crítica poderia voltar a desempenhar em nossa época, além de seu papel crucial de manter, a partir de dentro das academias, uma crítica da cultura da classe dominante, isto, feito, como dissemos, a partir do exame do desenvolvimento histórico.

A crítica é direcionada de modo a fazer com que o debate, parte indispensável para se estabelecer uma crítica, torne-se parte do intercâmbio público de opiniões

Do ponto de vista histórico, o moderno conceito de crítica literária está estreitamente ligado à ascensão da esfera pública burguesa e liberal, nos primórdios do século XVIII. A literatura serviu ao movimento de emancipação da classe média como instrumento de aquisição de amor-próprio e de articulações de suas exigências humanas contra o estado absolutista e uma sociedade hierarquizada. O debate literário, que

²⁵ EAGLETON, Terry. **A função da crítica**. 1º Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 84.

anteriormente servira como forma de legitimação da sociedade cortesã nos salões da aristocracia, transformou-se numa arena que preparou o caminho para a discussão política nas classes médias.²⁶

Tal processo, de acordo com o teórico, originou-se primeiramente na Inglaterra por conta da familiaridade com as preocupações culturais, políticas e econômicas, já que estas eram mais latentes neste país. Assim, o que vai ajudar a integrar o bloco dominante inglês é a cultura, e o crítico é o principal portador desse serviço. Mas, nas sociedades e nos clubes de leitura, suspendia-se o “status”, de tal modo que pudesse acontecer uma discussão igualitária. O autoritarismo, que existia nos julgamentos artísticos aristocráticos, era trocado por um discurso entre leigos educados. Surgia, então, uma inovação na formação cultural que dissolvia, temporariamente, a força da sociedade inglesa:

Nos cafés ingleses do século XVIII, [...] os escritores viviam em estreito convívio, num contexto de igualdade com seus protetores, fossem eles nobres, fazendeiros, pastores, comerciantes ou profissionais liberais... É uma característica das sociedades literárias da época que seus membros fossem inteiramente heterogêneos, incluindo-se políticos, diplomatas, advogados, teólogos, cientistas, médicos, cirurgiões, atores, etc., além dos poetas e de outros escritores. [...] As pessoas se reuniam, trocavam opiniões, formavam grupos, o número de participantes aumentava. Em resumo, foi através delas que começou a formar-se uma opinião pública, a qual, a partir daí, teve de ser levada em consideração.²⁷

A partir daí, de acordo com essas assertivas, Eagleton, na perspectiva de Hohendahl, afirma que o “*status*” dissipava-se, os grupos de discussões passaram a ser heterogêneos, entre iguais. Assim, a opinião pública surgiu diante destas discussões, ocorridas nos cafés, em Londres. “Os leitores não eram mais segregados em compartimentos estanques de puritanos e realistas, corte e city, metrópole e província: *todos os ingleses eram agora leitores*”²⁸. Eagleton esclarece que pode haver certo exagero nessa afirmação, já que, na Inglaterra, composta por uma população de cinco milhões e meio de habitantes, havia um grande número de ingleses analfabetos. Situação definitivamente parecida com a do nosso Brasil que, infelizmente, não se alterou ainda.

Adiante, acerca da função da crítica para a época, que de certa forma, estava livre da sujeição econômica dos primeiros anos, na verdade, afirma o teórico, era um anúncio mal

²⁶ EAGLETON, Terry. **A função da crítica**. 1º Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 04.

²⁷ *Ibid.*, id., p.07.

²⁸ HOHENDAHL, Apud EAGLETON, 1991, p.07

disfarçado da mercadoria dos livreiros, mas essa liberdade fora substituída por uma sujeição de caráter político:

A crítica era agora explícita e descaradamente política, os jornais tendiam a selecionar, para suas resenhas, apenas as obras que lhes permitissem inserir, disfarçadamente, longos comentários ideológicos, e suas críticas literárias, fortalecidas pela autoridade do anonimato, subordinavam-se rigorosamente a política defendida pelo jornal. A crítica não era, em sentido pleno, o produto de especialistas em literatura [...].²⁹

Mais adiante, Hunt, citado por Eagleton, lamenta-se:

A verdade é que, em sua maior parte, a própria crítica é um peso e uma impertinência, e nenhum homem sensato e de boa índole desejaria ser um crítico se não houvesse coisas ainda piores para ser. [...] Nossos antigos periodistas políticos [...] escreviam para firmar suas próprias opiniões e adquirir reputação; os de hoje fazem-no simplesmente para ganhar dinheiro... [...] O jornalismo não é senão a expressão da opinião pública. Não se deve sobreviver por muito tempo um jornal que tenha a pretensão de ditar normas.³⁰

Daí, podemos inferir que a crítica é uma espécie de “termômetro” regulador do consumo da arte, que necessita ser livre de compromissos com artistas, ideologias ou determinadas estéticas, a arte precisa ser primeiro, entendida, depois julgada e, “todo julgamento é concebido com vistas a um determinado público e a comunicação com o leitor é parte integrante do sistema. Através de sua relação com o público leitor, a reflexão perde seu caráter privado.”³¹

A arte exige “gratuidade tanto do criador, no momento de conceber e executar, quanto do receptor, no momento de sentir e apreciar.”³² A relação entre escritor e leitor, afirma Antônio Candido, é marcada por um dinamismo, já que nas sociedades civilizadas o ato de criar é eminentemente relação entre grupos criadores e grupos receptores de tipos variados:

o escritor, numa determinada sociedade, é não apenas o *indivíduo* capaz de exprimir a sua originalidade (que o delimita e especifica entre todos), mas alguém desempenhando um *papel social*, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores ou

²⁹ EAGLETON, Terry. **A função da crítica**. 1º Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 30.

³⁰ HUNT, Apud EAGLETON 1991, p 31.

³¹ EAGLETON, Terry. **A função da crítica**. 1º Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 04.

³² CANDIDO, Antonio. Estímulos da criação literária. In: **Literatura e sociedade. Estudos de Teoria e História Literária**. 11. Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010. p. 63.

auditores”. A matéria e a forma da sua obra dependerão em parte da tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio, caracterizando um diálogo mais ou menos entre criador e público.³³

O panorama é dinâmico, diz o teórico, complicando-se pela ação que a obra realizada desempenha tanto sobre o público, no momento da criação e na prosperidade, quanto sobre o autor, cuja realidade incorpora em acréscimo, e cuja face espiritual se determina através dela. A obra literária não é produto fixo, único ante qualquer público; nem este é indiferente, homogêneo, registrando uniformemente seu resultado. Diante disso, “a produção da obra literária deve ser inicialmente encarada com referência à posição social do escritor e à formação do público.”³⁴

Acerca da profissionalização da crítica, destacada por Eagleton, sendo antes, submetida à dominação econômica, era agora “descaradamente” política, ou seja, privilegiava questões políticas em detrimento de uma opinião pública desvelada de interesses alheios e, portanto, essencialmente legítima, com isso, o teórico defende uma crítica livre da submissão. Assim, sobre profissionalização da crítica, Candido a aborda como uma tendência do mundo moderno, mas não fator primordial para estruturar um grupo de escritores; segundo ele, existem distintas formas de remunerar o trabalho de criação literária nas diferentes sociedades e épocas. Dessa forma, o crítico acrescenta que o vínculo e o jugo do escritor às elites dominantes são reforçados pela dificuldade de se introduzir e manter um diálogo efetivo com a massa, já que essa era essencialmente iletrada.

Candido, em suas reflexões acerca da tríade obra, autor e público, afirma que a primeira é mediadora entre o autor e o público, e que a reação de terceiros é que dá consciência plena ao criador, ou seja, o público é condição para o autor se conhecer, já que a revelação da obra é a sua revelação. O ponto de referência seria nulo para o autor sem a presença do público, seu esforço se perderia caso não lhe correspondesse uma resposta, que neste caso é sua própria definição. “Tanto assim que a ausência ou presença da reação do público, a sua intensidade e qualidade podem decidir a orientação de uma obra e o destino de um artista.”³⁵ Isto confirma a dependência de todo e qualquer escritor em relação ao seu público. Vale acrescentar, ainda, que determinado público se concretiza pela existência e natureza dos meios de comunicação, pela constituição de uma opinião literária e a

³³ CANDIDO, Antonio. Estímulos da criação literária. In: **Literatura e sociedade. Estudos de Teoria e História Literária**. 11. Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010. p. 83.

³⁴ Ibid., id., p. 84.

³⁵ Ibid., id., p. 86.

diferenciação de setores mais estritos que tendem a liderança do gosto, ou seja, *as elites*. Assim, é evidente a relação de reciprocidade e dependência entre o escritor, obra e seu público:

Escritor e obra constituem, pois, um par solidário, funcionalmente vinculado ao público; e no caso deste conhecer determinado livro apenas depois da morte do autor, a relação se faz em termos de posteridade. De modo geral, todavia, a existência de uma obra levará sempre, mais cedo ou mais tarde, a uma reação, mínima que seja; e o autor a sentirá no seu trabalho, inclusive quando ela lhe pesa pela ausência.³⁶

Desta maneira, diante da conformidade dessa tríade, Candido conduz suas assertivas a nos faz perceber quão é significativa essa relação dialógica entre autor, obra e leitor, tal fusão afasta a idéia de que a obra literária é algo incondicionado, existindo em si e por si e que age sobre nós graças a uma força própria que dispensa explicações.

Como já dissemos, temos a intenção de refletir questões referentes à crítica literária, bem como sua função em determinar se uma obra pertence ou não ao cânone literário e de que forma esta abordagem e recepção são feitas. Sabendo que para estudar a historiografia e o fenômeno estético precisamos estabelecer fronteiras com outros saberes, ou melhor, para se entender historiografia como fenômeno literário temos que, rigorosamente, estabelecer fronteiras interdisciplinares.

Pensamos ser importante reforçar nossa proposta sob o viés de um dos precursores da estética da recepção, Hans Robert Jauss. Que nos apresenta reflexões acerca do significado da experiência estética, como esta tem se manifestado na história da arte e que interesse pode ganhar para a teoria contemporânea. Jauss afirma que a estética se concentrava no papel de exposição da arte e a história da arte se compreendia como história das obras e de seus autores. “Das funções vitais (*lebensweltlich*) da arte, passou-se a considerar apenas o lado produtivo da experiência estética, raramente o receptivo e quase nunca o comunicativo.”³⁷ A experiência estética, afirma Jauss,

não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra; menos ainda, pela reconstrução da intenção de seu autor. A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com (*einstellung auf*) seu efeito estético, isto é, na compreensão fruidora e na fruição compreensiva.

³⁶ CANDIDO, Antonio. Estímulos da criação literária. In: **Literatura e sociedade. Estudos de Teoria e História Literária**. 11. Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010. p. 87.

³⁷ JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. LIMA, Luis Costa In: **A literatura e o leitor. Textos de estética da recepção**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 68

Uma interpretação que ignorasse esta experiência estética primeira seria própria da presunção do filólogo que cultivasse o engano de supor que o texto fora feito, não para o leitor, mas sim, especialmente, para ser interpretado.³⁸

De acordo com a estética da recepção, o ato da leitura parte de horizontes duplos, o implicado pela obra e o projetado pelo leitor de determinada sociedade. O discurso literário se constituiria através de seu processo receptivo enquanto pluralidade de estruturas de sentido historicamente mediadas. Entendemos, pois, que esta propõe a abertura do horizonte de significação da leitura. Considerando-se que a obra de arte, no caso específico, o texto literário é uma atividade comunicativa e, portanto, receptiva há de se observar a importância do leitor neste processo. O ato da leitura convoca a presença do leitor, exige-a, já que este fará a atualização do texto e dará seu sentido, preencherá seus vazios, estabelecerá coerência e revestirá o objeto estético de significação.

A literatura no Brasil de Afrânio Coutinho, diante da obra de história literária, submete-se a um conceito de literatura que é de natureza exclusivamente estética. O autor afirma que na presente obra, a literatura é o resultado da imaginação criadora, artística, é uma forma de arte, a arte da palavra, e tem como meta apenas despertar o prazer estético. A questão metodológica da obra em questão é pautada por este viés, ou seja, trata-se de uma abordagem estritamente fundamentada em elementos intrínsecos ao texto literário. A idéia é substituir o método histórico com intuito de adentrar efetivamente a realidade do fenômeno literário e o seu processo evolutivo.

A obra abarca, logo no seu prefácio, a discussão acerca do conflito da crise que se estabeleceu no Primeiro Congresso Internacional de História Literária, reunido em Budapeste, na década de 30, cujo tema foi “os métodos da história literária” seguida por um grande movimento de reação anti-historicista. Tal crise se prolongou em diversos outros países, como a Inglaterra, os Estados Unidos, a União Soviética, os países da Europa Central. O que se compreendeu, na realidade, foi que havia espaço para uma crítica artística ou estética e que a esta pertencia uma função própria na interpretação da arte em contraposição ao método histórico. A reação anti-historicista rebatia e negava a pretensão histórica de explicar de maneira total o texto literário a partir do conhecimento e explicação de sua gênese no seio histórico, social ou econômico. Vale destacar que o materialismo positivista também sofreu sanções enquanto metodologia utilizada nos estudos literários. Coutinho afirma que a reação

³⁸ JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. LIMA, Luis Costa In: **A literatura e o leitor. Textos de estética da recepção**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 69.

contra o historicismo e o positivismo concatenou na correção dos excessos que ‘hipertrofiaram’ o papel das pesquisas históricas, sociais, econômicas e biográficas na explicação da obra literária.

Adiante Coutinho declara que o historicismo, sendo exclusivo, deforma a visão da realidade e que a história, por ser incompleta e, por vezes, abusiva e desorientadora do espírito, deve servir como subsídio e não ser essencial diante da obra literária. Ao espírito crítico compete a avaliação de valor das obras e esse deve desconfiar dos excessos e pretensões exageradas do método histórico.

Sob o impacto do positivismo e das ciências naturais, Coutinho informa que a literatura tornou-se o estudo das conjunturas ou causas que produzem ou condicionam a produção de arte, as ‘circunstâncias externas’. O que se concretizava era o completo domínio das exterioridades, isto é, aquilo que não é literário ou estético para a ilustração literária. Analisar a obra sob uma perspectiva histórica é transformá-la em mero “documento” de uma raça, uma época, uma nacionalidade, uma personalidade, os testemunhos, ao ditame, mais idôneos para o entendimento de uma cultura. “O que interessava sobretudo era o extrínseco³⁹ e não o intrínseco⁴⁰”.

O que se pretendia, na referida obra, era que história literária fosse essencialmente historia *literária* uma vez que esta era mais *história* do que *literária*. Além disso, a ambição por transformar o estudo literário numa disciplina autotélica, isto é, que não se submetesse a utilizar-se de método oriundo de outras disciplinas ou ciências. À história literária cabe o estudo de seu objeto, ou seja, a própria obra literária na sua forma e conteúdo.

A literatura está para os outros fenômenos da vida em posição de relação, não de dependência ou submissão. Não é um epifenômeno da economia ou da vida social. Está para eles em relação de equidistância, tendo o mesmo valor que as demais expressões da atividade humana.⁴¹

³⁹ COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. 5ª Ed. São Paulo. Global, 1999, Volume 1.p. 10

Entende-se por elementos extrínsecos tudo o que fosse impresso, servindo de prova para a interpretação de um indivíduo, da psicologia de uma raça ou nação, da evolução social, da filosofia, da religião, do comportamento humano. “Para a biografia, a história das idéias e das instituições, as obras literárias não passam de armazéns de documentos e provas”

⁴⁰ Coutinho informa que uma análise por elementos intrínsecos implica “o que considera as obras em termos da tradição literária, o processo de desenvolvimento da própria literatura, como arte, em relativa independência de fundo de cena, ambiente ou autor, relacionando as obras com as outras do mesmo gênero ou do mesmo estilo, identificando períodos pela similitude de traços estilísticos e convenções estéticas, analisando os artifícios literários, os temas, os gêneros, as convenções, as técnicas, os elementos estruturais, os recursos lingüísticos, etc.”

⁴¹ *Ibid.*, id., p.12.

Sabendo que o assunto latente no texto de Coutinho é de uma abordagem exclusivamente estética, vemos, portanto, a definição do que vem ser o estético ou poético em literatura e como a crítica atua diante deste valor:

A literatura é uma arte, a arte da palavra, isto é, um produto da imaginação criadora, cujo meio específico é a palavra, e cuja finalidade é despertar no leitor ou ouvinte o prazer estético. Tem, portanto, um valor em si, e um objetivo, que não seria de comunicar ou servir de instrumento a outros valores – políticos, religiosos, morais, filosóficos. Dotada de uma composição específica, que elementos intrínsecos lhe fornecem, possui um desenvolvimento autônomo. A crítica é, sobretudo, a análise desses componentes intrínsecos, dessa substância estética, a ser estudada como arte e não como documento social ou cultural, com um mínimo de referência ao ambiente sócio-histórico.⁴²

A crítica deve ocupar-se de um método de abordagem integral da obra literária, ou seja, procedimentos que se valem essencialmente das obras e não de seus produtores, “o critério de julgamento da verdade artística não é a vida, mas a motivação e a verossimilhança artística.”⁴³

Nesta obra, Coutinho questiona o fazer literário, com isso propõe uma crítica analítica partindo de lugar teórico, numa perspectiva de olhar para o objeto estético como objeto, ou seja, recomenda a ‘close analysis’, isto é, explicar a obra literária por ela mesma e na sua integridade, associando à história da civilização.

A análise de obras, bem como sua importância ou não em determinada época, pressupõe uma seleção e quando isto ocorre tais obras ocupam lugar de destaque. A literatura brasileira teve em parte de suas historiografias, a análise das obras baseada em fatores extrínsecos, oferecendo-nos abordagens críticas preocupadas com circunstâncias externas e raramente de cunho estético.

Diante dessas assertivas, observamos neste momento, o recorte feito por Hilda Gomes Dutra Magalhães em sua obra **História da Literatura em Mato Grosso – século XX**. A crítica apresenta um trabalho de importância fundamental para nós pesquisadores da literatura local, e, também, para a História e para a Cultura de nosso estado, com reflexões acerca de seus autores e obras. É evidente a preocupação da autora em notabilizar obras produzidas em Mato Grosso, ou seja, por autores que aqui nasceram ou residiram, e afirma, “entendemos por literatura mato – grossense os textos produzidos por autores que nasceram em Mato Grosso

⁴² COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. 5ª Ed. São Paulo. Global, 1999, Volume 1. p. 46.

⁴³ *Ibid.*, id., p. 83

ou que nele residem (ou tenham residido), contribuindo para o enriquecimento da cultura do Estado.”⁴⁴ Magalhães aborda os conceitos de “literatura regional” e “literatura mato-grossense” afirmando, sob a luz dos comentários de José Nogueira de Moraes, que tempo e espaço são meramente elementos históricos para enaltecer a arte literária, portanto, as nomenclaturas continental, nacional ou regional, mesmo contribuindo para a compreensão textual não são pertencentes à essência artística, por conta disso, tais classificações são impróprias e só convêm enquanto recurso didático. Reportar-nos aos textos como sendo regionais, afirma a autora, não os reduzem à simples documentos geográficos culturais, ou seja, isto evidencia apenas um dos aspectos que a obra apresenta.

Com relação à estrutura do livro, Magalhães atende às necessidades didáticas, já que a obra se destina aos alunos do Ensino Fundamental ao Ensino Superior e o panorama literário mato-grossense é feito cronologicamente. A análise das obras, conforme satisfaz aos princípios da Crítica Estilística, ou seja, é uma crítica que se caracteriza pelo exame do estilo do texto, isto é, suas particularidades. Assim, a análise é feita pela exploração das obras, nos níveis estrutural e temático, destacando as peculiaridades de cada autor e sua acuidade no panorama literário de Mato Grosso.

A obra divide-se em quatro capítulos, o primeiro abarca os estudos de Rubens de Mendonça e Lenine Póvoas, isto é, breves comentários do panorama da literatura mato-grossense. Nas duas primeiras décadas, destacam-se, no cenário do Estado, os trabalhos de José de Mesquita, Dom Aquino, Idalécio Proença e Arlinda Morbeck, autores que mesmo influenciados, mostram uma literatura autêntica.

No segundo capítulo, a autora avalia obras das décadas de 1930 e 1940, dando ênfase à introdução do Modernismo no Estado e na contribuição de Lobivar de Matos, Manoel de Barros e outros colaboradores das revistas Pindorama, Ganga e Sarã, os quais contribuíram na fundação de uma estética experimental na região. São estudados, além das obras de Lobivar de Matos, Silva Freire, João Antônio Neto e Manoel de Barros, as obras de Rubens de Mendonça, Tertuliano Amarilha, Padre Raimundo Pombo e Hélio Serejo.

Adiante a autora analisa a literatura das décadas de 1950 e 1960, enfatizando textos de Wladimir Dias Pino, Ricardo Guilherme Dicke, Manoel Cavalcante Proença, estes, analisados, além das obras de Lobivar de Matos, Silva Freire, João Antônio Neto e Manoel de

⁴⁴ MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra. **História da Literatura em Mato Grosso: século XX**. 1º Ed. Cuiabá. Unicem Publicações, 2001. p. 03.

Barros, empenhados numa literatura vinculada com os problemas sociais brasileiros e com a estética de vanguarda daquele período.

No último capítulo, Magalhães faz uma abordagem da produção literária dos anos 1970 a 1990, produzida após a divisão do Estado e assinalada pelo compromisso com a questão fundiária, o erotismo, a metalinguagem, o misticismo, o filosófico, o imaginário infanto-juvenil e a renovação do teatro. Entre outras, são analisadas neste capítulo, as obras de Marilza Ribeiro, Tereza Albues, Hilda Gomes Dutra Magalhães, Padre Antônio Pimentel, Dom Pedro Casadáliga, Flávio Ferreira e Acllyse de Matos.

A autora assinala que sua obra tem a intenção de contribuir para o enriquecimento da literatura em Mato Grosso, analisar a natureza e evolução da literatura mato-grossense no século XX, diz ainda que identifica nomes de autores e suas obras mais representativas. O que pensar então acerca do atraso literário, evidente na literatura local?

Vale ressaltar que Mello e Silva⁴⁵ afirmam que vários estudiosos, entre eles, a própria Magalhães, relacionam o atraso literário mato-grossense ao isolamento geográfico, mas, contudo, tal afirmação parece inverossímil, pois “o anacronismo em Mato Grosso foi uma opção consciente dos intelectuais envolvidos com o projeto do Centro Mato-grossense de Letras e do jornal *A Cruz*, influentes representantes da literatura local.”⁴⁶ É possível, pois, afirmar que o jugo e a submissão ocorridos em diversos períodos da história da literatura foram, também, latentes em determinado período na literatura mato-grossense.

Candido, em sua **Formação da literatura brasileira**, observa que cada literatura implica um tratamento característico, em virtude dos seus problemas específicos ou de sua relação com outras. As obras não devem ser abordadas numa perspectiva histórica, como já observamos anteriormente, mas devem ser definidas de acordo com seu valor e sua função. O que dificulta tal análise é o equilíbrio destes dois aspectos, sem dar valor desnecessariamente à autores que não detém eficácia estética e, não depreciar os que satisfizeram papel apreciável, mesmo quando tinham importância estética menor. As influências estrangeiras, “essa aclimação penosa da cultura européia”⁴⁷ de que o Brasil foi refém para constituir-se literariamente, foram fomentadas durante certo tempo por nossa crítica e, hoje, diante disso, temos a impressão de sermos estrangeiros de nós mesmos, de só nos constituirmos diante do

⁴⁵ MELLO, Franceli A. da S.; SOARES E SILVA, Nilzani. Modernismo e Mato Grosso, uma questão política **Revista Eletrônica de Divulgação Científica em Língua Portuguesa, Lingüística e Literatura Letra Magna**. Ano 04, n.09, 2º semestre de 2008.

⁴⁶ Ibid., id., p. 04.

⁴⁷ CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 5.ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975. p. 10.

outro, do olhar alheio. Adiante Cândido informa que nossa literatura, confrontada às superiores, é pobre e fraca.

Mas é ela, e não outra, que nos exprime. Se não for amada, não revelará a sua mensagem; e se não a amarmos ninguém o fará por nós. Se não lermos as obras que a compõe, ninguém as tomará do esquecimento, descaso ou incompreensão. Ninguém, além de nós, poderá dar vida a essas tentativas muitas vezes débeis, outras vezes fortes, sempre tocantes, em que os homens do passado, no fundo de uma terra inculta, em meio a uma aclimação penosa da cultura européia, procuravam estilizar para nós, seus descendentes, os sentimentos que experimentavam, as observações que faziam, - dos quais se formaram os nossos.⁴⁸

Ler, antes, o que nos pertence, talvez seja este o percurso. Averiguar aquilo que pode nos direcionar para o entendimento de nossa própria história, de nossas raízes e respectivamente de nós mesmos. O descompasso do Brasil em relação à Europa, observado pela crítica, talvez seja um ensaio para dar respostas a um problema local, uma tentativa de nos encontrarmos, de nos reconhecermos diante do outro ou, devemos acrescentar, as “pressões estrangeiras” ou “influências” como afirma Loubet, “é uma forma muito comum, método muito usado no estudo das culturas, de se procurar o *histórico das heranças culturais recebidos*: quem influenciou quem. Por que falar de influência e não de estímulo? ”⁴⁹ As questões estão postas e devemos tentar percebê-las e respondê-las, sem necessariamente, propor métodos ou modelos definitivos e prontos. Há de se averiguá-las sob o viés dialético construindo, deste modo, outras vertentes e possibilidades de interpretações. Vale acrescentar:

É no caminho dos outros que se encontra o próprio, no relacionamento de similitude que se equaciona a discrepância, a diferença, a originalidade. O grande problema situa-se na dificuldade de adquirir uma personalidade com características próprias e, ao mesmo tempo, ver o outro como outro, admitindo que existe um outro mundo que não o próprio.⁵⁰

Loubet nos atenta para o fato de que o indivíduo é o “Éden da arte”⁵¹ seu espaço preferido, algo que lhe é intrínseco, próprio. Na arte não buscamos certezas, nem necessidades e, por vezes, ela libera algo que nos embaraça e insatisfaz. Este é, por excelência, o momento do sujeito único, da individualização.

⁴⁸ CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 5.ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975. p. 10Id.

⁴⁹ LOUBET, Maria Seabra. *Estética e Cultura IN: Estudo de estética*. São Paulo: Unicamp, 1993. p. 95.

⁵⁰ Id., *ibid.* p.87.

⁵¹ Id., *ibid.* p. 93.

Um povo é individual e como tal só pode permanecer no horizonte de uma ciência. Pode-se amá-lo, intuí-lo, explicá-lo, nunca. Nenhuma explicação o exaure, apenas possibilita a sensação gratificante de uma aproximação, que na realidade não se dá, pois povo algum fica onde estava – caminha.⁵²

E o caminho percorrido é deveras irrequieto. Como legitimar o que ainda não definimos como nosso? Será que tal busca, por uma legitimação, de fato existe? São questões que definitivamente permanecem em nosso meio e são as forças motoras de nossa tarefa para com a literatura. Loubet parte do pressuposto de que se “os povos são o que são suas obras”⁵³, a cultura é parte construtora do espírito do próprio povo, contudo torna-se nebulosa diante de inquietações acerca de quais são as obras autênticas, *oficiais* ou *marginais*. Quais são os critérios avaliadores? O que prevalece, “o grau de identificação entre a ‘vontade subjetiva do indivíduo’ e a ‘vontade objetiva do Estado’ ou o contrário, o de sua autonomia?”⁵⁴ Tais questões concatenam com as que levantamos no princípio de nosso capítulo. Se o indivíduo é parte primordial para análise do fazer literário, a “influência”, sob a qual este é submetido pode ser o que dizia Henri Maldiney, citado por Loubet, para este

*a influência é aquela força que nos faz ser nós mesmos. [...] A presença de expressões da cultura internacional em solo pátrio não é necessariamente obstáculo ao desenvolvimento da cultura nacional, levando sempre à imitação reprodutiva. O que é de se lamentar é quando se opera uma integração passiva de modelos, numa dependência servil.*⁵⁵

A dependência é parte integrante de nosso povo e, especificamente, na crítica é latente e, talvez, indispensável no que se refere aos julgamentos propostos por teóricos acerca de vários objetos literários. Podemos, pois, acrescentar que no ensaio feito por Magalhães as abordagens são de certa forma, sucintas e circunspectas e não abrangem objeto estético de um lugar teórico, isto é, aquele lugar proposto por Coutinho. A maior parte dos julgamentos é feita a partir das análises feitas por Lenine Póvoas e Rubens de Mendonça, desvale a avaliação e/ou menção de algumas obras mato-grossenses, notadamente a nossa, **Era um poaieiro** de Alfredo Marien. Tal narrativa tem valor estético digno de apreciação e exprime através do testemunho ocular de Marien e de um idílio protagonizado por Brasilino e Tereza, personagens centrais da trama, a cultura do povo brasileiro que é “necessária ao

⁵² LOUBET, Maria Seabra. *Estética e Cultura* IN: **Estudo de estética**. São Paulo: Unicamp, 1993. p. 94.

⁵³ Id., *ibid.*, p. 95.

⁵⁴ Id., *ibid.*.

⁵⁵ Id., *ibid.*, p. 96.

desenvolvimento da imaginação”⁵⁶, contudo não devemos racionalizar em demasia para não petrificar esta mesma imaginação, que conseqüentemente, submeterá à inércia a sensibilidade, sem a qual esmorecem os sentimentos.

Optamos pelo sentir, pela sensibilidade diante não só do nosso objeto de estudo, mas de toda e qualquer obra de arte. Os pontos para o critério de análises de obras, afirma Loubet, deveriam ser os “*das ideologias de uma cultura*”, ou seja, as determinações, motivações sociais das formas de pensamentos de um povo. Se atualmente o europeu inquieta-se em busca de novas alternativas e direcionamentos, buscando uma singularidade diante de um espaço, cuja fragmentação lhe é inerente “é porque percebeu que... ‘algo vai mal no reino da Dinamarca...’ Deixemo-lo seguir o seu caminho, ocupemos de nós enquanto é tempo. *Aprendamos o povo que fomos para saber que povo queremos ser.*”⁵⁷ E com a sapiência de Levi-Strauss, que vê na noção de identidade o pressuposto de existência teórica, virtual, indispensável ao empenho que realizam as ciências humanas, estamos diante uma meta a ser alcançada para uma cultura verdadeira. O princípio individual está atrelado a esta meta sem esquecer que a diferença é o fundamento de todos os povos.

Isso posto e apoiados em perspectivas teóricas de considerável relevância, tentamos nestes breves comentários, colocar nosso posicionamento diante da crítica e iniciar um trabalho que é, sobretudo, trazer, à luz da crítica, obras literárias mato-grossenses. Nosso intuito é de que tais obras possam sair do anonimato e, quem sabe, ocupar lugar de evidência a partir de possíveis análises, interpretações e julgamentos, partindo de uma crítica de natureza prioritariamente estética, que é ponto distinto da análise crítica.

⁵⁶ LOUBET, Maria Seabra. Estética e Cultura IN: **Estudo de estética**. São Paulo: Unicamp, 1993. p.99.

⁵⁷ Id., *ibid.*.

2. BRASILINO: UM HERÓI ANACRÔNICO NO ROMANCE MODERNO MATO-GROSSENSE

Para avaliarmos a conduta do herói da narrativa é imprescindível que abordemos pontos significantes no que se refere à literatura mato-grossense em determinado momento do cenário nacional.

As obras que podiam figurar o cenário das letras no Estado deveriam submeter-se ao jugo imposto pelas elites mato-grossenses. A moral e a religião eram pressupostos fulcrais para a valorização destas. Segundo Mello e Silva, o discurso na inauguração da academia de letras era o de promover uma literatura que “educasse” e “elevasse”. Virtudes generosas das crenças fortes, patriotismos sinceros e heroísmos que glorificassem toda uma raça. O critério de avaliação das obras literárias mais adequado, na visão de José de Mesquita, era o da *nacionalidade*. A eclosão do modernismo propunha uma iminente renovação das letras e, isto, de certa forma, era uma ameaça à volta a um passado romântico. As elites mato-grossenses temendo, portanto, a presença “subversiva” do modernismo pretendia impor uma espécie de *Marketing* regional e o retorno ao romantismo. O momento é o de trazer à tona a ordem e a moral, para, dessa forma, superar a imagem de atraso e violência atrelada ao Estado de Mato Grosso na década de 20. A literatura divulgaria, então, a imagem de nação centrada na brasilidade, divergindo dos moldes modernistas. José de Mesquita é o personagem principal destes momentos na literatura em Mato Grosso. “Antimodernista militante, a todo o momento o crítico ataca o movimento de 22, tanto em seus aspectos estéticos quanto ideológicos.”⁵⁸

É perceptível, pois, um dos motivos significantes para fomentar o anacronismo da produção literária no estado de Mato Grosso, vale acrescentar que, este, na literatura regional, “foi deliberado, pois os fatos relativos à renovação literária não eram ignorados pela elite intelectual mato-grossense.”⁵⁹

Ao examinarmos **Era um poaieiro**, verificamos o quão está narrativa é bem moldada e estruturada por Marien. O romance difere de alguns que passaram pelo crivo de determinados críticos. Temos o exemplo de **Luz e Sombras** de Feliciano Galdino de Barros, em que as personagens são manipuladas e, o maniqueísmo é latente, assim sendo, fica

⁵⁸ MELLO, Franceli A. da S.; SOARES E SILVA, Nilzanil. Modernismo e Mato Grosso, uma questão política **Revista Eletrônica de Divulgação Científica em Língua Portuguesa, Lingüística e Literatura Letra Magna**. Ano 04, n.09, 2º semestre de 2008.

⁵⁹ Id., Idib..

evidente a preocupação do autor em demarcar questões impostas pela elite intelectual e ditar regras sociais, morais e notadamente religiosas.

Brasilino tem predicados peculiares, já que, não possui grandes problemas internos, mantém uma relação de igualdade com os outros poaieiros. As relações travadas entre essa gente é, podemos dizer apresentadas de maneira assaz condescendentes; esses vivem, dentro da mata, resolutos, firmes e fortes, mesmo diante de circunstâncias extremamente insalubres. A personagem tenta dar um fechamento ao seu mundo, busca por uma totalidade, própria dos heróis do mundo clássico. Como atender suas necessidades diante da ruptura que lhe é conferida, quando não se percebe inserido num mundo novo em eclosão em que a concepção da realidade inexistente? Suas necessidades são ignoradas. O que pensa, almeja ou planeja não é relevante diante do que lhe está reservado nas circunstâncias em que se encontra. Marien soube, convincentemente, encerrar tais perspectivas. Com um enredo concatenado, impele a personagem, sem, contudo, manipulá-la e nos expõe o Brasil com suas contradições e discrepâncias. É, portanto, o que demonstraremos a seguir.

Um herói de porte clássico, eis Brasilino; num mundo moderno, contingente e sem fronteiras, cercado dos artifícios e das intempéries que a vida lhe proporciona ao longo de sua jornada e, além disso, de outras personagens que denotam, de certa forma, uma conduta que se contrapõe a sua. Está preso às amarras de um presente inventado e um destino idealizado. A personagem abandona-se e tenta fingir que sua realidade não existe. Este sujeito coloca-se diante dos problemas que o cerca e crê na possibilidade de que possa solucioná-los e suplantá-los. Num empenho desesperado tenta salvar a unidade perdida “unidade esta que se desintegra num mundo modificado [...] Uma unidade que não é mais dada de maneira espontânea. Uma tentativa desesperada e um fracasso heróico.”⁶⁰ A busca por uma substancialidade legítima, que, por sua vez, tem de ser superior à que a vida pode proporcionar, afirma Lukács, é a tarefa do artista, desse modo, dilacera as formas e os limites existentes entre a totalidade quase nula da vida,

a fim de atingir a única fonte verdadeira da vida, o eu puro e dominador do mundo. Mas como o colapso do mundo objetivo, também o sujeito torna-se um fragmento; somente o eu permanece existente, embora também sua existência dilua-se na insubstancialidade do mundo em ruínas criado por ele próprio. Essa subjetividade a tudo quer dar forma, e justamente por isso consegue espelhar apenas um recorte.⁶¹

⁶⁰ LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.p. 54.

⁶¹ Id., *Idib.*, p. 52.

O mundo que está em ruínas, à procura por um todo que se revela apenas um fragmento da vida ou sua ausência total, refletem com pujança a postura do protagonista deste romance. Com a falência do mundo objetivo, o sujeito torna-se apenas um fragmento deste universo que se apresenta, por conseguinte, “limitado, estreito e arbitrário.”⁶²

Anacrônica, esta é a postura de nossa personagem. Lukács afirma que nunca poderíamos nos imaginar com vida no mundo dos gregos, ou seja, “o círculo cuja completude constitui a essência transcendental de suas vidas rompeu-se para nós; não podemos mais respirar num mundo fechado”.⁶³ Brasilino, ao contrário, tenta respirar num mundo complexo, problemático; está alheio, de certo modo, ao que lhe cerca; assume a postura de um sujeito que ainda não percebeu a cisão entre homem e mundo. Comunga com a natureza, seu espaço, que para ele é a esperança de um futuro feliz e promissor. Neste momento, nos questionamos: Como pode um sujeito, num mundo problemático, cercado de adversidades e controvérsias depositar esperanças num futuro virtuoso, num final próspero? Tal postura desloca-o para a posição de sujeito problemático que dialeticamente propõe a reflexão da dicotomia de seu tempo: a ruptura com o passado para dar lugar à modernidade ascendente, isto é, a passagem da velha ordem para uma nova. A problematidade, que conferimos ao herói, é proposta pela não assimilação do que lhe reserva o mundo ao qual pertence. O sujeito está tão envolto pela atmosfera que aspira se colocando numa espécie de posicionamento reducionista.

A totalidade do ser só é possível quando tudo é abarcável e homogêneo e hoje, “no Novo Mundo, ser homem significa ser solitário. E a luz interna não oferece mais do que ao passo seguinte a evidência – ou aparência – de segurança”.⁶⁴ Vislumbramos, desse modo, em Brasilino, um herói solitário em sua campanha. Num mundo cuja busca por um ideal próprio seria a busca por si próprio. Neste caso específico, a personagem navega num mar revolto, almejando um mundo ilusório de segurança. Não obstante, esta procura é marcada, também, de forma discreta, por benefícios coletivos aspirados pela personagem em questão. Seguindo Lukács, o romance é a epopéia de uma época em que o sujeito almeja a totalidade que não lhe é dada de modo claro, “para qual a imanência do sentido da vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade.”⁶⁵ O romance aspira desvendar e arquitetar, através da forma, a totalidade que revela-se nublada, quase apagada da vida. A psicologia dos heróis denota o que é inerente ao romance: tais sujeitos estão à caça, isto é, desejam algo. O indivíduo épico, ou seja, este herói do romance emerge de uma espécie de fuga em face do

⁶² LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000. p. 52.

⁶³ Id., *Idib.*, p.30.

⁶⁴ LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000. p.34.

⁶⁵ Id., *Idib.*, p.55.

mundo exterior. O modo como se apresenta a subjetividade, os desejos humanos, essa busca da qual mencionamos são, de certa forma, o fio condutor das análises. Tais questões têm de ser explicadas e interpretadas, observadas como parte integrante da obra, “então é possível que nessa forma certas correntes desemboquem no mar da satisfação, embora o desaparecimento dos objetivos evidentes e a desorientação decisiva de toda a vida tenham de ser postos como fundamento do edifício”⁶⁶ que são parte de todos os personagens e enredos. Tais assertivas, assinala o filósofo, concatenam com o processo dialético e o devir proposto pela forma romance o contrário que acontece com as demais formas que se demonstram estagnadas. Deste modo, **Era um poaieiro** destaca-se, seu aspecto telúrico, funciona como pano de fundo para problemas de ordens humana e social profundas, como assevera Bueno, “afastado da natureza, indo mesmo contra ela, o homem não pode se encontrar.”⁶⁷ Numa era em que o atrelamento das obras ao cenário nacional, diante das conjunturas da época, era pressuposto para legitimar a literatura e desvinculá-la, de certa forma, das amarras estrangeiras que influenciavam nossos escritores. Questões como o capitalismo, racionalismo e a subjetividade do sujeito deslocado, desfibrado e fracassado, acopladas ao regionalismo e às questões sociais, são o mote deste romance que compreende, dessa forma, tendências universalistas.

Marien, francês de nascimento, mas brasileiro pela incorporação à cultura, ao povo e a região mato-grossense soube propor em sua única obra reflexões intrínsecas ao sujeito revelando, destarte, questões em que estão ancoradas o “equilíbrio oscilante”⁶⁸, refletido por Lukács acerca do romance, que “embora de oscilação segura, entre ser e devir; como idéia de devir, se torna estado e desse modo supera-se, transformando-se no ser normativo do devir: ‘iniciado o caminho, consumada está a viagem’.”⁶⁹ Ainda na esteira de Lukács, a personagem problemática, sobretudo desta narrativa, preso às armadilhas do mundo moderno e contingente mantém uma relação mútua e condicionante em que ambos: mundo e homem dependem-se reciprocamente. Brasilino, embora de porte clássico, é problemático, como já afirmamos. O resultado desta tensão é o que o torna anacrônico: já não cabe neste universo, e tenta criar uma particularidade, e isso faz com que este romance seja contundente e reafirme a sua acuidade no cenário literário. Traz no cerne “um perigo intrinsecamente sério” como qualquer romance dentro das mesmas características, e este perigo

⁶⁶ LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000. p.61 et seq..

⁶⁷ BUENO, Luis. **Uma história do romance de 30**. São Paulo, Edusp, 2006. p. 25.

⁶⁸ LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000. p.73.

⁶⁹ Id., Idib., p. 73

só surge quando o mundo exterior não se liga mais as ideias, quando estas se transformam em fatos psicológicos subjetivos, em ideais, no homem. Ao pôr as ideias como inalcançáveis e – em sentido empírico – como irreais, ao transformá-las em ideais, a organicidade imediata e não problemática da individualidade é rompida. Ela se torna um fim em si mesma, pois encontra dentro de si o que lhe é essencial, o que faz de sua vida uma vida verdadeira, mas não a título de posse ou fundamento de vida, senão algo a ser buscado.⁷⁰

O romance moderno e a literatura de maneira geral, sabemos, revela-se pela busca do ser, mesmo quando o que está à tona é a superfície da vida, e essa busca, todavia, é permeada por certa esperança que decai no fracasso iminente e certo do mundo contemporâneo. Adorno ressalta que a *priori*, o romance tinha como mote “a capacidade de dominar artisticamente a mera existência”.⁷¹ Tal concepção vem à luz abordada sob o ponto de vista, ou melhor, pela posição do narrador que expõe o paradoxo de que não se pode narrar, não obstante o romance careça de narração. O romance precisaria cuidar do que não pode ser alcançado por meio da descrição. O trato com a matéria comunicada e com a forma é também sua questão fulcral e o narrador coloca-se “como se o mundo ainda fosse essencialmente um processo de individuação, como se o indivíduo, com suas emoções e sentimentos, ainda fosse capaz de se aproximar da fatalidade”⁷², ou seja, uma busca por algo imperceptível, independente do sujeito. O romance, então, filia-se “à representação da essência e de sua antítese distorcida, mas também porque, quanto mais densa e cerradamente se fecha a superfície do processo social da vida, tanto mais hermeticamente esta encobre a essência como um véu.”⁷³ A reificação das relações individuais solapa toda e qualquer essência, a busca constante pelo poder, pelo ter, pelo disfarce são estigmas do mundo contemporâneo. Podemos cunhar tais modos de vida como um fazer de conta que petrifica as relações e desumaniza, ou melhor, um processo “coisificação” do indivíduo nesta procura solitária fadado ao engodo próprio que, por sua vez, “na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo”⁷⁴ Isto é revelado em sua melhor maneira pela forma romance, mais do que em qualquer outra forma de arte, assegura-nos Adorno.

Como é este ser, representado no romance moderno, que dentro deste mundo vê-se perdido e com o fardo imenso do existir? Mário de Andrade⁷⁵, de maneira contundente,

⁷⁰ LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000. p.79.

⁷¹ ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Notas de Literatura I**. São Paulo: 34 Letras, 2003. p.55.

⁷² Id., Idib., p. 56 et seq.

⁷³ Id., Idib., p. 57.

⁷⁴ Id., Idib., p. 58

⁷⁵ ANDRADE, Mário de. Elegia de Abril (1941) IN: **Aspectos da literatura brasileira**. 5 ed. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A., 1974. p.185-195.

aponta para a precariedade formal nas obras, para ele, recorrência dos anos 30 e, além disso, a dicotomia entre arte interessada e desinteressada destacando que os elementos sociais são significantes, mas, por vezes, decaem num descuido com a forma. Destaca o sofrer do sujeito na literatura, “sofrimento criado, ou pelo menos, largamente desenvolvido na ficção contemporânea do Brasil, esse herói novo, esse protagonista sintomático de muitos de nossos melhores romancistas atuais: o fracassado.”⁷⁶ Mário assinala que existe sempre qualquer fracasso a ser descrito “um amor, uma terra, uma luta social, um ser que faliu.”⁷⁷ A incapacidade de apreensão da realidade vivida e a impossibilidade de ajuste ao meio social em que vive manifestam-se nas ações e/ou aspirações do nosso protagonista, Brasilino. Considerando sua luta sem efeito em que os oponentes centrais são ele mesmo e o mundo que o cerca, onde não há o embate entre sujeitos concretos, um duelo entre forças e ideais maiores, pensamos, pois, que **Era um poaieiro** manifesta-se, conforme a descrição de Mário: um romance em que há “a descrição do ser sem força nenhuma, do sujeito desfibrado, incompetente para viver, e que não consegue opor elemento pessoal nenhum, nenhum traço de caráter, nenhum músculo como nenhum ideal, contra a vida ambiente”.⁷⁸ O protagonista de que tratamos tem seu traço particular definido, ou seja, distingue-se pelo espírito de coletividade, de benevolência, de fidelidade para com os seus, mas isso não o destitui das características desenvolvidas, aqui, por Mário. Pensamos, então, que esta falta de perspicácia, este deslocar-se no espaço, a falta de audácia diante da vida o torna um herói com fortes características de um fracassado; sua peleja com este mundo o leva a decair literalmente no soterramento de si próprio. Vale a pena, neste momento, nos referirmos a alguns de seus monólogos. O narrador deste romance às vezes se confunde com a personagem, por conta do discurso indireto livre, conferiremos, pois, a passagem que se segue:

A tropa já devia ir longe, no caminho da Barra, mas Brasilino ainda queria passar no Assaí, onde morava Tereza, sua noiva. Apertando o Rosilho⁷⁹, ia ele enlevado nos seus sonhos. Se corresse bem, a poaia tendo bom preço, no fim da safra, em março ou abril, poderiam enfim realizar os seus desejos.

⁷⁶ ANDRADE, Mário de. Elegia de Abril (1941) IN: **Aspectos da literatura brasileira**. 5 ed. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A., 1974. p.189.

⁷⁷ Id., *ibid.* p. 190.

⁷⁸ Id., *ibid.*.

⁷⁹ MARIEN, Alfredo. **Era um poaieiro**. Mato Grosso: Academia Matogrossense de Letras, 2008. p. 37.

“Juntos à comitiva destacam-se seu cavalo Rosilho e seu fiel cão Guará, merecendo, ambos, tratamento especial no decorrer da narrativa. “Uma grande amizade prendia Brasilino ao seu cão e ao seu cavalo. O Rosilho era lembrança do pai, que lhe dera ainda potrinho, todo cheio de bicheiras. Com muito trabalho e carinho, Brasilino conseguira salvar o potrinho que se tornara um bom cavalo manso e valente. Quanto ao Guará era de uma fidelidade comovedora. Acompanhava-o por toda parte, ficando longas horas a olhar para ele, como se Brasilino fosse um deus”.

Ficariam algum tempo, talvez alguns anos, com a velha, ajudando-a a criar os pequenos. [...] Na bem-aventurança desse amor, só havia uma nuvem. Ardente ciúme lhe enchia o coração, quando Brasilino pensava no atrevimento do Gonçalo, jovem negociante que teimava em perseguir a Tereza, embora repellido pela moça. O pai dela, o velho Vicente, devia qualquer coisa a esse rapaz, e, à sombra dessa dívida, volta e meia ele aparecia no Assaí todo cheio de perfumes baratos e sempre bem recebido pelo velho. [...] Pensado nessas coisas, Brasilino chegou ao Assaí. O Guará indo na frente alvoroçou a cachorrada, alertando os moradores.

— Dá licença?...

Chegue!... Respondeu o Vicente, enxotando os cães, que brigavam com o Guará.

Abraçaram-se à moda sertaneja, pondo muito de leve a ponta dos dedos no ombro um do outro.

— Como vai Nhá Paula, minha comadre?

— Está boa. Mandou lembranças...

— Obrigado. Apeie um pouco...

[...]

— Entre, Brasilino... — disse o velho, que o ficara esperando junto à porta, todo sorridente.

Estranhando esses modos, excessivamente agradáveis, Brasilino sentou-se num mocho, amarrotando o chapéu. Num relance, lembrou-se das horas passadas nessa mesma salinha escura e feia, conversando com Tereza, na ausência do velho. Tudo aí já lhe era familiar. Sobre a tosca mesinha estava o oratório, cheio de santos encardidos e atrás dele a viola do Vicente. No canto, uma galinha a chocar olhava, desconfiada, para Brasilino, procurando esconder-se atrás de um remo marcado com ferro do Coronel Leme, dono da Sesmaria. Encostado à parede do fundo erguia-se o grosso tear, sentado sobre um courinho que Tereza passava o melhor de sua vida, tecendo redes de algodão, que ela vendia por preços ínfimos.⁸⁰

Neste episódio em que se entrelaçam tempos e espaços diferentes temos a apresentação e a descrição de alguns personagens da trama que vêm sendo delineados pelo narrador e, ao mesmo tempo, propostos pela subjetividade do protagonista. Na perspectiva de Auerbach⁸¹, entendemos que a literatura como *mimesis*, representação, não é necessariamente cópia da realidade. O realismo das descrições está por trás da elaboração estética. Temos, então, o trato, embora discreto, “de movimentos internos, isto é, de movimentos que se realizam na consciência das personagens”⁸², na obra em questão, na de Brasilino. A onisciência seletiva baliza tal ocorrência. Estes eventos, em determinados momentos externos e em outros internos, presentes na narrativa, aproximam-se por vezes, do real e por mais que pareçam supérfluos, tais aspectos descritivos na estrutura literária a deixam com um caráter bem moldado; “o escritor, como o narrador de fatos objetivos, desaparece quase que

⁸⁰ MARIEN, Alfredo. **Era um poaieiro**. Mato Grosso: Academia Matogrossense de Letras, 2008.p.30-32.

⁸¹AUERBACH, Erich. **Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 471-499.

⁸² Id., *ibid.* p. 477.

completamente; quase tudo o que é dito aparece como reflexo na consciência das personagens do romance.”⁸³ Podemos verificar, através da consciência do protagonista, na perspectiva das imagens dos objetos descritos, elementos que tornam o enredo inteligível. No início do trecho temos o protagonista “enlevado nos seus sonhos” desejando, ao fim da safra, casar-se com Tereza. Em seguida, vem-lhe à mente a figura do rival, Gonçalo, “jovem negociante que teimava em perseguir a Tereza”, tal imagem o infla de ciúmes. O pai de Tereza, “o velho Vicente, devia qualquer coisa a esse rapaz” e, portanto, sempre o recebia bem. A descrição dos objetos da sala em que vive Tereza revela, de certa maneira, sua personalidade já que essa, praticamente, não tem voz na narrativa. Assim, o “mocho”, espécie de banquinho sem encosto, “a salinha escura e feia”, “a tosca mesinha” cheia de santos encardidos e um “grosso tear” no qual tecia redes de algodão, que vendia a preços insignificantes. Ali, ela passava o “melhor de sua vida”. Tal afirmação torna-se contraditória diante da descrição das coisas e da condição dos caracteres. “Assim, por exemplo, aqui, onde o escritor atinge a impressão mencionada colocando-se a si próprio, por vezes, como quem duvida, interroga e procura, como se a verdade acerca da sua personagem não lhe fosse mais bem conhecida do que às próprias personagens ou ao leitor”⁸⁴, a posição do escritor diante da realidade do mundo que representa, acontece diferentemente do que ocorria anteriormente em que os escritores “interpretavam as ações, as situações e os caracteres das suas personagens com segurança objetiva.”⁸⁵ Captar a essência dos personagens, concatenado-a as descrições objetivas e, sobretudo, às que partem da subjetividade do indivíduo, pensamos ser o propósito para o entendimento da trama.

Acreditamos, pois, que nosso encaminhamento merece mais uma vez um momento da narrativa. Em certo momento, Brasilino vive a tentação de reencontrar sua noiva, Tereza, valeria a pena, pensa ele:

___ Por que não dá um pulo no Assaf?... segredou-lhe de repente uma voz tentadora. [...]

Somente para te ver... Que tentação!... Essas palavras como que lhe tiniam nos ouvidos: somente para te ver... Oh, sim!... Valia a pena!... E era possível... e era até muito fácil... [...]

Mas não podia! Não ficava direito! Praticamente era muito fácil; mas moralmente era impossível. [...] Não devia pensar mais nisso. Os

⁸³ AUERBACH, Erich. **Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 481.

⁸⁴ Id., *ibid.* p. 482.

⁸⁵ Id., *ibid.*.

companheiros não agüentavam? Não viviam eles também curtindo saudades? Bom exemplo lhes daria ele, fazendo isso...⁸⁶

Não obstante, nada disso muda sua realidade, sua aniquilamento, sua decadência, enquanto sujeito, num mundo moderno que não o acolherá de modo algum. Seu fracasso revelará, de certa maneira, “a total fragilidade, e frouxo conformismo”⁸⁷ inerentes ao ser cujo comportamento não se adapta ao mundo onde reside.

A marca do fracasso não reside, acreditamos somente na passividade do sujeito diante da vida, em sua inação; mas cremos que se demarca também na não compreensão e/ou apreensão do espaço e do que ocorre neste e, destarte, a eliminação desse indivíduo é a alternativa mais cômoda num determinado momento. A morte é o contrário da luta; é a completa desistência, demarca o vácuo da procura por um ideal. Brasilino, na mata da poaia, está alheio ao que ocorre fora do seu espaço. Sua memória oscila e, por vezes, lembra apenas do que não lhe apraz, como já afirmamos. Por vezes pensa em seu rival, Gonçalo e outras em São Paulo, memórias que o deixam deveras insatisfeito. “Mas... Esse Gonçalo!... Até quando teimaria ele em perseguir Teresa! Até quando continuaria com essa provocação? Sempre que Brasilino pensava nisso, uma onda de sangue subia-lhe à cabeça.”⁸⁸ “Passeando sozinho, uma tarde, no centro de São Paulo, tivera impressão terrível de isolamento. Sentira-se num mundo e num século completamente diferentes, que não eram o seu século nem o seu mundo.”⁸⁹ Avesso a modernidade, compara a feira-livre de São Paulo a uma bicheira, comparação que demarca sua oposição ao amigo, Felipe, que deseja a modernidade e o progresso que a cidade grande proporciona, interessa-se pelos jornais, quer saber o que acontece no mundo. O arcaísmo *versus* o progresso, dicotomias fundamentais que dialogam entre si e são primordiais para a evolução da fatura e, ao mesmo tempo, dão a esta narrativa a tensão que tanto lhe é peculiar quanto significativa:

[...] Ao contrário de Brasilino que lia somente por necessidade. Felipe assinava diversos jornais e revistas, cuja falta sentia muito. Pensando alto exclamou:

— Mas, sim senhor!... Mais de dois meses sem abrir um jornal!... Estou ansioso por saber o que vai pelo mundo. E você, Brasilino?...

— Eu?...

— Sim, você... Não está com pressa de ler os jornais? De saber como vai a guerra? Quem sabe já acabou...

⁸⁶ MARIEN, Alfredo. **Era um poaieiro**. Mato Grosso: Academia Matogrossense de Letras, 2008. p. 120.

⁸⁷ ANDRADE, Mário de. Elegia de Abril (1941) IN: **Aspectos da literatura brasileira**. 5 ed. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A., 1974. p.191.

⁸⁸ MARIEN, Alfredo. **Era um poaieiro**. Mato Grosso: Academia Matogrossense de Letras, 2008. p. 50

⁸⁹ Id., *ibid.*, p. 42.

— Quem?... O mundo?..
 — Acorde rapaz!... [...] ⁹⁰

As forças antagônicas como - empregado e empregadores, os que têm e os que não têm o poder aquisitivo como pressuposto para definir direitos e deveres dos cidadãos,- sabemos, são como “forças motoras da sociedade capitalista” ⁹¹ mostra-se somente como conjectura do romance e não sua própria forma. A questão que permeia e refere-se à ação é traço significativo para a teoria da forma romance, afirma Luckács. Tudo que concerne ao conhecimento das relações sociais fica absorto, sem importância, se não converter-se em significância para a completude da ação. O liame entre a ação e a representação autêntica do homem com a sociedade e a natureza, - “(isto é, não somente a consciência que o homem tem dessas relações, mas o próprio ser que é o fundamento desta consciência, em sua ligação dialética com ela), o único caminho adequado é a representação da ação.”⁹² Através da ação é permitido ao homem, na sua condição social, encontrar a expressão de sua real e legítima “essência, a forma autêntica e o conteúdo autêntico de sua consciência, quer ela saiba disso ou não, e quaisquer que sejam as falsas representações que ele tenha sobre isso em sua consciência.”⁹³ A essência do homem é elemento típico do seu ser social, e o narrador ao submergir densamente em problemas sociais compõe um quadro bem acabado que, mesmo no que se refere “aos problemas econômicos, pode-se aprender mais do que ‘nos livros de todos os historiadores, economistas e estatísticos de profissão do período, tomados em conjunto’ ”.⁹⁴ O narrador seletivo conduz a trama; adere-se ao protagonista e revela, aos poucos, particularidades de cunho pessoal, social e econômico que são reforçadas pelas ações tomadas por este.

Fora da sua realidade, do que acontece no mundo, Brasilino só concebe a vida e a liberdade nos ermos do sertão mato-grossense, sua terra natal, na qual quer casar, viver e morrer ao lado de Tereza, sua noiva, e da família que anseia construir a seu lado. Maniqueísta, este herói trava tensões diárias acerca das diferenças e mudanças que ocorrem em sua terra, prevendo, quem sabe, o futuro devastador que é reservado aos ermos tranqüilos do Brasil, notadamente, o seu Mato Grosso:

⁹⁰MARIEN, Alfredo. **Era um poaieiro**. Mato Grosso: Academia Matogrossense de Letras, 2008. p. 160.

⁹¹LUCKÁCS, GEORG. Romance como epopéia burguesa. IN **AD HOMINEM 1 – Revista de Filosofia/Política/Ciência da História. Tomo II – Música e Literatura**. São Paulo: Edições Ad Hominem, 1999. p. 94.

⁹²Id., ibid. p. 94 et seq..

⁹³Id., ibid. p. 95.

⁹⁴ Id., ibid. Engels a propósito de Balzac.

Terra boa e rica, como talvez nenhuma outra no mundo! Desde os tempos do império, quantos e quantos compradores de poaia não se haviam enriquecido ali, explorando os poaieiros! Cada ano, na ocasião da safra, quanto dinheiro não corria ali! Mas era como nos garimpos, de onde saíam tantas fortunas e onde só ficava a miséria, a terra abandonada, depois de saqueada e torturada a ferro e fogo. Coisa injusta, essa! Que os homens buscassem e amassem somente as riquezas da terra despojada do seu ouro, das suas gemas, da sua poaia, das suas árvores, da sua fauna...⁹⁵

Devemos acrescentar, entretanto, que os elementos sociais e econômicos são latentes na obra, mas o cuidado com a forma não é, de maneira alguma, deixado à sombra destes. O modo de descrever não só o protagonista, mas o de narrar os acontecimentos deste romance ratifica-se, podemos afirmar, numa mescla entre o fazer psicologia em análise, ou seja, “a análise direta, a introspecção, a registação da dinâmica psíquica independente da ação”⁹⁶ e o de “fazer psicologia em ação, isto é, determinar os caracteres e as reações psicológicas pelos atos, frases e gestos dos personagens”.⁹⁷ Temos, destarte, uma narrativa em que se apreendem as nuances de uma sociedade pautada pela exploração de um Estado, através do desenvolvimento pormenorizado das ações, e alguns momentos da psicologia deste herói pautado pelo fracasso e, com isto, emerge o desequilíbrio do ser universal. Tal fracasso surgirá, acreditamos, diante da impossibilidade deste indivíduo adequar-se em presença da realidade desta sociedade desorganizada e de valores fragmentados pelo progresso urgente.

Assim, o preço da saca da poaia sobe e Brasilino havia combinado com o “seu pessoal” que lhe pagaria determinada quantia pelo quilo, este, bem abaixo do que, agora, o mercado da erva anuncia. Neste momento, apreendemos ligeiramente, através de suas elucubrações, a angústia diante de si e da responsabilidade moral:

[...] Conversando sobre a alta da poaia, em casa do Madaleno, este lhe contara que muitos patrões, quase todos, continuavam pagando os poaieiros de acordo com o preço taxado, que geralmente não passava de vinte, Brasilino sentia-se muito tentado a fazer o mesmo. E essa tentação perseguia-o na picada encharcada. Parecia-lhe ouvir uma voz que dizia:

— Por que não?... Todos os patrões fazem isso! Trato é trato!... e, se a poaia caísse abaixo de vinte quatro, você não cumpriria o seu trato?... Não pagaria o preço taxado?... Então seu bobo?... Não seja trouxa!... Faça como os outros!... Deixe os outros que se danem, contando que você fique rico... Brasilino nunca sentira tão fortemente o poder, a atração pelo dinheiro. Sem dinheiro, - ia ele monologando, sob a chuva, que recomeçara. - que teria ele comprado na lancha? Nada, claro! Neste mundo vale quem tem dinheiro. [...] Sempre o dinheiro!... Entretanto, o dinheiro não era a melhor coisa da vida,

⁹⁵ MARIEN, Alfredo. **Era um poaieiro**. Mato Grosso: Academia Matogrossense de Letras, 2008. p.121 et seq..

⁹⁶ ANDRADE, Mário. Psicologia em ação. Psicologia em análise. IN **O empalhador de passarinho**. 3ª ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972. p. 155.

⁹⁷ Id., *ibid.* p.155.

como dissera o Taques. Perder a vida por causa do dinheiro não era negócio. Que adiantava ganhar todo o dinheiro deste mundo e perder a vida? Vinte quatro mil réis de lucro por quilo de poaia era dinheiro bastante! Mas, gente, seria isto direito?...⁹⁸

Brasilino resiste às tentações, obedece às leis do homem e da natureza. Tem um espírito de equidade e entrega-se com resignação aos preceitos morais estabelecidos pela sociedade e por aquilo que acredita. Felipe, seu amigo, favorável ao que há de moderno terá de apartar-se de Brasilino, por força das necessidades inerentes ao processo de condução de suas vidas. Gonçalo, por sua vez, representa o capitalismo, a busca pelo ter, pelo capital custe o que custar. Brasilino, diante das circunstâncias, tem de pagar o preço através de sua “longa faca”. Ao deixar seus companheiros numa festa, Brasilino retira-se e vai deitar, adormece, mas, acorda logo:

Acordando, alta noite, verificou que o Vitu e o Feliciano estavam dormindo, mas a rede do Poconeano estava vazia. [...] Então, Brasilino levantou-se e saiu como estava em mangas de camisa, desarmado. [...] Brasilino aproximou-se, ansioso por encontrar Poconeano. Na roda dos que dançavam no terreiro, reconheceu o Gonçalo, gingando e tocando caracachá. Deu-lhe pouca atenção, preocupado que estava em procurar o Poconeano. Sempre dançando e tocando, Gonçalo veio-se aproximando, e, quando chegou bem perto com terrível rapidez, pulou sobre Brasilino, cravando-lhe a sua longa faca no peito. Brasilino levantou os braços e caiu de bruços no meio da roda dos cururueiros, morto. [...]

— O que é?... O que é?...

— Não é nada... Era um poaieiro... Um rapaz do Rosário... já morreu... Um poaieiro?... Não era nada!... Havia tantos outros na Barra; mas bailes bons como aquele, havia poucos... Continuaram com o baile ao toque da sanfona.⁹⁹

A solidão do sujeito sem contornos firmes, como já afirmamos, é inerente ao mundo moderno em diluição e, sobretudo característica do romance. Brasilino é o homem solitário, embora não se dê conta disso. Seu combate, talvez, seja contra ele mesmo, contra este mundo onírico criado por ele; o caráter aqui é outro e este desajustamento ao porvir não lhe revelará o sonho almejado e, tampouco, condecorações. A morte reflete a inadequação do sujeito, o fracasso, e, no que diz respeito ao romance, revela “uma sociedade em decomposição, que ainda existe”¹⁰⁰, Carpeaux assinala, ainda, que o romance nacional “moderno não é [...] o de um mundo novo em eclosão, mas o de um mundo velho em decomposição. Satisfaz à

⁹⁸ MARIEN, Alfredo. **Era um poaieiro**. Mato Grosso: Academia Matogrossense de Letras, 2008. p.123 et seq..

⁹⁹ Id., ibid. p. 180 et seq..

¹⁰⁰ CARPEAUX, Otto Maria. Autenticidade do romance brasileiro. IN **Ensaio Reunidos – Vol. I 1942 – 1978**. Rio de Janeiro, Topbooks/ UniverCidade Editora, 1999. p.884.

definição de Lukács: O romance é uma expressão de sem-abrigo transcendental, epopéia de um mundo que Deus abandonou.”¹⁰¹

Brasilino, nome próprio que tem uma função na vida social: “a expressão verbal da identidade particular de cada indivíduo.”¹⁰² Tal função é tipicamente do romance, ratifica Watt. O nome da personagem não foi criado sem critérios, isto é fato. O nome funciona geralmente como um indício, como se a relação com o nome – significante – e o significado – psicologia, ideologia, etc – fosse originada intrinsecamente, expõe Silva e Aguiar. Retratar o Brasil? Talvez tenha sido esta a intenção de Marien. O nome e a personagem são apresentados no início da trama e, a narrativa finda com a morte desta. “O nome é um elemento importante na caracterização [*retrato*] da personagem, tal como acontece na vida civil em relação a cada indivíduo”¹⁰³. Brasilino é pintado numa moldura correta. Homem de intensa conexão com meio telúrico ao qual pertence, contém em seu nome a finalidade de retratar o Brasil em meados do século XX, com sua pujante exploração desregrada. A expressão de um mundo abandonado por Deus é refletida no final trágico dado ao protagonista da narrativa, um ‘novo Brasil’ está por vir, este, por sua vez, envolto pelo capitalismo é antagônico ao ‘velho Brasil’ das matas virgens e inexploradas dos tempos idos.

¹⁰¹ CARPEAUX, Otto Maria. Autenticidade do romance brasileiro. IN **Ensaio Reunidos – Vol. I 1942 – 1978**. Rio de Janeiro, Topbooks/ UniverCidade Editora, 1999. p. 884.

¹⁰² WATT, Ian. **A Ascensão do Romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 19.

¹⁰³ AGUIAR E SILVA, V. M. **Teoria da literatura**. Coimbra: Livraria Almedina, 1997. p. 704.

3. O TRÁGICO COMO CONVERGÊNCIA NA NARRATIVA *ERA UM POAIEIRO* DE ALFREDO MARIEN

3.1 A Tragédia e o Trágico

Nosso objeto de estudo, como já apontamos anteriormente, foi publicado na década de 40, precisamente no ano de 1944, e narra a história de Brasilino, legítimo mato-grossense, noivo de Tereza, preso aos laços familiares e dotado de um amor impar à sua terra e às suas raízes. O relato da vida dos poaieiros, sua estadia dentro da mata cerrada, cercados de toda espécie de perigo e intempéries que a floresta abriga, as aventuras, os momentos de conversas e descontração, a dor pela perda de companheiros, as saudades da família, a embriaguez, tornando-se, por vezes, como um consolo momentâneo e um veículo motor, levando muitos poaieiros ao vício do álcool, são pontos de suma importância que traçam o perfil de uma narrativa estritamente regional e, ao mesmo tempo, que se constitui plenamente no cenário da literatura nacional. Notável, ainda, é a exploração da floresta e do homem através da extração da poaia que corrobora, de certa forma, para a morte de ambos, tragados pelo “capitalismo selvagem”, o progresso desenfreado e a intensa exploração do homem pelo homem. Tudo isso, muito bem-acabado, através do testemunho ocular do autor, é de grande sentido e digno de reflexões, aproximando, assim, autor e leitor num movimento harmônico. É importante lembrar que o ano em que a obra vem a lume está ocorrendo a II Guerra Mundial, na qual o único objetivo era o poder. Desse modo, anseios por regimes totalitários, invasão de territórios, através da tirania, tudo isso manchando com sangue esta época em que não se mediam esforços econômico, industrial e científico em detrimento das vidas de milhões de civis que foram solapadas pelo monstro da guerra. A narrativa faz referência a este evento, embora seja uma passagem discreta, acreditamos que não tenha sido feita a revelia.

Conforme Lesky, se a tragédia ática concentra-se na vitória do todo e no poder dos deuses que nela vivem, isto é, está totalmente arraigada na comunidade, já com o drama histórico moderno e com o romance, ocorre o contrário, pois tais gêneros concentram interesses, sobretudo, e, às vezes, unicamente nos motivos que se dirigem à relação do homem com sua individualidade. Ora, nesta narrativa temos um universo particular construído por nosso herói como sendo exclusivo e insubstituível. Brasilino representa o herói que, por sua vez, quer acreditar na vitória de sua “comunidade poaieira”. Isto é, num Mato Grosso que centralize seus interesses em prol de seu povo. Nesse contexto, Sonha o herói, num sertão que

se subsista sem a interferência da modernidade e do avanço. Pensamos ser isso, de certa maneira, traço de um indivíduo que idealiza uma realidade que está fadada irremediavelmente ao fracasso, já que se manifesta anacrônico. O fracasso revela-se urgente diante das circunstâncias, do tempo e do espaço em que está ancorada a narrativa. Nosso herói ampara-se a uma espécie de “utopia”, mascarada pela religiosidade típica do sertanejo num lampejo do “se Deus quiser...”, que o move e o sustenta numa corda bamba, e, fatalmente será extirpada pela máquina capitalista e pelo iminente avanço. Brasilino devaneia em seus monólogos, presumindo “a volta gloriosa, com o dinheiro necessário à realização do seu grande propósito”¹⁰⁴, o casamento com Tereza, e, “depois iriam fundar um sítio novo, no sertão, lá pelas bandas do Taira Sentido, onde havia boas terras devolutas, completamente desertas.”¹⁰⁵ Explicita aversão à modernidade que ascendia em São Paulo, “[...] preferia a sua terra e a sua vida sertaneja. Antes a vida sem jornais, sem rádio, sem cinema, sem bondes, sem luz elétrica, enfim sem nenhuma daquelas comodidades, antes cheias de privações nestes ermos tranqüilos do que aquela vida agitada”.¹⁰⁶ Não há, portanto, nada que alivie o seu desamparo diante de tais circunstâncias, e, o Mato Grosso, “sua terra”, tem de ir adiante. Está claro que a relação do homem com sua individualidade, pautada pelo coletivismo, é refletida na narrativa, parte dos anseios do protagonista; o narrador onisciente seletivo¹⁰⁷ delinea e projeta tais aspirações que partem, por sua vez, como dissemos exclusivamente do protagonista e da relação dele com o espaço que propõe a obra. Este narrador limita-se a contar os fatos sem muitos alongamentos ou pausas.¹⁰⁸ Ressaltamos que este privilegia a narração à descrição do espaço físico e do protagonista, Brasilino. Abordaremos, mais adiante, as matizes que são conferidas a narração. A descrição será ponto, também, de nossa discussão.

¹⁰⁴ MARIEN, Alfredo. **Era um poaieiro**. Mato Grosso: Academia Matogrossense de Letras, 2008. p. 27.

¹⁰⁵ Id., Ibid., p. 30.

¹⁰⁶ Id., Ibid., p. 42.

¹⁰⁷ D’ONOFRIO Salvatore. **Forma e sentido do texto literário**. São Paulo: Ática. 2007.

De acordo com D’ Onófrío (2007), amparado por Norman Friedman, “essa focalização dá-se quando o narrador, mesmo sendo ele o sujeito do discurso, apresenta o ponto de vista de uma ou de várias personagens, não *a posteriori*, por meio do resumo, mas diretamente no momento presente, pela mente da personagem”. O narrador, da obra em questão, tem onisciência plena em relação à Brasilino, por vezes se distancia, sobrevoa alguns personagens ou assuntos passados, ou seja, utiliza-se de anacronias, mas, logo retoma ao protagonista. O trajeto feito pelo protagonista é distinto em comparação a outras ações que ocorrem na ausência deste.

¹⁰⁸ NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. 2. Ed. São Paulo: Ática, 1995. Série Fundamentos, 31. p.34.

Conforme Todorov.

São cinco as figuras de duração (anisocronias) funcionais na narrativa que promovem uma diferença de *andamento*. A saber: o *sumário*, o *alongamento*, a *cena*, a *pausa* e a *elipse*. Aqui enfatizamos o *alongamento* e as *pausas*, e conforme Nunes, o primeiro se opõe ao *sumário* (que é restrito à temporalidade), neste, por sua vez, o discurso dura mais que a história. São passagens em câmera lenta como acontece, por exemplo em *Grandes Sertões: veredas*, em que às narrações somam-se as digressões. No caso das *pausas*, o tempo da história para e o do discurso prossegue: é o caso das descrições, resultando num quadro estático.

O termo *trágico* nos remete automaticamente, ao *epos*, mundo ático e fechado das epopéias e das tragédias gregas em que temos um herói de psicologia rasa, num processo de conciliação com o mundo apreendível, homogêneo e maniqueísta, onde predominam idéias como moral e destino, sendo, essa segunda, superior aos homens, heróis e deuses. Neste processo de conciliação com o mundo, ou seja, momento em que o herói ao sair em busca de aventuras e superá-las, "a alma desconhece o real tormento da procura e o real perigo da descoberta, e jamais põe a si mesma em jogo; ela ainda não sabe que pode perder-se e nunca imagina que terá de buscar-se." ¹⁰⁹ A épica antiga demonstra sua forma numa perspectiva de uniformidade em que se identificam "ser e destino, aventura e perfeição, vida e essência" ¹¹⁰. Diante disto compreendemos a carência da filosofia para os "tempos afortunados" ¹¹¹ já que, conforme Lukács, sendo configuração de vida ou decisiva diante da forma e a doadora de conteúdo da criação literária, é sempre um sintoma da inadequação entre interior e exterior, um índice da diferença fundamental entre eu e o mundo, da contradição entre alma e ação. O teórico assinala adiante que com a nova *polis*, oriunda da igreja, do vínculo contraditório entre alma perdida repleta de pecados que nunca poderão ser perdoados e a redenção absurda, não obstante, confiável e certa veio a tona um reflexo quase platônico dos céus na terra, surgindo, a partir daí, a escala das hierarquias entre os planos terrestre e celestial. Há, portanto, a volta do mundo com um contorno perfeito, ou seja, tangível:

o apelo à redenção tornou-se dissonância no perfeito sistema rítmico do mundo e possibilitou um equilíbrio novo, embora não menos colorido e perfeito que o grego: o das intensidades inadequadas e heterogêneas. O caráter incompreensível e eternamente inacessível do mundo redimido foi assim trazido para perto, ao alcance da vista.¹¹²

Uma vez passado por este processo de dissolução, do retorno do mundo a uma "circunferência perfeita" ¹¹³, ficou evidente que com rompimento com tal unidade "não há mais uma totalidade espontânea do ser" ¹¹⁴, e, diante disso surge, nos termos de Lukács, o princípio acerca da individualização do ser que, diante de uma realidade que se cerra, resiste vigorosamente.

¹⁰⁹ LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000. p. 26.

¹¹⁰ Id., *Ibid.*, p.27 et seq.

¹¹¹ Id., *ibid.*, p. 25 et seq.

¹¹² Id., *ibid.*, p.35.

¹¹³ Id., *ibid.*

¹¹⁴ Id., *ibid.*

A arte com fins morais, afirma Schiller ¹¹⁵, perde toda sua liberdade, aquilo que a torna poderosa e o que a torna eficaz, o fascínio do divertimento.

A inteira força da lei moral manifesta-se apenas na ocasião em que se revela em lição com todas as demais forças naturais e quando, em face dela, todas perdem seu poder sobre o coração humano. Tudo que não for moral, tudo o que não se encontrar sob a suprema legislação da razão, está compreendido nessas forças naturais, ou seja: sentimentos, instintos, afeições, paixões, assim como a necessidade física e o destino. Quanto mais terrível o adversário, tanto mais gloriosa a vitória. Só a resistência pode tornar visível a força.¹¹⁶

Esta luta, a da lei moral, contra as forças naturais e estas, diante dela, perdem seu poder sobre o coração humano. Schiller demonstra que o prazer moral em um nível elevado, proporcionado pela arte, serve-nos da mesma maneira que os sentimentos, estas “forças naturais”, ¹¹⁷ e apraz-nos através da dor, isto, afirma o teórico, “é que faz sobretudo a *tragédia*”¹¹⁸. A *tragédia* invade tudo o que, em detrimento de qualquer finalidade natural haja a superioridade da moral, tendo em vista que ambas (a finalidade natural e a moral) são totalmente contraditórias e, diante de tal relação, é inconcebível determinar um grau exato de entretenimento, prazeroso ou insatisfeito. Tal relação nos aproxima, neste momento, a um diálogo com Nietzsche em seu debate acerca da doutrina cristã. De forma contundente, o teórico constitui um princípio de vida absolutamente contrário à moral e ao cristianismo. Um ponto de vista puramente artístico, anticristão, em suas palavras, ‘dionisíaco’, que põe em posição de destaque Dionísio, deus da embriaguês, termo que nos limitaremos mais adiante. O filósofo afirma que a doutrina cristã é e quer ser a todo instante moral, “*somente* moral, e com seus padrões absolutos, já com sua veracidade de Deus, por exemplo, desterra toda a arte, *toda* arte, ao reino da mentira – isto é, nega-a, reprova-a, condena-a” ¹¹⁹. Este é notadamente, para o teórico, o ponto fulcral para o desterro da arte: ‘vontade de declínio’, “um sinal da mais

¹¹⁵ SCHILLER, Friedrich. **Teoria da tragédia**. São Paulo: Editora Herder, 1964. p. 20.

¹¹⁶ Id., Ibid..

¹¹⁷ Id., Ibid..

¹¹⁸ Id., Ibid., p. 21.

¹¹⁹ NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Trad. J. Guisburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.19-20

Para Nietzsche, “o cristianismo foi desde o início, essencial e basicamente, asco e fastio da vida na vida, que apenas se disfarçava, apenas se ocultava, apenas se enfeitava sob a crença em ‘outra’ ou ‘melhor vida’. O ódio ao ‘mundo’, a maldição dos afetos, o medo à beleza e à sensualidade, de um lado-de-lá inventado para difamar melhor o lado-de-cá, no fundo um anseio pelo nada, pelo fim, pelo repouso, para chegar aos ‘sabá dos sabás’ [...] -pois perante a moral (especialmente a cristã, quer dizer, incondicional), a vida tem que carecer de razão de maneira constante e inevitável, porque é algo essencialmente amoral – a vida, oprimida sob o desdém do eterno, não tem que ser sentida afinal como indigna de ser desejada, como não-válida em si.”

profunda doença, cansaço, desânimo, exaustão, empobrecimento da vida”¹²⁰, já que esta é concebida como sendo intensamente amoral. A negação e o desapego do mundo e da vida, afirma Nietzsche, nas esteiras schopenhauerianas e kantianas, constituem-se, de tal forma, no espírito trágico e este conduz à *resignação*. Instaura-se, portanto, a renúncia da vida e o amparo na devoção.

O surgimento da tragédia deu-se do cruzamento de diferentes tendências religiosas e o contínuo desenvolvimento da arte, afirma Nietzsche, está intrinsecamente ligado “à duplicidade do *apolíneo* e do *dionisíaco*, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações.”

¹²¹ Tais designações são tomadas dos helênicos, assegura Nietzsche, que evidenciam à mente arguta preceitos antes sigilosos de como concebiam a arte diante dos feitos de seus deuses.

A seus dois deuses da arte, Apolo e Dionísio, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição, quanto a origens e objetivos, entre a arte do figurador plástico [...], a apolínea, e a arte não-figurada [...] da música, a de Dionísio: ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum ‘arte’ lançava-se apenas aparentemente a ponte; até que, por fim, através de um miraculoso ato metafísico da ‘vontade’ helênica, apareceram emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática.¹²²

Nietzsche propõe, a *priori*, pensarmos estes dois “universos artísticos”¹²³ distintos entre si, como o do *sonho* e da *embriaguez*, respectivamente o apolíneo e o dionisíaco.

“A bela aparência do mundo do sonho”¹²⁴, pré-condição de toda a arte plástica, eis a feição do deus Apolo, “ele, segundo a raiz do nome, ‘resplendente’, a divindade da luz, reina também sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia.”¹²⁵ Representante da beleza, da imagem, do sonho, da estetização e estatização. A necessidade da experiência onírica, nos termos de Nietzsche, foi anunciada pelos gregos em Apolo. A realidade do sonho é contemplada com agrado e precisamente para, diante dela, discernir a vida com fundamento. As imagens experimentadas pelo indivíduo não são somente as agradáveis e as amigáveis, não

¹²⁰ NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Trad. J. Guisburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 20.

¹²¹ Id., Ibid. p. 27.

¹²² Id., Ibid..

¹²³ Id., Ibid..

¹²⁴ Id., Ibid., 28

¹²⁵ Id., Ibid., 29

são as únicas; as imagens negativas, “as sérias, sombrias, tristes, escuras, as súbitas inibições, as zombarias do acaso, as inquietas expectativas, em suma, toda a ‘divina comédia’ da vida, com o seu *inferno*, desfila à sua frente”¹²⁶. O sonho funciona como uma espécie de necessidade do indivíduo que, diante dele, encoraja-se ao exclamar ‘É um sonho! Quero continuar a sonhar’¹²⁷. Esse desejo da experiência onírica, afirma o filósofo, foi explicitada pelos gregos na figura de Apolo. Adiante, Nietzsche relaciona Apolo às observações de Schopenhauer acerca do homem colhido no véu de Maia¹²⁸, segundo ele, Apolo acreditou piamente neste *principium* e pôde, inclusive, ser caracterizado com a esplendorosa figura divina do *principium individuationis* que, ainda na esteira de Schopenhauer, descreveu “o imenso *terror* que se apodera do ser humano quando, de repente, é transviado pelas formas cognitivas da aparência fenomenal, na medida em que o princípio da razão, em algumas de suas configurações, parece sofrer uma exceção.”¹²⁹ Diante da cisão do *principium individuationis*, nasce, do fundo mais íntimo do ser humano, a essência do *dionisíaco*, “que é trazido a nós, o mais de perto possível, pela analogia da *embriaguez*.”¹³⁰ Nos deparamos, então, com o deus Dionísio, deus do vinho, da transformação, da música e do sentimento, que se manifesta nas festas e cultos pagãos; o ser irracional. Em presença deste arroubo deleitável acrescido ao terror que se apodera do ser na ruptura do *principium individuationis*, o que é singular, peculiar ao indivíduo, “se esvanece em completo autoesquecimento”¹³¹ e a essência do dionisíaco vem à lume sob a analogia da *embriaguez*. Aqueles que se refreiam, por conta da falta de experiência ou o pudor, relata Nietzsche, estes, quando em presença da demonstração pura dos instintos, “essas pobres criaturas não têm, na verdade, idéia de quão cadavérica e espectral fica essa sua ‘sanidade’, quando diante delas passa bramando a vida candente do entusiasta dionisíaco.”¹³² Os instintos puros, espontâneos, impregnados de expressões nunca antes sentidas são a prova de que “agora o escravo é homem livre”, “cada qual se sente [...] um só”, o homem “desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de,

¹²⁶ NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Trad. J. Guisburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 29.

¹²⁷ Id., Ibid..

¹²⁸ Id., Ibid. p. 30

‘Tal como, em meio ao mar enfurecido que, ilimitado em todos os quadrantes, ergue e afunda vagalhões bramantes, um barqueiro está sentado em seu bote, confiando na frágil embarcação; da mesma maneira, em meio a um mundo de tormentos, o homem individual permanece calmamente sentado, apoiado e confiante no *principium individuationis* [princípio de individuação]’

¹²⁹ Id., Ibid.

¹³⁰ Id., Ibid.

¹³¹ Id., Ibid.

¹³² Id., Ibid., p.31

dançando, sair voando pelos ares.”¹³³ Com isso, Dionísio é o verdadeiro astro, o homem deixa de ser artista e se torna obra de arte a ser contemplada.

Se, para Nietzsche, o surgimento da tragédia se deu do cruzamento de várias tendências religiosas e o contínuo desenvolvimento da arte, como já dissemos, para Aristóteles, essa nasce de duas causas naturais: no imitar, que é nato do homem e o deleitar-se no imitado, além disso, afiança, nasce de um princípio improvisado, em suas palavras “toscos improvisos”¹³⁴ e moderadamente vai progredindo “à medida que se desenvolvia tudo quanto nela se manifestava; até que, passadas muitas transformações, a tragédia se deteve, logo que atingiu a sua forma natural.”¹³⁵ Destarte, o contínuo desenvolvimento da arte é intrínseco em ambas as teorias, não obstante sabemos de suas diferenças.

3.2. O Efeito Trágico

Voltemos, então, ao termo *trágico* que advém da tragédia, tal assunto, introduzimos no começo de nossa análise. Alguns teóricos nos abastecem com suas definições, desse modo, procuraremos abordá-las e, na medida do possível, explicá-las neste momento.

Aristóteles em sua **Poética**, uma das obras de estética mais notável e que serve de referência para muitos estudiosos, faz sua teoria acerca da tragédia partindo do princípio de que a poesia é a imitação de uma ação, e a distingue diante de alguns gêneros como: epopéia, tragédia, comédia, etc. Mas, o que nos importa a *priori* é a tarefa do teórico em relação à epopéia, tragédia e, notadamente, o termo trágico, que é o que ressaltaremos. Faremos, pois, algumas observações acerca de definições dadas por Aristóteles no que concerne às formas de poesia.

Para Aristóteles, epopéia e tragédia, e mesmo a poesia ditirâmbica, são todas, em sentido genérico, imitação. A distinção entre esses três elementos acontece pelos meios, objetos e modos por que imitam. Já a comédia, segundo o filósofo, é a imitação de seres inferiores no que se refere ao componente torpe e ridículo¹³⁶; o ridículo no sentido

¹³³ NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Trad. J. Guisburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 31.

¹³⁴ ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Editora Globo. 1966. Tradução. Prefácio, introdução e apêndices de Eudoro de Souza. p. 73.

¹³⁵ Id., Ibid. p. 72 et seq..

¹³⁶ SOUZA, Eudoro. In: ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Editora Globo, 1966. p.01 - 68.

O trato com alguns termos como *catarse* e *ridículo*, este último, agora, referido em nosso encaminhamento, na estrutura original da **Poética** sofre de algumas omissões quanto ao seu caráter elucidativo e explicativo. “Não há

insignificante e pueril, e somente certa distorção. Já epopéia e tragédia combinam-se, apenas, por serem o oposto da comédia, ambas imitam homens superiores e em verso; mas difere a epopéia da tragédia pelo metro único e a forma narrativa. Além disso, a extensão também é um fator de distinção entre ambas; a tragédia procura “cabem dentro de um período do sol, ou pouco excedê-lo”¹³⁷ e, por sua vez, a epopéia “não tem limite de tempo”¹³⁸ Diante de tais aceções o filósofo encaminha-se para a definição de tragédia,

É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que suscitando o ‘terror e a piedade’, tem por efeito a purificação dessas emoções.¹³⁹

Para Aristóteles o elemento mais importante é a trama dos fatos, visto que

a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas, felicidade] ou infelicidade reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade. Ora os homens possuem tal ou tal qualidade, conformemente ao caráter, mas são bem ou mal-aventurados pelas ações que praticam. Daqui se segue que, na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações; por isso as ações e o mito constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é tudo o que mais importa.¹⁴⁰

Para o filósofo, a primeira e mais importante parte da tragédia é a composição dos atos, ou seja, o mito que “é o princípio e como que a alma da tragédia.”¹⁴¹ O imitar é nato do homem e esse se compraz de imitado. Além disso, desde que se possa apreender o conjunto, uma tragédia será bela quanto mais ampla. Numa definição simplista, o limite suficiente da tragédia, para Aristóteles “é o que permite que nas ações uma após outra sucedidas, conformemente à verossimilhança e à necessidade, se dê o transe da infelicidade à felicidade ou da felicidade à infelicidade.”¹⁴² Pensando este trecho de Aristóteles, percebemos muito do que se discute hoje em termos de tragédia moderna. Assim, o assunto discutido outrora

dúvida que o primeiro livro omitiu, entre outras coisas, a definição de ‘catarse’, e quantas centenas, se não milhares, de páginas tem custado essa omissão, sabe-o quem quer que se proponha resolver o problema. [...] São os mesmos termos em que a **Retórica** se refere ao ‘ridículo’; mas no texto da **Poética**, que a tradição conservou, só comparece a palavra; nada mais.”

¹³⁷ ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Editora Globo. 1966. Tradução. Prefácio, introdução e apêndices de Eudoro de Souza. p.73.

¹³⁸ Id., Ibid..

¹³⁹ Id., Ibid. p. 74.

¹⁴⁰ Id., Ibid., p. 75.

¹⁴¹ Id., Ibid., p.

¹⁴² Id., Ibid., p.77

corroborar, no que se refere à tragédia da vida moderna, de maneira relevante e passível de equiparação.

Compor uma bela tragédia não é tarefa das mais fáceis, pelo contrário, é algo bem intrincado. Para Aristóteles, logo que esta deve imitar ações que promovam o terror e a piedade, não podem ser representadas por homens muito bons que passem de uma situação íntegra para uma situação deplorável - tal ato causa aversão, não suscita terror nem piedade -, tampouco sujeitos que passassem de uma situação má para uma situação ditosa, segundo o filósofo, não há coisa menos trágica, pois lhe faltam todos os requisitos para tal efeito. O mesmo deve acontecer com o mito. Eurípedes, para o filósofo, é o mais trágico de todos os poetas. A maior parte de suas tragédias termina no infortúnio e, isto, de certa forma, o coloca numa situação de censura, pois promove “decepção” diante de seus espectadores

O terror e a piedade podem surgir por efeito do espetáculo cênico, mas também podem derivar da íntima conexão dos atos, e este é o procedimento preferível e o mais digno do poeta. Porque o mito deve ser composto de tal maneira que, quem ouvir as coisas que vão acontecendo, ainda que nada veja, só pelos sucessos trema e se apiede, como experimentará quem ouça contar a história de Édipo. Querer produzir estas emoções unicamente pelo espetáculo, é processo alheio à arte e que mais depende da coregia¹⁴³.

O desapontamento diante do infortúnio não é necessariamente o que propõe a tragédia, ou seja, o efeito trágico suplanta todas as decepções, desilusões e tudo que possa haver de negativo diante do efeito trágico. Esta é a situação trágica por excelência, de acordo com Aristóteles, “é a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece, não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser alguns daqueles que gozam de grande reputação e fortuna”.¹⁴⁴

Desse modo, compreendemos o porquê de Eurípedes destacar-se em seu tempo, sua obra proporciona a situação trágica por excelência. Em seus dramas não encontramos um contorno bem delineado da visão do mundo, “para ele, não era decisiva a determinação de um sistema, mas sim a entrega ao novo espírito da época e a espécie de indagação que este exigia”¹⁴⁵ Eurípedes não chega a negar os poderes divinos, no entanto passar a existir, a partir de sua obra, uma crítica a tais instâncias deterministas que mesmo decidindo, modelando ou

¹⁴³ ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Editora Globo, 1966. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Souza, p.83

O termo, coregia, *S.f.*, segundo Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, refere-se ao cargo ou função de corego que era, na “Grécia antiga, cidadão, sobretudo entre os homens de posse, que superintendia a escolha e os ensaios dos coros das tragédias, comédias, e demais festas públicas, e supria todas as despesas.” p. 556

¹⁴⁴ Id., *Ibid.*, p.82

¹⁴⁵ LESKI, A. **A tragédia grega**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 191.

resolvendo destinos, “o verdadeiro centro de todo acontecer é o homem. As ações do homem e as diretrizes divinas já não se unem, para ele, no mundo de irreconciliáveis contradições, para formar um cosmo ético, e justamente aí é que entra no maior contraste concebível face a Ésquilo”¹⁴⁶; se para este o destino humano é um núcleo controlado por uma ordem elevada, para o outro o destino não é mais controlado por tais ordens, as personagens agem e conduzem-se por si só; sem as interferências superiores como nos dramas esquilianos, seguem seus instintos naturais, suas paixões; não necessitam, portanto, de um deus “que o guie pelo caminho da aprendizagem e do conhecimento”¹⁴⁷.

A discussão com toda a extensão e profundidade que merece o problema do trágico está longe de ser superada, assegura Lesky, desse modo, é uma problemática que continua aberta num processo dialético constante na história do pensamento ocidental. “Toda problemática do trágico, por mais vastos que sejam os espaços por ele abrangidos, parte sempre do fenômeno da tragédia ática e volta a ele.”¹⁴⁸ É o que percebemos diante do encaminhamento de nosso trabalho, por mais que tentemos nos ater em especulações várias com relação a tal problemática, voltamos sempre ao cerne do problema. Isso, de certa forma, estimula e, ao mesmo tempo, nos faz retornar à Aristóteles quando este diz que “em toda tragédia há o nó e o desenlace.”¹⁴⁹ Pensamos, então, estar diante de um nó do qual tentaremos encontrar algum desenlace, tais expressões, refletindo o nosso objeto de estudo, subjazem o mais conotativo dos sentidos.

Consideramos, *a priori*, **Era um poaieiro**, um romance trágico não por conter em seu núcleo uma situação de tragédia, na qual o protagonista – Brasilino - é morto por seu rival, Gonçalo. Deparamos-nos ao longo da narrativa, como já afirmamos, com um título que prenuncia um acontecimento funesto, ou seja, a morte física que é diferente da tragédia que já explicamos aqui. A situação deve nos preocupar, interferir em nosso ser e nos abalar, afiançamos Lesky. O *efeito trágico* vai além da morte física. Sabemos desse modo, que o *trágico* é uma situação latente nesta narrativa. O protagonista comporta-se como se vivesse num mundo idealizado; almeja a felicidade; planeja um futuro feliz. Comporta-se como se vivesse em um mundo particular. Ousamos afirmar que a experiência onírica, de que falamos anteriormente, expressa pelos gregos em Apolo, prevalece na postura deste herói, tal fato proclama uma “contraposição com a realidade cotidiana tão lacunarmente inteligível, seguida da profunda

¹⁴⁶ Id., Ibid.p. 192.

¹⁴⁷ Id., Ibid.p. 192.

¹⁴⁸ Id., Ibid., p. 23.

¹⁴⁹ ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Editora Globo, 1966. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Souza, p. 88.

consciência da natureza reparadora e sanadora do sono e do sonho”¹⁵⁰; tal oposição prevalece graças ao liame entre a verdade superior e o fato imposto que, de certa forma, deixa a vida suportável de maneira que se possa vivê-la dignamente. O apelo ao onírico camufla a realidade dura cruel do protagonista, numa empreitada disfarçada. Constatamos, então, que se instaura uma busca falida por si próprio, que, como sabemos, é inerente a todo romance. Dessa forma, o *trágico* compõe e sustenta a fatura.

Com relação ao acontecimento catastrófico que está por vir, amiúde, o narrador nos dá pistas diante de determinadas situações concernentes ao protagonista. Uma repentina recomendação materna, no primeiro capítulo, é um dos primeiros sinais “_ Filho, [...] não facilite com o Gonçalo. Você sabe quem ele é”¹⁵¹ em seguida, Nequinha, a irmã mais nova “o abraçava nervosamente, prontinha para chorar. Os outros se chegaram mais perto, comovidos também. Depois da morte do velho, Brasilino se tornara o esteio da família, e agora ia ele deixá-los.”¹⁵² Brasilino, o arrimo de sua família, depois que o pai morre, ele se ocupa em proteger e sustentar os seus, neste momento está se afastando temporariamente, este é o pensamento de todos. No caminho, indo em direção à mata, o narrador situa a personagem e, ao mesmo tempo, com suas observações, situa o leitor. Brasilino analisa as casas velhas, as ruas quase sempre ermas, igrejas velhas, “reliquia dos tempos idos”¹⁵³, a igreja com sua cruz de ferro que insistia em declinar. “Desde os tempos em que freqüentava o grupo, vinha reparando na inclinação desta cruz, sem jamais contar isto a ninguém.”¹⁵⁴ Pensamos em tais igrejas deterioradas pela ação e passagem do tempo como figuração de um lugar cujo tempo deixou suas marcas, apontando o anseio pelo novo. A inclinação da cruz da igreja demarcando o declínio de um lugar que, em pouco tempo, não será mais o mesmo; assim como a cruz, o Mato Grosso idealizado pela personagem está em derrocada. O não comentar com mais ninguém a respeito disso, talvez, venha “acompanhado por um senso difuso, resignado, melancólico, da passagem do tempo, da velha ordem mudando e cedendo a uma nova: pensa-se em Beowulf olhando, enquanto morre, para os grandes monumentos de pedra das eras históricas que se esvaíram antes dele.”¹⁵⁵ A preocupação com a religiosidade, espécie de hierarquia para legitimar as obras, conforme dispõe as elites mato-grossense, é a discussão que abordaremos posteriormente. A orfandade de ambos - Brasilino e Tereza -

¹⁵⁰ NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Trad. J. Guisburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 29.

¹⁵¹ MARIEN, Alfredo. **Era um poaieiro**. Mato Grosso: Academia Matogrossense de Letras, 2008. p. 28

¹⁵² Id., Ibid., p. 29

¹⁵³ Id., Ibid., p. 30

¹⁵⁴ Id., Ibid.,

¹⁵⁵ FRYE, Northrop. Modos de Ficção: Preâmbulo IN **Anatomia da Crítica**. 5 ed. São Paulo: Cultrix, 1957. Trad.: Péricles Eugênio da Silva Ramos. p. 43.

desencadeia para aquele a independência pela necessidade de trabalhar para a família, e, por outro lado, a submissão desta que parece conformada vivendo sob a custódia do pai e da madrinha – Nhá Paula – mãe de Brasilino. Plantar, colher e tecer redes de algodão para vendê-las a preços insignificantes; esta é a vida da moça, praticamente sem voz no romance. Felipe é o melhor amigo de Brasilino. Tal amizade expõe a dicotomia da narrativa: Brasilino, com seu primitivismo, é o sertanejo preso às raízes. Felipe, avesso à vida comezinha, revela-se contrário ao amigo pelo gosto e inclinação ao moderno.

- Logo que eu puder, vou represar este corregozinho para instalar uma turbina... Assim, poderei ter luz elétrica, geladeira, máquinas de beneficiar arroz, fazer fubá, uma pequena serraria... Custa pouco, mas rende muito! Precisamos motorizar o sertão, Brasilino! ... Aí, sim!... Mato Grosso será o primeiro Estado do Brasil. [...] E tudo isso ainda não é nada, meu caro!...

Quero ver se arranjo também, mais tarde, um helicóptero...

- O que?...

- Então!... Assim como você quer ficar no tempo do Anhanguera, eu banco o sertanejo do século XX.¹⁵⁶

Assim sendo, afirma Frye, “o incongruente e o inevitável, que se combinam na tragédia, separam-se nos pólos opostos da ironia.”¹⁵⁷ De um lado a inevitável ironia humana, “no outro pólo está a incongruente ironia da vida humana, na qual todas as tentativas para transferir a culpa a uma vítima dão a essa vítima algo da dignidade da inocência.”¹⁵⁸ Analogamente podemos colocar nossa personagem em posição de herói trágico, ou seja, na esteira de Frye, “tem a dignidade da inocência”, é superior se comparado conosco, mas inferior ao que chamamos Deus, deuses, fado, acaso, fortuna, necessidade, circunstância ou qualquer combinação entre eles, mas, seja o que for, o herói trágico fica entre nós e esse algo.”¹⁵⁹ Desse modo, esse algo é um lugar divino e outro excessivamente humano. O anacronismo da personagem o coloca como trágico representando, desta forma, a força de um tempo em extinção. O tempo e o espaço da personagem revelam sua personalidade arcaica disfarçada, talvez, pela incerteza de suas aspirações que se desvelarão pelo que podemos chamar de destino, acaso, fortuna ou qualquer outra coisa do gênero, inevitavelmente trágico.

Numa narrativa circunscrita à curta duração temporal, encerrando-se em apenas três meses, as ações do protagonista concentram-se em sua estadia na Feitoria e em seu retorno forçado por conta de uma ferida mal curada, adquirida durante o trabalho. Esta volta encerra

¹⁵⁶ Id., Ibid., p. 176.

¹⁵⁷ Id., Ibid., p. 48.

¹⁵⁸ Id., Ibid..

¹⁵⁹ Id., Ibid., p. 204.

todas as possibilidades de um *happy end*. Neste momento o protagonista é cercado de privilégios fraternos, pelo apoio do amigo Felipe, pela companhia da namorada Tereza. “– Uai!... Não quero outra vida!... Teresa vinha todos os dias. [...] sentava-se perto de Brasilino, deixando que ele lhe acariciasse as mãos morenas, calejadas pelo trabalho. E passavam assim longas horas cuidando que eram breves momentos.”¹⁶⁰ Cura-se enfim da ferida. Propõe à Tereza que se casem, pelos menos no civil, antes dele voltar à feitoria. Ela não aceita. “[...] Não sei, não, Brasilino... Eu gostaria de casar nos dois, no padre e na lei... [...] Antes, vamos esperar mais um pouco... Não há de ser muito... – Bom!... – disse Brasilino, desprendendo-se, bruscamente. – Está decidido!...”¹⁶¹ A tensão trágica estabelece-se a partir de então.

A situação trágica por excelência é explicada, mas, de certa forma, não nos convence. Lesky¹⁶² assinala que a essência do ser está na tragédia e que o vocábulo ‘trágico’, na acepção de Aristóteles, é empregado de forma simplista quando este se refere à Eurípedes. Tal termo, afirma o teórico, avaliando Aristóteles, é explicado, mas não analisado em sua profundidade, “a expressão foi tirada claramente da épica e se refere a uma ‘falha’ no sentido da incapacidade humana de reconhecer aquilo que é concreto e obter uma orientação segura”¹⁶³.

O terreno da vida é escorregadio, tentativas de se encontrar, de ter segurança, de um futuro promissor, num mundo moderno, já não existem. “No fim da safra, se Deus quiser, estarei de volta com o dinheiro... E logo estaremos casados!... Não é?...”¹⁶⁴ Os diálogos, nesta narrativa, apresentam-se sempre reticentes, temos a sensação da supressão de algo não dito, talvez, o receio, o medo do porvir. Um devir esfumaçado, abafado pela ação e/ou inação do protagonista.

A tendência imitativa, a da verossimilhança, bem como, a acuidade com a descrição, assinala Frye, é um dos dois pólos da literatura. No outro pólo é a concepção de *Mythos* como um sentido trivial, como vimos em Aristóteles, ou seja, o narrar uma estória cujos personagens podem fazer qualquer coisa e simplesmente, pouco a pouco, aproximam-se para então contar uma estória convincente e que se pode aceitar. Assinala Frye que, “os mitos de deuses imergem nas lendas de heróis; as lendas de heróis imergem nos enredos das tragédias e comédias; os enredos das tragédias e comédias imergem nos enredos da ficção mais ou menos realistas.”¹⁶⁵ Estas, vale ressaltar, são, antes, mudanças de contexto social que da forma

¹⁶⁰ MARIEN, Alfredo. **Era um poaieiro**. Mato Grosso: Academia Matogrossense de Letras, 2008. p. 163

¹⁶¹ Id., Ibid., p. 172.

¹⁶² LESKI, A. **A tragédia grega**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 29.

¹⁶³ Id., Ibid., p. 30

¹⁶⁴ MARIEN, Alfredo. **Era um poaieiro**. Mato Grosso: Academia Matogrossense de Letras, 2008. p. 33.

¹⁶⁵ FRYE, Northrop. Modos da ficção cômica. IN ____ **Anatomia da Crítica**. 5 ed. São Paulo: Cultrix, 1957. Trad.: Péricles Eugênio da Silva Ramos. p. 49-57.

literária e no que se refere à narração, seus princípios estruturais permanecem constantes e naturalmente se ajustam a elas.

Destarte, pensamos: se os enredos trágicos adentram o modo de ficção realista e, de certa maneira, moderna, isto é, a tragédia ática está iluminando o que chamamos hoje de tragédia moderna, bem como todas as formas de narrativa. A busca por uma essência, pelo ser, sabemos, é intrínseco à literatura desde sempre. Este anseio por algo que dê completude, respostas ao indivíduo, perdido diante da dura realidade imposta pelo mundo moderno, são o que permeiam a literatura. O indivíduo nesta busca inviável não é mais caracterizado pelo ponto de vista de uma escala social, como afirma Lesky, este, agora, é interpretado sob um ponto de vista altamente humano, num sentido transcendental, metafísico. Em lugar dessa hierarquia social dos heróis trágicos fica algo que é designado como “*considerável altura da queda*.”¹⁶⁶

o que temos de sentir como trágico, deve significar a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça ineludível. Isso indica, ao mesmo tempo, outra coisa, não menos importante. A autêntica tragédia está sempre ligada a um decurso de acontecimentos de intenso dinamismo. A simples descrição de um estado de miséria, necessidade e abjeção pode comover-nos profundamente e atingir nossa consciência com muito apelo, mas o trágico, ainda assim, não tem lugar aqui.¹⁶⁷

Na ática os deuses lutavam em prol do todo, já afirmamos isso. Hoje nos vemos num mundo em que a luta é agora individual. “Os homens, porém, neste campo de batalha, arriscam tudo o que tem e tudo o que perderão para sempre na morte amarga.”¹⁶⁸ Esta era a morte na tragédia Ática. A morte, hoje, revela-se na acumulação do ter, envolta de um modo de vida extremamente capitalista, em detrimento do ser, da essência. Quando o ser está desaparecendo a tragédia se instala; neste processo, o ser fica num lugar soturno, à deriva. Portanto, na modernidade temos um herói perdido, problemático, dialético, o *phatos* reduz-se a vida privada. O trágico baseia-se, afirma Goethe *apud* Lesky, naquilo que é inconciliavelmente contraditório. “A contradição trágica pode situar-se no mundo dos deuses, e seus pólos opostos podem chamar-se Deus e homem, ou pode tratar-se de adversários que se levantem um contra o outro no próprio peito do homem.”¹⁶⁹ Os adversários e as contradições do homem, no mundo moderno, manifestam-se de outras maneiras. Ainda assim, não

¹⁶⁶ LESKI, A. **A tragédia grega**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001, p.33.

¹⁶⁷ Id., *Ibid.*.

¹⁶⁸ Id., *Ibid.*, p. 24.

¹⁶⁹ LESKI, A. **A tragédia grega**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 31.

podemos nos desligar das tragédias áticas que muito contribuem e nos auxiliam para os estudos acerca do homem e de sua busca por uma essência.

4. O ESPAÇO DE *ERA UM POAIEIRO*: UM ESBOÇO ESTRUTURAL

4.1 Narrando ou descrevendo

Transitar no espaço de **Era um poaieiro** é empreitada deveras extraordinária. Temos diante de nós um espaço atuante e, ao mesmo tempo, representativo em sua plenitude. O protagonista concebe sua vida e a direciona neste espaço que, por força do destino e/ou Deus, é desarraigada nestes ermos pacatos do sertão mato-grossense. Como avaliar este espaço, vasto, profundo, revelador dos anseios de Brasilino e, que, ao longo da narrativa interage, é cúmplice, media todas as suas ações e, resoluto, tem como recompensa o corpo do seu mais devoto servo?

É, pois, tarefa que tentaremos executar: a gênese do espaço com suas implicações à subjetividade do leitor através da narração e/ou descrição; tratar deste espaço com suas possibilidades e perspectivas; conceituá-lo. Aventá-lo, ainda, em sua ligação com a personagem e como tal relação a transporta ao seu fim funesto e, por fim, o teor trágico que emana do espaço atrelado a sua representatividade. A verdadeira tragédia, nos adverte Lesky, necessita deixar “sempre aberta a possibilidade de relação com nosso próprio ser.”¹⁷⁰ Tal relação, é totalmente inerente ao processo de condução desta narrativa, como veremos.

Dissemos em capítulo anterior que o narrador da obra privilegia a narração à descrição. A descrição pode ilustrar? Ou a narração tem este papel? Elementos acidentais podem conter em seu teor representação artística? Eis algumas questões propostas por Luckács. O teórico afirma que “nenhum escritor pode representar algo vivo se evita completamente os elementos acidentais; mas, por outro lado, precisa superar na representação a casualidade nua e crua, elevando-a ao plano da necessidade.”¹⁷¹ Trazer a lume a representatividade do espaço da obra em questão é algo que nos direciona para um olhar minucioso e cauteloso para não cairmos na banalidade de afirmar o que já está explícito, já que esta é repleta de descrições espaciais associadas às ações das personagens. Mas, continuaremos na perspectiva que principiamos nosso trabalho. Deteremo-nos no relacionamento de tais descrições anexas ao protagonista Brasilino procurando destacar a função espacial.

¹⁷⁰ LESKI, A. **A tragédia grega**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 43.

¹⁷¹ LUCKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. IN: **Ensaio sobre literatura**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1968. p. 49 et seq..

A floresta é o cenário de **Era um poaieiro**; lugar em que se instalam as personagens e onde grande parte da narrativa incide. Na abertura da obra o narrador situa o leitor. Diante da meditação “no silêncio da madrugada” as expectativas, os anseios, as reflexões, planos e previsões futuras são postas via protagonista. Além disso, temos a idéia, sumariamente, de onde será o espaço ocupado pelos poaieiros e quanto tempo será sua empreitada.

Deitado na rede, Brasilino meditava, no silêncio da madrugada, aguardando a hora de chamar os companheiros. No seu espírito desenrolavam-se rapidamente as fases sucessivas da safra: a viagem até o centro da mata da poaia; a instalação da Feitosa, lá pelas cabeceiras do rio dos Bugres; os longos meses de trabalho no tempo das águas, sem ver o sol; e enfim a volta gloriosa, como dinheiro necessário à realização do seu grande propósito.¹⁷²

Personagem, espaço e tempo, com isso, a tríade nos é apresentada. Intercedida, pelo canto de um galo e, em seguida, de outro que logo se transforma em um coral, como que “tecendo a manhã”¹⁷³ dos catadores da preciosa erva medicinal: “súbito, um galo cantou, sozinho, na escuridão. Logo, outro o imitou, mais outros, e em breve amiudavam todos os galos do Tangará.”¹⁷⁴ Os poaieiros penetram neste espaço em busca do sustento e de sua família. Toda espécie de circunstâncias espaciais e temporais estão vinculadas a esta gente, convertendo-se em adversidades físicas, psicológicas e morais, corroborando, assim, para eventos isolados, porém não menos significativos e, muitos, de cunho extremamente determinantes para a condução da narrativa.

Adentramos a perspectiva física deste espaço com a descrição primorosa do “narrador onisciente seletivo”, termo que já esclarecemos. Luckács trata das questões que permeiam estas duas ações: o narrar e o descrever. Para o teórico a narração nos dá a oportunidade de *viver, participar* da obra, enquanto que a descrição nos faz *observar* as cenas expostas pelo autor. Afirma, desse modo, que

O contraste entre o participar e o observar não é casual, pois deriva da posição de princípio assumida pelo escritor em face da vida, em face dos grandes problemas da sociedade, e não do mero emprego de um diverso método de representar determinado conteúdo ou parte de conteúdo.¹⁷⁵

¹⁷² MARIEN, Alfredo. **Era um poaieiro**. Mato Grosso: Academia Matogrossense de Letras, 2008. p.27.

¹⁷³ Aventamos, nesta passagem, uma suposta analogia ao poeta de **Educação pela pedra**, João Cabral de Melo Neto, com seu poema **Tecendo a manhã**.

¹⁷⁴ Id., Idib.p. 27.

¹⁷⁵ LUCKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. IN: **Ensaio sobre literatura**. 2º Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1968. p 54.

Se o escritor, como afirma o teórico, tende a ter um posicionamento frente a uma determinada sociedade, pensamos que Marien coloca-se sobremaneira ao tratar, através das descrições espaciais, das questões sociais, econômicas e políticas de um estado em plena mutação. Talvez não haja aprofundamento destes pontos, - mesmo porque isso não é o mote da arte, da literatura - mas eles estão sugestivamente postos e podem ser discutidos de maneira distinta e, destarte, apreendemos o raciocínio de Luckács que “sem elementos acidentais, tudo é abstrato e morto.”¹⁷⁶

Até onde podemos considerar tais descrições “acidentais” como supérfluas ou vazias de significação? Luckács trilha um caminho em que disserta acerca da representatividade artística que pode ser emanada das descrições objetivas e da relação destas com as ações e as personagens. De que maneira isto interfere nos destinos das personagens? O teórico parte do pressuposto de que Flaubert quando *descreve* uma cena de amor da protagonista de **Madame Bovary**, ao mesmo tempo em que o faz, presenciamos germinar um ambiente representado, isto é, a simbologia do conteúdo é concretizada diante deste evento. Já em Zola a descrição vem carregada de uma carga social e abandona o campo da arte, ou seja, “a metáfora aparece inchada de realidade.”¹⁷⁷ Vale acrescentarmos a reflexão de Luckács:

A descrição é, então, no pensamento de Balzac, um momento entre outros; ao lado dela, vem particularmente sublinhada a nova importância assumida pelo elemento dramático. O novo estilo brota da necessidade de configurar de modo as novas formas que se apresentam na vida social. [...] O ambiente, o aspecto exterior, os hábitos do indivíduo, podia (por exemplo, em *Le Sage*) ser muito sumariamente indicados e, no entanto, a despeito dessa simplicidade, podia constituir uma clara e completa caracterização social. A individualização era alcançada quase que exclusivamente pela própria ação, pelo modo segundo o qual os personagens reagiam ativamente aos acontecimentos. [...] Balzac, Stendhal, Dickens, Tolstoi representam a sociedade burguesa que se está consolidando através de graves crises; representam as complexas leis que presidem à formação dela, os múltiplos e tortuosos caminhos que conduzem da velha sociedade em decomposição à nova que está surgindo. Eles mesmos viveram esse processo de formação em suas crises, participaram ativamente dele, se bem que em formas diversas.¹⁷⁸

Partindo deste pressuposto apresenta-se, **Era um poaieiro**, no cenário da literatura, para dar molde a uma sociedade em profundas modificações; um Mato Grosso diante do progresso iminente, da modernização que se proclama ante as ações/inações da personagem

¹⁷⁶ LUCKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. IN: **Ensaio sobre literatura**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1968. p. 54

¹⁷⁷ Id., *Idib.*, p. 52.

¹⁷⁸ LUCKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. IN: **Ensaio sobre literatura**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1968. p 55 et seq..

que assumem papel crucial para o desfecho da narrativa. As descrições são claras, mas evidenciam-se, através destas, toda a carga simbólica proposta pelo narrador. Luckács acrescenta que esses estilos e os modos de representar o cotidiano “não surgem jamais de uma dialética imanente das formas artísticas, ainda que se liguem sempre às formas e sentidos do passado. Todo novo estilo surge sempre como uma necessidade histórico-social da vida e é um produto necessário da evolução social.”¹⁷⁹

Se Flaubert e Zola, como afirma Luckács, são demasiadamente grandes e sinceros para não fazerem apologia ao capitalismo, desta forma, a “solução para a trágica contradição do estado em que se achavam, só puderam escolher a solidão, tornando-se observadores e críticos da sociedade burguesa.”¹⁸⁰

Marien nos apresenta uma bela peça, tece um narrador onisciente, colado ao seu protagonista e este, por sua vez, tem caracterização peculiar, encadeando e amarrando, através de sua atuação, a narração feita por este. Entendemos, então, que o *participar* ou *observar* são posições sociais assumidas necessariamente pelos escritores em determinada período do Capitalismo. Se a intenção do autor é assumir uma atitude frente ao Capitalismo, determinante e expressivamente atuante na época, este, o faz com certa prudência, mas de maneira primorosa e sutil tendo como pano de fundo um idílio mato-grossense. As descrições são bem fundamentadas, não se excedem e corroboram para o bom andamento da trama. Vale ressaltar que o Sr. Marien, apesar de francês de nascimento, viveu a vida de poaieiro, casou-se e constituiu família em Mato Grosso.

Tratemos, então, do ato de narrar. Luckács assinala que “a narração distingue e ordena. A descrição nivela todas as coisas.”¹⁸¹ É importante ressaltar a abordagem que o teórico faz ao tratar do ato de narrar. Este afirma que o critério que diz se um pormenor é importante ou não, essencial ou não, dentro de determinada narrativa precisa ser diferente, “mais ‘largo’ na épica do que no drama”¹⁸²; “uma concepção mais ampla e extensa do essencial.”¹⁸³ Deixa evidente que a *praxis* humana pode indicar quais são as qualidades que importam e quais são realmente decisivas, pois somente o contato com a *praxis* é que vem à tona a realizações dos destinos humanos, ou seja,

¹⁷⁹ LUCKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. IN: **Ensaio sobre literatura**. 2º Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1968. p. 57.

¹⁸⁰ Id., Idib..

¹⁸¹ Id., Idib. p. 66.

¹⁸² Id., Idib. p. 67.

¹⁸³ Id., Idib..

É a própria vida que tem realizado a seleção dos momentos essenciais do homem no mundo, quer subjetiva, quer objetivamente. O escritor épico que narra uma experiência humana em um acontecimento, ou desenvolve a narração de uma série de acontecimentos dotados de significação humana, e o faz retrospectivamente, adotando a perspectiva alcançada no final deles, torna clara e compreensível para o leitor a seleção do essencial que já foi operada pela vida mesma. O observador que, por força das coisas, é, ao contrário, contemporâneo da ação, precisa perder-se no intricado dos particulares, e tais particulares aparecem como equivalentes, pois a vida não os hierarquizou através da *práxis*.¹⁸⁴

A importância dos pormenores, das particularidades nem sempre pode ser avaliada pelo leitor, já que, são matizadas, perceptíveis e avaliáveis ao longo de expressões provocadas no decorrer da obra e o autor por ser onisciente, nos afiança Luckács, tem plena ciência do sentido peculiar de cada pormenor por menos expressivo que seja, “sua ligação à solução definitiva, sua conexão com o desenvolvimento conclusivo dos caracteres e só lhe interessam as particularidades que podem servir para a realização da trama e para o desdobramento da ação no sentido de suas conclusões finais.”¹⁸⁵ Assim, o leitor pode pressentir com a perspicácia o percurso dos eventos por conta da coerência e da necessidade interna, que são intrínsecas aos personagens. É fato, portanto, que “o leitor não sabe tudo a respeito da ação, seu andamento, a respeito da evolução a ser sofrida pelos personagens; em geral, contudo, sabe mais do que os próprios personagens.”¹⁸⁶ São, podemos afirmar, como feixes de luzes que vêm à tona para dar molde à obra, dar acabamento; ou seja, novos olhares são lançados e as perspectivas vão sendo edificadas, matizadas. No percurso da narração, na medida em que os momentos essenciais vão sendo desvendados, “é verdade que as particularidades assumem uma nova luz.”¹⁸⁷ Luckács aborda, ainda, a questão da emancipação das personagens no romance. Elementos essenciais, direcionados pela *práxis* humana, encontrados em legítimos narradores dão contornos evidentes e acentuados a estas personagens sem que estas percam, contudo, a condição de transformação, já que esta é que garante seu enriquecimento humano tornando suas vidas devidamente mais intensas. “A preocupação central da leitura de um romance é aquela que nos leva a uma espera impaciente da evolução dos personagens com que nos familiarizamos, a uma espera do êxito ou do fracasso deles.”¹⁸⁸ A expectativa é fomentada, digamos assim, pelo romance, o leitor de uma obra de qualidade é envolto pela narração e instala-se numa tensão que insiste em reinar, mas essa não consiste na curiosidade

¹⁸⁴ LUCKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. IN: **Ensaio sobre literatura**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1968. p 67.

¹⁸⁵ Id., Idib. p. 68.

¹⁸⁶ Id., Idib..

¹⁸⁷ Id., Idib..

¹⁸⁸ Id., Idib. p. 69.

estética, afirma Luckács, de perceber como o poeta se desincumbirá da empreitada antes idealizada, mas sim numa curiosidade bem humana, como por exemplo saber como irá resolver-se determinada personagem na trama. A tensão, que é própria da obra de arte, está vinculada intrinsecamente aos destinos humanos, nos afiança o teórico.

A narração direciona uma nova luz e a descrição, afirma Luckács, tornam evidentes todas as coisas. Mas, as coisas só podem trazer à lume significados quando, em determinadas condições, “vem ligadas a uma idéia abstrata que o autor considera essencial à sua própria visão de mundo.”¹⁸⁹ Adiante o autor revela que a descrição rebaixa o homem ao universo das coisas inanimadas. Deste modo, o destino dos homens torna-se desinteressante já que não os conhecemos de verdade, pois “passeiam, agitados por pensamentos diversos, sobre o fundo objetivo das descrições que constituem o romance.”¹⁹⁰ Os acontecimentos humanos terão de estar totalmente atrelados à função poética adquirida pelas coisas, por isso o autêntico narrador não as descreve, mas sim conta seu desempenho nas vidas humanas.

A questão dos critérios de composição, bem como sua expressão diante da estrutura poética é fator primordial para a gênese do mundo, isto, de acordo com Luckács. As contradições e os extremos essenciais do mundo são fatores que merecem destaque na atuação da personagem, e, o escritor necessita de uma ideia de mundo inteiriça e amadurecida. Tende ver o mundo com suas contraditoriedades, na sua instabilidade, “para selecionar como protagonista um ser humano em cujo destino se cruze os contrários”.¹⁹¹ Ora, temos um protagonista bem construído, com marcas contraditórias e acentuadas. Ou seja, é anacrônico. Tem caráter firme, é correto com os seus. É maniqueísta. “Brasilino não tinha jeito para fingimentos. A essência, a substância do seu caráter, era a veracidade.”¹⁹² Ama Teresa, sua família e seu Estado. O herói vive num mundo moderno com mudanças inerentes ao seu tempo e não consegue inserir-se neste. Um mundo cujo mote é o Capitalismo. Seu espaço está em degradante mutação natural. Ao seu lado surge a figura de Gonçalo, representando na trama toda a desumanização proposta pelo Capitalismo. O mau-caratismo, os cercos à Teresa e o comportamento ordinário são desencadeadores do ódio nutrido por Brasilino por esta personagem.

Bem compreendia o plano de Gonçalo, indo mascatear na Mata da Poaia, com aguardente, fumo, guaraná e outras coisas. Esse método de subornar

¹⁸⁹ LUCKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. IN: **Ensaio sobre literatura**. 2º Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1968. p. 71.

¹⁹⁰ Id., Idib. p. 75.

¹⁹¹ Id., Idib. p. 83.

¹⁹² MARIEN, Alfredo. **Era um poaieiro**. Mato Grosso: Academia Matogrossense de Letras, 2008. p.94.

poaieiros alheios já lhe era conhecido. Revoltava-se, ao pensar que ele e outros patrões tinham que agüentar-se nas feitorias, enfrentando os riscos da safra, sustentando as famílias dos poaieiros, para que esses mascates lhe seduzissem os homens, ficando com a maior parte da poaia a troco de pinga. Na temeridade do seu juízo contra Gonçalo, talvez houvesse mais ciúme por causa de Tereza que mesmo por causa da poaia. Fosse porém como fosse ao pensar nessas coisas, Brasilino ficava com os olhos injetados de sangue e a sua mão direita apalpava instintivamente a coronha do revólver.¹⁹³

Os contrários estão bem postos. Gonçalo, inescrupuloso, revela meios nada lícitos para granjear o que deseja. Brasilino ama Teresa, que ama Brasilino, que não ama Gonçalo que “quer ter” Teresa. “Por que seria – ia ele monologando – que nesta vida as melhores coisas vêm sempre misturadas com coisas desagradáveis?”¹⁹⁴

O autor garante que só a pintura originalmente legítima é dotada de meios para fazer com que “as modalidades corporais do homem se tornem expressões imediatas das qualidades mais profundas do seu caráter.”¹⁹⁵

Podemos, destarte, vincular tais ocorrências à questão da perspectiva lançada por Anatol Rosenfeld. O autor cria um liame entre a arte figurativa e sua ‘desrealização’¹⁹⁶. A negação do realismo está profundamente atrelada às correntes figurativas que eclodiram no século XX. Tendo como suporte a abstração e sendo essa de relevante importância para estes movimentos, o homem, na pintura moderna é, respectivamente, no cubismo, no expressionismo e no não-figurativismo, dissociado ou ‘reduzido’, deformado e eliminado, ou seja, ‘o retrato desapareceu’. Seguem-se, diante disso, especulações de várias interpretações acerca da abstração da arte. As eras do Renascimento e dos sofistas do século V a.C.. demarcam, conforme Rosenfeld, a emancipação do indivíduo. Momento de conquista artística do mundo terreno, isto é, da realidade sensível “a perspectiva cria *ilusão* do espaço tridimensional, projetando o mundo a partir de uma consciência individual. O mundo é relativizado, visto em *relação* a esta consciência, é constituído a partir dela; mas esta relatividade reveste-se da ilusão do *absoluto*”¹⁹⁷ a visão antropocêntrica, então, vem à baila sob as leis e ópticas subjetivas. O mundo a partir da consciência humana tendo sua gênese

¹⁹³ MARIEN, Alfredo. **Era um poaieiro**. Mato Grosso: Academia Matogrossense de Letras, 2008. p. 35.

¹⁹⁴ Id., Idib. p..

¹⁹⁵ Id., Idib.p. 79.

¹⁹⁶ ROSENFELD, Anatol. **Texto e Contexto I**. São Paulo: Perspectiva. 1993. p.76.

Tal termo refere-se “ao fato de que a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível. Isso, sendo evidente no tocante à pintura abstrata ou não figurativa, inclui também correntes figurativas como o cubismo, expressionismo ou surrealismo. Mesmo estas correntes deixaram de visar a reprodução mais ou menos fiel da realidade empírica.”

¹⁹⁷ Id., Idib.p. 77 et seq..

com os sofistas ‘o homem é a medida de todas as coisas’¹⁹⁸, logo em seguida com Descartes e, sua expressão máxima, em Kant. Com a reviravolta corpeniciana é seguida de outra, na visão de Kant: “Antes de tudo, prescreve-lhe as perspectivas de espaço e tempo, formas subjetivas da nossa consciência, mercê das quais projeta a realidade sensível dos fenômenos.”¹⁹⁹

Rosenfeld assinala que no romance do século XX ocorre um abalo na cronologia ‘os relógios foram destruídos’, fundem-se desse modo passado, presente e futuro. No teatro, com a ‘teoria da relatividade cênica’ “espaço e tempo fictícios começam a oscilar e pelas paredes rotas do palco penetra o mito, a mística, o irreal, enquanto a psicologia profunda faz estremecer os planos da consciência, impregnando a realidade de elementos oníricos.”²⁰⁰ Espaço e tempo já não são absolutos, são apontados como relativos e subjetivos. A negação ao mundo empírico, das aparências, afirma Rosenfeld, confirma a rejeição de boa parte do público em adequar-se a este tipo de pintura ou romance. Trata-se, pois, “de um processo de desmascaramento do mundo epidérmico do senso comum. Revelando espaço e tempo – e com isso o mundo empírico dos sentidos – como relativos ou mesmo aparentes.”²⁰¹ Tal relatividade é assimilada diante da estrutura da obra de arte, ou seja, tem-se uma visão mais profunda, mais real, do que a do senso comum que é atrelada à forma total da obra. Nota-se, pois, que esta visão torna-se verdadeiramente exata no que se refere a termos estéticos.

Evidentes são as circunstâncias que desencadeiam o final trágico para nosso herói. Este – o protagonista - se destaca pela não absorção do tempo e espaço em que vive. Sua morte revela-se, podemos afirmar, como a morte de um lugar arcaico para dar lugar a outro, um atual. O novo instala-se em detrimento de tudo que possa obstá-lo. Seria o desmascaramento de um mundo visto na sua superfície, não é o que aparenta ser. A visão do mundo torna-se mais real, mais latente, graças a relatividade proposta pela obra e da visão, esta reconhecida por Rosenfeld, vista pelo viés da perspectiva.

Nossa perspectiva é de imergir na narrativa e notabilizar suas nuances, contrastes e, dessa forma, trazer à tona, a representação de um país sob o viés deste protagonista. Temos, pois, o relato de um país órfão na figura de Brasilino, que traz no nome, como afirma Gatto, “as intenções do autor: configurar o brasileiro de Mato Grosso”.²⁰²

¹⁹⁸ Protágoras. Id., Idib.p.78

¹⁹⁹ ROSENFELD, Anatol. **Texto e Contexto I**. São Paulo: Perspectiva. 1993. p. 78.

²⁰⁰ Id., Idib. p.80 et seq..

²⁰¹ Id., Idib. p. 81.

²⁰² GATTO, Dante. Regionalismo Estético IN: MARIEN, Alfredo. **Era um poaieiro**. Mato Grosso: Academia Matogrossense de Letras, 2008. p.09.

4.2 Tempo e Espaço: alegorias de uma tragédia

Tempo e espaço são, de fato, universos que permeiam a literatura e nos fazem elucubrar, refletir e inferir, por meio de suas nuances, toda a espécie de perspectivas e/ou possibilidades de abordagens possíveis a toda e qualquer obra de arte. “Vemo-nos ante um espaço e tempo inventados, ficcionais, reflexos criados do mundo e que não raro subvertem – enriquecem, ou fazem explodir – nossa visão das coisas.”²⁰³ Trabalhar estes dois elementos nem sempre é tarefa das mais sutis. Temos que separá-los em alguns momentos ou mesmo fundi-los em outros- “cronotopia”? - Mas a correlações entre ambos são latentes, notadamente na arte da literatura. Numa narrativa o fator temporal atua “onde tanta importância assumem os conceitos de crescendo, adiantamento, salto, ritmo, anticlímax, clímax, troca de tempo, retrospecto e vidência, todos ligados estreitamente à ação, não se devendo esquecer a importância do chamado *tempo psicológico*.”²⁰⁴ O espaço, de acordo com Lins, é o elemento que proporciona grandes possibilidades de estudo.

Pensemos, pois, na “ipecacuanha ou poaia, uma pequenina rubiácea [...] prefere a poaia os lugares mais sombrios onde a vegetação é mais densa.”²⁰⁵ “Estende-se a Mata da Poaia pela margem direita do rio Paraguai, desde a cidade de São Luis de Cáceres, por dezenas de léguas, rio acima até a povoação da Barra do rio do Bugres.”²⁰⁶ “Essa indústria só é permitida e praticável no tempo das águas de novembro a março quando a terra está úmida e mole.”²⁰⁷ Temos, nestes trechos, o tempo e o espaço da narrativa em questão. A colheita desta rubiácea, anunciando tempo e espaços limitados, com suas raras propriedades medicinais e seu difícil acesso revelam, além da conotação trágica que palpita na obra, relações de trabalho imbricadas num contexto de exploração, digamos, velado, graças a atuação do protagonista que age, com sua peculiaridade, de forma coerente e justa, disforme, destarte, do tempo que se anuncia. A duração temporal da narrativa reduz-se há exatos três meses, dentro na mata da poaia. Uma indústria que, por força do Capitalismo e do agronegócio crescente, já não existe mais. Tempos idos, espaços transformados, antes pelo braço do homem e hoje pela “máquina humana”.

²⁰³ LINS, Osman. Espaço romanesco: conceitos e possibilidades In: **Lima Barreto e o Espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976. Ensaio. p. 64.

²⁰⁴ Id., Idib..

²⁰⁵ MARIEN, Alfredo. **Era um poaieiro**. Mato Grosso: Academia Matogrossense de Letras, 2008. p.57.

²⁰⁶ Id., Idib..

²⁰⁷ Id., Idib..

A *priori* pensemos no tempo sob a perspectiva de Nunes²⁰⁸: contar algo leva e toma tempo, respectivamente por quem conta e por quem ouve ou lê. Aquele que se enleva no embalo da leitura e mesmo o leitor solitário, não sentem o tempo passar e ingressam num tempo imaginário sem a intervenção dos mecanismos de controle temporal. O tempo não se separa do mundo da imaginação, “projetado, acompanhado o estatuto irreal dos seres, objetos e situações.”²⁰⁹ As variações, no que se refere ao plano da cronologia, nesta narrativa, não ocorrem frequentemente. Temos sutis variações temporais que não são motivos de grandes especulações. A narrativa é dinâmica e alguns fatos são sumarizados.

Desde o seu regresso do serviço militar, em meados do ano, Brasilino vinha organizando a sua comitiva, cuidando com afã de todos os preparativos. Os homens, os bois, mantimentos para uns quatro meses de trabalho na Mata da Poaia, tudo conseguira, vencendo muitas dificuldades. O trabalho no sítio ficava bem encaminhado. Na sua ausência, sob a direção e vigilância da velha, o Bojuí e os outros irmão menores dariam conta do serviço.²¹⁰

Vale ressaltar que “considera-se o pretérito a marca de recuo ao passado de toda a narrativa, estampando tradicionalmente no indicador folclórico de seu começo – o *Era uma vez* dos contos da carochinha.”²¹¹

A narração é diligente, a ação ocorre gerando pontos de tensão. Com isso, tempo e espaço tornam-se propulsores, intensos; nada é aparente. Tal como apontamos acima com Rosenfeld, o mundo dos sentidos vem à luz diante destes dois elementos da narrativa,

De pé no oitão da casa, Brasilino ficou acompanhando com o olhar a comitiva, que logo desapareceu no cerrado. Principiava a clarear. Ao longe, a Serra do tombador desenhava-se fortemente, debruando o horizonte. Voltando ao terreiro, Brasilino foi ver o Rosilho, que estava preso no curral, perto do qual as vacas de leite se impacientavam, lambendo os bezerros através dos barrotes. Pregadas aos troncos dos velhos cajueiros grandes cigarras cantavam, estrídulas como sereias. Bem defronte da casa, as águas tranquilas do Cuiabá refletiam a barra do dia. Naquela manhã de Outubro uma profunda sensação de paz ungia todas as coisas.²¹²

A paz que unge todas as coisas é aventada pela personagem que, na verdade, vive sobre forte tensão. A vida limita-se ao pensamento no noivado com Teresa, ao trabalho na Mata, como alternativa para a volta com o dinheiro necessário ao casamento e à influência da

²⁰⁸ NUNES, Benedito. **O Tempo na Narrativa**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1995.

²⁰⁹ Id., Idib. p. 24.

²¹⁰ MARIEN, Alfredo. **Era um poaieiro**. Mato Grosso: Academia Matogrossense de Letras, 2008. p. 28.

²¹¹ NUNES, Benedito. **O Tempo na Narrativa**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1995. p. 37.

²¹² Id., Idib. p. 28.

personagem Gonçalo que o persegue quase que constantemente, especificamente em momentos de profunda solidão, na floresta. Esta personagem torna-se crucial na atuação do protagonista. Os momentos de profunda reflexão são, quase sempre, preenchidos pela presença de Gonçalo. O narrador afirma que Brasilino só concebe sua vida no solitário sertão mato-grossense. Contudo, devemos ressaltar, nesse sertão, a vida do herói é ceifada e, antes, regada a grandes estorvos causando-lhe, em generosos momentos, profunda nostalgia e tristeza.

Já o espaço, devemos acrescentar, tem profunda significação da lírica da personagem, reveladora de sua ligação com suas raízes e que o tornam trágico, notadamente pelo anacronismo. Floresta, homem, destino. Desse modo, a vastidão da floresta reflete sua constante interferência na postura da personagem. Pensamos que nenhum outro lugar poderia constituir tão bem a obra e a desenvoltura do protagonista, pois o vínculo, a aderência ao espaço trazem à tona a relação e a individualidade da personagem. Na mesma terra em que almeja ter uma vida serena, tranquila ao lado de sua amada, longe da ebulição e da agitação citadinas é, ao mesmo tempo, o lugar em que se encerram todas as suas possibilidades ansiadas. Ele trava uma peleja, talvez internamente, “pela defesa ou conquista de um espaço definido.”²¹³ De certo modo, podemos inferir, através de nossas elucubrações, o que estabelece Lins, acerca de uma tipologia do espaço com seus exemplos,

eles constituem uma ilustração das suas possibilidades; reforçam, simultaneamente, a importância que pode ter na ficção esse elemento estrutural e indicam as proporções que eventualmente alcança o fator espacial numa determinada narrativa, chegando a ser, em alguns casos, o móvel, o fulcro, a fonte da ação.²¹⁴

O espaço é, de fato, o “móvel, o fulcro, a fonte de ação” de **Era um poaieiro**. Devemos acrescentar que, além disso, expõe circunstâncias financeiras de determinadas personagens. Tomemos Teresa como exemplo. Referimo-nos em momento anterior, acerca do ambiente em que ela se instala. A saleta com móveis rústicos e velhos, onde costura redes de algodão, revela a estabilidade, a situação social e psicológica da moça, sua modéstia refletida e o “delineamento do espaço processado com cálculo, cumpre a finalidade de apoiar as figuras e mesmo de as definir socialmente de maneira indireta”²¹⁵ que, de certa maneira, complementam-se, o espaço e a personagem. A imobilidade da jovem está vinculada ao seu

²¹³ LINS, Osman. Espaço romanesco: conceitos e possibilidades In: **Lima Barreto e o Espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976. Ensaio. p.67.

²¹⁴ Id., Idib..

²¹⁵ Id., Idib. p. 70.

espaço, sua inação na narrativa, sua discreta atuação aludem à moldura deste mundo em transformação, fornecendo subsídios para que se estabeleça a iminente tragédia matogrossense. Lins acrescenta, acerca do espaço no romance:

o espaço, no romance, tem sido – ou assim pode entender-se – tudo que intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com sua individualidade pendendo para zero. Difere, portanto, nossa compreensão do espaço, da de Massaud Moisés, para quem no ‘romance linear (o romântico, o realista ou moderno), o cenário tende a funcionar como pano de fundo, ou seja, *estático, fora das personagens*, descrito como um *universo de seres inanimados e opacos*.’²¹⁶

Refletir a individualidade revela-se como pano de fundo para seres “estáticos”, “inanimados” sem coloração, eis alguns dos papéis do espaço. Se a marca do romance moderno, como nos afirma Luckács, é a passividade do herói, as personagens mostram-se com fortes indícios de problematidade, por conta justamente disto, sem, não obstante, possuírem grandes problemas. O ambiente exterior, da natureza, que equivale à paisagem, aquele que Lins afirma ser o *ambiente natural*, parece perscrutar o *ambiente social*. E o espaço social tanto poder ser

uma época de opressão como o grau de civilização de uma determinada área geográfica. Outras manifestações de tal conceito podem ser identificadas na classe a que pertence a personagem e na qual ela age: a festa, a peste ou a subversão da ordem (manifestações de rua, revolta armada).

A atuação da protagonista ocorre conforme a influência deste espaço que se apresenta como seu suposto lugar de segurança. D’Onófrío, na perspectiva de Bachelard, afirma que tal espaço pode ser *tópico*, ou seja, onde se vive em segurança e que admite uma escala de familiaridade em que a intensidade aumenta conforme esta linha de descendência: país, cidade, bairro, rua, casa, quarto, cama, útero; o último sendo o de maior segurança. É definitivamente o espaço *feliz*. Poderíamos relacionar a terra, em que é enterrado nosso herói, com o útero materno, sendo, pois, seu último espaço, refletindo, deste modo, o grau máximo do apego ao seu lugar? Pensamos que sim! O atópico, por sua vez, é o espaço não-próprio, alheio e o *utópico* seria o idealizado, sonhado, perfeito. Talvez, a idealização de um lugar

²¹⁶ LINS, Osman. Espaço romanesco: conceitos e possibilidades In: **Lima Barreto e o Espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976. Ensaio. p. 72.

simples, tranqüilo, isto é, a utopia de Brasilino, combine perfeitamente com o que D' Onófrío chama, na esteira de Bachelard, de *espaço utópico*.

Contraditoriamente, como já afirmamos, será neste espaço de suposta segurança que a personagem terá seu fim trágico. É importante ressaltar que Brasilino é parte integrante deste espaço, ou podemos pensar o oposto? Este espaço, nosso instrumento de análise, em que nasce a protagonista, que o acolhe, é, ao mesmo tempo, o que a “expulsa” definitivamente de seu seio. A harmonia, que antes afirmamos como latente e vigorosa, entre ambos, agora se revela conflitante. Em várias circunstâncias tal relação funciona ora para trazer-lhe pensamentos de profunda solidão e incerteza ou com lembranças alegres e que compensam as saudades dos seus entes mais queridos. A saudade de Brasilino, por vezes, encontra reforço na paisagem que o cerca. Pensamos, também, que seria uma simbiose entre o espaço *atópico* e *tópico*:

Escurecia, Brasilino já tinha medo dessa hora, em que as saudades o assaltavam. Olhando para as nuvens vermelhas, roxas, azuladas que se refletiam à meia luz nas águas do Paraguai, sobrepondo e contrastando as suas cores, Brasilino via outro rio, outra paisagem, outro céu... E, ao pensar no Tangará, ao lembrar dos seus queridos sentia um nó a aperta-lhe a garganta.²¹⁷

Bachelard²¹⁸ ratifica este fenômeno: a saudade carregada de poesia e ao mesmo tempo aguçando sensações visuais. O escurecer revela o medo, as saudades e as imagens que transportam Brasilino para “outro rio, outra paisagem, outro céu...”. Osman Lins afirma que “A projeção da personagem sobre o ambiente nem sempre se manifesta concretamente (dispondo-o de certa maneira); pode também configurar-se de modo subjetivo, mediante um processo de amortecimento ou de exaltação dos sentidos”²¹⁹. Neste caso, percebemos sentimentos de angústia e nostalgia provocados pelas sensações visuais que o escurecer propõe e as reticências, latentes no transcorrer da narrativa, notadamente, nesta passagem, intensificam tais sensações.

Devemos fazer distinção entre espaço e ambientação: o primeiro refere-se à representação pura e simples de elementos reais e a segunda traz essa representação com uma significação mais complexa, cedendo a ela um sentido e uma função dentro da narrativa. Observemos o que diz Lins:

²¹⁷ MARIEN, Alfredo. **Era um poaieiro**. São Paulo: Livraria técnica, 1944. p. 51.

²¹⁸ BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

²¹⁹ LINS, Osman. Espaço romanesco: conceitos e possibilidades In: **Lima Barreto e o Espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976. Esaios. p. 98 et seq..

Por *ambientação*, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado *ambiente*. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa.²²⁰

Amparado ainda pelas considerações de Lins, expõe três tipos de ambientação: a *franca*, a *reflexa* e a *dissimulada*. Por ambientação franca, afirma que, é aquela composta por um narrador independente, que não participa dos acontecimentos e que se restringe ao descritivismo espacial. Por sua vez, a ambientação reflexa é aquela que ocorre na perspectiva do olhar de uma determinada personagem e sem a intromissão do narrador. Por fim, a terceira forma de ambientação, a dissimulada ou oblíqua, está ligada à ação da personagem, ativa, criando uma harmonização com o espaço, discreta e de forma mais complexa e difusa.

Detendo-nos sobre a questão da ambientação na obra estudada, percebemos que predomina uma combinação da ambientação franca e da reflexa, na qual ficam bem delimitadas as pausas feitas na narração dos acontecimentos para o início da descrição espacial. Situação relacionada à prática da onisciência seletiva com o protagonista. Como refletimos a pouco, a ambientação franca implica um narrador heterodiegético e se a ambientação reflexa se faz pela voz do narrador, podemos concluir que a onisciência seletiva (discurso indireto livre e *visão com*) do narrador resultará na combinação das duas ambientações. É, pois, bastante, significativa a descrição a seguir:

Por vezes, a picada formava compridos estirões que Brasilino aproveitava para abranger, num olhar, o conjunto da comitiva, desde o Guará, que ia adiante dele, até o Poconeano, que vinha atrás de todos, conversando com o velho. Num desses estirões, cedo ainda, Brasilino ia distraído, no enlevo dos seus pensamentos. Uns cem metros diante dele, ia o Guará troteando, sacudindo o rabo. De repente, entre ele e o Guará, um bicho enorme, muito comprido, atravessou a picada, lentamente, desaparecendo na mata. – é onça, dessas pardas, cara rajada... – pensou Brasilino, sentindo um arrepio percorrer-lhe o corpo. Nem o cachorro nem o cavalo a haviam visto. Brasilino puxou a rédea, segurando o Rosilho, indeciso. Logo depois, tocou-o depressa até ao lugar onde a onça desaparecera, à esquerda do trilho. Observou atentamente. Escutou. Nada. Só o rasto, no chão mole.²²¹

Como dissemos, trata-se de uma combinação da ambientação franca com a reflexa. O mais comum são as descrições do narrador afastado da personagem. Mas o narrador, como

²²⁰ LINS, Osman. Espaço romanesco: conceitos e possibilidades In: **Lima Barreto e o Espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976. Esaios. p. 77.

²²¹ MARIEN, Alfredo. **Era um poaieiro**. Mato Grosso: Academia Matogrossense de Letras, 2008. p.61 et seq.

vimos, descreve *com* a personagem. Ratificando e resumindo: a *ambientação franca* é levemente mediada pela presença de uma ou mais personagens e na *reflexa* “as coisas, sem engano possível, são percebidas através da personagem”²²², é comum em narrativas em terceira pessoa; incide sobre a personagem; não implica numa ação. “A personagem tende a assumir uma atitude passiva e a sua reação, quando registrada, é sempre interior.”²²³

A idéia de como se situa o espaço, de como ele é abordado e acerca da “imensidão interior”²²⁴, abordada por Bachelard, que dá seu real sentido a certas expressões referentes ao mundo que vemos e que a narrativa nos propõe,

Descobrimos aqui que a imensidão íntima é uma *intensidade*, uma intensidade de ser, a intenção de um ser que se desenvolve numa vasta perspectiva de imensidão íntima. Em seu princípio, as “correspondências” acolhem a imensidão do mundo e transformam-na numa intensidade do nosso ser íntimo. Instituem transações entre dois tipos de grandeza.²²⁵

A *imensidão interior*, apontada por Bachelard, nasce de um corpo de impressões que não brotam realmente de conhecimentos de geografia, não é necessário permanecer muito tempo nos bosques para conhecer a impressão sempre um pouco inquieta de que “mergulhamos” num mundo ilimitado, atributo primitivo do mundo da floresta. “A floresta, sobretudo, mistério de seu espaço indefinidamente prolongado para além do véu de seus troncos e folhas, espaço velado para os olhos, mas transparente à ação, é um verdadeiro transcendente psicológico”.²²⁶ Acreditamos que um dos alvos da presente narrativa é nos apresentar a imensidão espacial externa, funcionando como um acordo mútuo com a imensidão interna do protagonista, que por vezes oscila.

O cenário que entendemos como o lugar onde definitivamente acontecem os fatos está bem definido na obra em questão, pois, vem descrito de forma simples, isto é, a natureza, as casas, os rios, o céu, os vilarejos, enfim, tudo vem carregado de características que sugerem algo além do que a simples questão física. Adentrar no espaço de **Era um poaieiro** requer um cuidadoso olhar para não nos determos somente nesta estrutura física e na diversidade que a obra oferece, é prudente observar como se constrói este espaço e de que maneira ele é traçado pelo narrador. Vale acrescentar que a questão geográfica também é de suma

²²² LINS, Osman. Espaço romanesco: conceitos e possibilidades In: **Lima Barreto e o Espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976. Esaios. p. 82.

²²³ Id., *Idib.* p. 83.

²²⁴ BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 191.

²²⁵ Id., *ibid.* p. 198.

²²⁶ Id., *ibid.* p. 191.

importância, já que são mencionadas no decorrer da obra cidades como o Tangará, Assai, Barra do Bugres, Afonso, esta última, relacionado com a questão do garimpo, entre outros.

A obra funde-se ao receptor e o faz refletir dialeticamente. A personagem é envolta da atmosfera da floresta:

Armou a rede entre duas lixeiras e deitou-se. Uma a uma, as estrelas iam aparecendo. Milhares de cigarras cantavam. Vagalumes enormes passavam com rapidez, enchendo a noite de luzes verdes. Brasilino lembrou-se da impressão de paz que tivera na manhã desse dia, ao contemplar, do terreiro de sua casa, as águas mansas do Cuiabá, aqui também, neste pouso ao ar livre do sertão, uma profunda sensação de paz ungia todas as coisas exteriores...²²⁷

O ato de armar a rede nos apresenta fatores sensoriais extremamente relevantes. A apresentação das estrelas, como se preparando para serem, de fato, contempladas pelo protagonista, o cantar das inúmeras cigarras, a companhia dos “vagalumes enormes” com o piscar verde da mata no escuro da noite, como se trouxessem o verde matutino da mata à escuridão da floresta. Temos, a partir dessa descrição, o movimento das imagens, sentimentos de paz e a liberdade proporcionada pelos elementos espaciais. Tal sensação de paz, “neste pouso ao ar livre do sertão” corrobora com a procura do

júbilo prodigioso, imenso que é o de uma libertação, como diz Goethe, de um confronto face a face com a onipotência solitária do fascínio, diante do qual se permanece de pé, sem o trair e sem fugir dele, mas tampouco sem renunciar ao seu domínio. Libertação que, é verdade, terá consistido em encerrar-se fora de si.²²⁸

A acepção dada por Blanchot corrobora com o fato de que o escritor, diante da necessidade de se expressar, num ato solitário, compõe um relacionamento em que a liberdade e solidão são paradoxos que servem para evidenciar a narrativa e refletir seus personagens. Segundo ele, o artista acomoda-se em seu ofício, protege-se nele da seriedade da vida, resguardando-se do mundo real e transportando-se para o irreal em que reina soberanamente. Circunstância propícia para a situação trágica, ou seja, *background* trágico.

O concatenar das ações representadas pelo narrador com a intervenção da sensibilidade do protagonista revela-nos seu estado de espírito aparente, ao passo que a

²²⁷ MARIEN, Alfredo. **Era um poaieiro**. Mato Grosso: Academia Matogrossense de Letras, 2008. p. 22.

²²⁸ BLANCHOT, Maurice. O espaço e a exigência da obra. IN: **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p.46.

interferência dessas ações ocorre efetivamente no ambiente externo. Talvez, seja a procura constante de preencher um espaço vazio provocado pelas lembranças dos seus entes queridos.

A obra é envolta pela temática da caracterização do espaço, bem como o seu envolvimento com seus personagens, além disso, tal espaço é evidentemente aberto, ora revelador, ora emocionante e por vezes, demonstra o estado de espírito da personagem principal, Brasilino. O espaço exterior como que migra para a essência humana, onde, por vezes, jazem sentimentos que parecem estar dissimulados, mas, que diante da exaltação deste, se tornam manifestos. “Mesmo quando um poeta menciona uma dimensão geográfica, sabe por instinto que essa dimensão é lida localmente porque enraizada num valor onírico particular [...] a paz da floresta é para ele a paz da alma. A floresta é um estado de alma.”²²⁹ Desta maneira é que o espaço em questão chama a atenção, desvendando-se como um participante ativo da narrativa, pois aborda a dimensão sentimental das personagens, notadamente Brasilino que morre em sua terra. Morto, é sepultado na terra ao lado do seu sonho.

A tragédia, nesta obra, é mensurada pela passividade da personagem. Sua morte representa a morte de um Estado. Personagem metonímico. Este herói trágico é “o herói que se opõe ao mundo a fim de impedir sua letargia. Sua destruição é inevitável, mas de modo algum carece de sentido. Sua época ainda não está madura para o valor pelo qual luta e cai, mas seu sacrifício abre caminho para um futuro melhor”²³⁰ o processo dialético, proposto por Hegel, revela-se nessa concepção do acontecer trágico. O espaço no qual se move o herói já não pode abrigá-lo e o faz voltar, numa perspectiva cristã, ao barro de onde o mesmo veio. Há de se considerar, por fim, a saída para a tragédia cristã, tendo em vista a exploração da religiosidade na temática dos romances mato-grossenses.

Marien molda Brasilino como que se valendo de um arquétipo, com o intuito de dar molde a uma sociedade em profunda mutação que, por sua vez, contrapõe-se à inércia promovida pela maneira de ser do herói. O sonho, o castelo, a fundação de um sítio para viver feliz e em paz com sua noiva se esboroa, como se fossem de cartas, justificando, portanto, o poder de uma nova era, de um novo espaço. *Era* e espaço permeados pelas transformações promovidas por um novo modo de viver que não cabem mais um Brasilino.

Brasilino *era um poaieiro* de um Estado cuja cultura da poaia deixa de existir junto com ele. A floresta que o abriga e o complementa está sendo destituída, gradativamente, de seu povo e fatalmente será extirpada em favor da ganância desenfreada fomentada pelo

²²⁹ BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 192.

²³⁰ LESKI, A. **A tragédia grega**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 50.

Capitalismo. Enfim, a tragédia, enquanto configuração estética, cabe perfeitamente na narrativa, partindo dessas perspectivas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho com **Era um poaieiro** nos fez refletir, inicialmente, nossa postura enquanto pesquisador da cultura e literatura local. De certa maneira, pudemos nos embrenhar neste espaço ainda pouco explorado do cenário literário mato-grossense com suas nuances, provocações e, devemos acrescentar, limitações. No que se refere à obra pesquisada, temos, ainda, poucas abordagens e este foi um motivo expressivo que nos acompanhou durante nossa trajetória, por vezes, nos estimulando e, outras, nos angustiando, mas o fato é que chegamos a este momento, digamos, “derradeiro” de nossa investigação. Sabemos que as possibilidades de pesquisa, em literatura, são inúmeras e, especialmente em nossa obra, que oferece uma vasta gama de perspectivas. De qualquer forma, vale, mais uma vez, o conselho de Cândido: “se não for amada [nossa literatura], não revelará a sua mensagem; e se não a amarmos, ninguém o fará por nós.”²³¹

O caráter social da literatura, surgido com a hegemonia burguesa (autor / imprensa / leitor), fato que abordamos no primeiro capítulo, implicou a ascendência dos grandes centros de produção e distribuição. Nesse sentido, se faz necessário um resgate (não encontramos ainda um termo adequado para substituir "resgate", tendo em vista o desgaste do mesmo no meio acadêmico) intelectual e artístico no caminho de superar nossa condição de periferia. Ora, não conhecemos as nossas produções culturais, e se não as conhecemos, não as divulgamos, não fazemos leitores, não construímos a crítica, não participamos do mercado editorial, forte aliado do sistema de produção e de implantação do cânone. É certo que vivemos um tempo de revisão do cânone, mas consideramos saudável nossa investida, sem nos posicionarmos com vaidades desnecessárias e excessivas.

A história de Mato Grosso, desde a República, foi marcada pela disputa da liderança política do *nortão*, ainda sob a hegemonia coronelista de pecuaristas e usineiros, e o sul, mais desenvolvido, sacudido por intensa migração. A criação do Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso (1919) e do Centro Mato-Grossense de Letras (1921) são marcos significativos, suportes da sustentação da literatura mato-grossense, enquanto sistema, que identificam o modernismo literário em Mato Grosso. José de Mesquita e de Dom Aquino

²³¹ CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 5.ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975. p. 10.

Correa, nomes fartamente repetidos em todas as instâncias locais, fazem parte deste processo, notadamente enquanto críticos literários, consolidando um estado de coisas.

Tais condições resultaram no muito repetido anacronismo da concepção artística em Mato Grosso, acentuando fortemente o papel educativo, moral e patriótico, em relação ao que se pensava e o que se fazia no resto do país, conforme identificam Mello²³², notadamente no que se refere à Semana de arte moderna.

Como conseqüência direta desta visão, digamos arcaica da arte, temos uma concepção de mundo retrógrada e reacionária. Assim, em vários textos, José de Mesquita deixa transparecer sua aversão ao modernismo, relacionando-o às correntes políticas esquerdistas que abertamente condenava. Verificamos esta questão no segundo capítulo.

Delimitamos, então, nosso estudo ao romance **Era um Poaieiro**, 1944, de Alfredo Merien, o qual surge identificado na historiografia regional da literatura mato-grossense, do momento de implantação da literatura no Estado. Outros romances nos são também apresentados: (**Luz e Sombras**, 1917, de Feliciano Galdino de Barros; **Mirko**, 1927, de Francisco Bianco Filho; **Piedade**, 1937, de José de Mesquita), recentemente reeditados pelo Núcleo *Wladimir Dias-Pino*, da Universidade do Estado de Mato Grosso, *campus* de Tangará da Serra.

No mundo antigo, sob a perspectiva da coletividade, tragédia implicava desfecho catastrófico. Como foi visto, nem toda tragédia antiga tem desfecho catastrófico, mas o modelo em que nos apoiamos para assegurar um conceito tem tal suporte que, aliás, se faz muito significativo. A interpretação correta de tragédia, no nosso entender, não se deve apoiar no desfecho catastrófico. E isso ficou mais claro na modernidade que possibilitou outras saídas para o herói. Tragédia, por fim, é um olhar para a completude do ser, para o sentido da vida, e está no percurso do herói neste processo. Bem fácil de entender que uma situação de profunda tristeza, acompanhada de morte, nos esclareça muito de nós e da vida. A tragédia é e está neste esclarecimento, mesmo que na tristeza não haja morte. O que fazemos neste trabalho é fundamentar tais afirmações, no sentido de justificar nossa pesquisa.

Quando nos referimos à tragédia reportamo-nos a forma do gênero dramático, como afirmamos no terceiro capítulo. Não fica difícil perceber que se trata da forma mais adequada para abrigar o trágico, por conta do discurso direto, da cena, notadamente pelo espetáculo

²³² MELLO, Franceli A. da S.; SOARES E SILVA, Nilzani. Modernismo e Mato Grosso, uma questão política **Revista Eletrônica de Divulgação Científica em Língua Portuguesa, Linguística e Literatura Letra Magna**. Ano 04, n.09, 2º semestre de 2008.

teatral que está no horizonte criativo do dramaturgo, mas o trágico pode caber em qualquer forma. A tragédia, enquanto conteúdo será o trágico explicitado em toda a sua grandeza e isto se processa esteticamente.

Partimos, pois, do pressuposto de que temos uma personagem de cunho trágico e que sua posição contraria as circunstâncias, o tempo e o espaço em que atua se tornado, deste modo, anacrônica. A sensação de não pertencimento, embora escamoteada, ao espaço em que vive não deixa alternativas para uma possível adequação e o final trágico é a escolha, digamos, plausível. Assim sendo, a tragédia moderna e o elemento trágico, que é o que nos conduzem, permeiam toda a narrativa. Nosso trabalho evidencia tais perspectivas de forma incisiva e cuidadosa. Frye argumenta que somente a tragédia "garante uma condição desinteressada à experiência literária"²³³, bem como "o sentido do autêntico fundamento natural do caráter humano" toma lugar na literatura por meio das tragédias. As demais ficções literárias são expressões de afetos emotivos.

As tragédias gregas emergiram num momento significativo da história da humanidade, do confronto do universo mítico e a racionalização do espírito, sintetizando esteticamente tal tensão. E se, por um lado, o espírito humano avançou dialeticamente; por outro, o trágico sobrevive até nossos dias, exibindo exemplarmente o choque que colocou o ser no limite. A romanesca mato-grossense, por sua vez, na iminência de aderir a um mundo que se lhe anunciava, no mínimo, perigoso, como demonstramos, apontando as perspectivas da elite intelectual do Estado preferiu um retorno ao romantismo, tentando resgatar uma totalidade para sempre perdida. Se o herói moderno, *problemático*, se efetiva na consciência da realidade e segue em frente, o nosso herói mato-grossense responderá com a vida a inadequação ao mundo moderno. Tal tentativa, de totalidade, promove o fechamento dos valores humanos a uma realidade, devemos acrescentar cômoda, não reconhecendo a complexidade da realidade, tentando recuperar essencialidades e promovendo homogeneidades que acabaram resultando numa estética muito particular, que podemos configurar como tensão (mais uma) entre a dialética da realidade e o romantismo normatizado (nacionalismo e regionalismo). O final trágico é a saída para o nosso protagonista. A saída não poderia ser outra, tendo em vista as circunstâncias da sua condição de sujeito inativo.

Consideramos, pois, que a saída pelos desfechos trágicos, notadamente em nosso romance, denuncia, preliminarmente, a pouca desenvoltura das elites mato-grossenses.

²³³ FRYE, N. O *mythos* do outono: a tragédia. In: _____. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 203.

Devemos acrescentar, mais uma vez que Marien soube, com maestria, dar um fechamento pertinente a sua narrativa. No entanto, temos clareza, não devemos, de forma alguma, reduzir a arte ao pensamento intelectual, uma vez que, artista e intelectual, são entidades diferentes e se localizam em instâncias determinadas.²³⁴

Por fim, tentamos argumentar, em nossa pesquisa, acerca da formação do cânone, a posição da personagem e sua anacronia diante de um cenário em profunda transformação, a tragédia e o trágico na modernidade, partindo de uma perspectiva histórica com teóricos substanciais e, assim, o espaço com suas funções, nuances, como propiciador do acontecer trágico e o pano de fundo para os eventos. O que torna **Era um poaieiro**, a nosso ver, imprescindível para o estudo de todo e qualquer pesquisador de literatura, é o fato de proporcionar ao leitor o sabor do texto bem construído que oferece inúmeras possibilidades de exame. Sejam quais forem nossas conclusões sabemos que estas são, na verdade, o ponto de partida para a inserção de novas probabilidades e ideias, pois nossa abordagem não dá conta de captar a completude, o todo da obra. Nossa intenção é a de divulgar parte do que temos em nosso cenário literário.

²³⁴ LUKÁCS, G. *Ensaio sobre Literatura*. Trad. Leandro Konder. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p.40.

“A honestidade do grande artista consiste precisamente no fato de que, quando a evolução de um personagem entra em contradição com as concepções e ilusões por amor das quais eles se engendraram na fantasia do escritor, este o deixa desenvolver-se livremente até as últimas conseqüências, e não se incomoda com a anulação das suas mais profundas convicções pela contradição em que ficam face à autêntica e profunda dialética da realidade”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. IN: **Notas de Literatura I**. São Paulo: 34 Letras, 2003.

AGUIAR E SILVA, V. M. **Teoria da literatura**. Coimbra: Livraria Almedina, 1997.

ANDRADE, Mário. Psicologia em ação. Psicologia em análise. IN: **O empalhador de passarinho**. 3ª ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

_____. Elegia de Abril (1941) IN: **Aspectos da literatura brasileira**. 5 ed. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A., 1974.

ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Editora Globo. 1966. Tradução. Prefácio, introdução e apêndices de Eudoro de Souza.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CANDIDO, A.; ROSENFELD A.; PRADO, D. de A. ; GOMES, P. E. S. **A personagem de ficção**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. (Coleção Debates).

_____. Estímulos da criação literária. In: **Literatura e sociedade. Estudos de Teoria e Historia Literatura**. 11. Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

_____. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6. Ed. Belo Horizonte, Itatiaia, 2000.

NUNES, Benedito. **O Tempo na Narrativa**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1995.

BUENO, Luis. **Uma história do romance de 30**. São Paulo, Edusp, 2006.

BLANCHOT, Maurice. O espaço e a exigência da obra. IN: **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CARPEAUX, Otto Maria. Autenticidade do romance brasileiro. IN **Ensaio Reunidos – Vol. I 1942 – 1978**. Rio de Janeiro, Topbooks/ UniverCidade Editora, 1999.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. 5º Ed. São Paulo. Global, 1999, Volume 1.p. 04 -114

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

EAGLETON, Terry. **A função da crítica**. 1º Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI: dicionário de língua portuguesa**. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**. 5 ed. São Paulo: Cultrix, 1957. Trad.: Péricles Eugênio da Silva Ramos.

GASSET, José Ortega y. **A desumanização da arte**. 2ª Ed. São Paulo, Cortez, 1999.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. LIMA, Luis Costa In: **A literatura e o leitor. Textos de estética da recepção**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 67-84

LESKI, A. **A tragédia grega**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

LINS, Osman. Espaço romanesco: conceitos e possibilidades In: **Lima Barreto e o Espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976. Ensaios.

LOUBET, Maria Seabra. Estética e Cultura IN: **Estudo de estética**. São Paulo: Unicamp, 1993.

LUCKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. IN: **Ensaio sobre literatura**. 2º Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1968.

_____ Romance como epopéia burguesa. IN: **AD HOMINEM 1 – Revista de Filosofia/Política/Ciência da História. Tomo II – Música e Literatura**. São Paulo: Edições Ad Hominem, 1999.

_____ **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra. **História da Literatura em Mato Grosso: século XX**. 1º Ed. Cuiabá. Unicem Publicações, 2001.

MARIEN, Alfredo. **Era um poaieiro**. Mato Grosso: Academia Mato-grossense de Letras, 2008.

MELLO, Franceli A. da S.; SOARES E SILVA, Nilzanil. Modernismo e Mato Grosso, uma questão política **Revista Eletrônica de Divulgação Científica em Língua Portuguesa, Lingüística e Literatura Letra Magna**. Ano 04, n.09, 2º semestre de 2008.

MOTA, Otoniel. Prefácio. In: MARIEN, Alfredo. **Era um poaieiro**. Cuiabá: Academia Mato-grossense de Letras; UNEMAT. 1944. p. 21-23.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Trad. J. Guisburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. 2. Ed. São Paulo: Ática, 1995. Série Fundamentos, 31. p.34. Conforme Todorov.

ROSENFELD, Anatol. Prefácio. In: SCHILLER, Friedrich. **Teoria da tragédia**. São Paulo: Editora Herder, 1964.

_____ **Texto e Contexto I**. São Paulo: Perspectiva. 1993.

SCHILLER, Friedrich. **Teoria da tragédia**. São Paulo: Editora Herder, 1964.

SOUZA, Eudoro. In: ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Editora Globo, 1966. p.01 - 68.

THIÉBLLOT, Marcel Jules. **Poaia, Ipeca, Ipecacuanha. A Mata da Poaia e Os poaieiros do Mato Grosso**. São Paulo, Escola de Folclore/Livramento, 1980.

VENTURA, Roberto. **Estilo Tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

WATT, Ian. **A Ascensão do Romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.