

SUZANNY DE ARAUJO RAMOS

**O POETA MARGINAL: A POESIA LÍRICA DE ANTONIO TOLENTINO DE
ALMEIDA**

Tangará da Serra

2011

SUZANNY DE ARAUJO RAMOS

**O POETA MARGINAL: A POESIA LÍRICA DE ANTONIO TOLENTINO DE
ALMEIDA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, na área de Letras, sob a orientação da Professora Doutora Walnice Matos Vilalva.

À minha mãe Lindinalva, por ter despertado
em mim o gosto pela leitura.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter me concedido sabedoria e ter me guiado nesta jornada.

À minha orientadora e coordenadora do curso de Mestrado em Estudos Literários, Walnice Matos Vilalva, pelos momentos de orientação e pelas produtivas conversas sobre poesia.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Ensino Superior - CAPES, pela bolsa de estudo, sem a qual não seria possível a realização desta pesquisa.

A todos os professores, pelo conhecimento transmitido. Em especial, aos professores Emerson da Cruz Inácio e Tiekko Yamaguchi Miyazaki, pela leitura atenta e sugestões valiosas para a finalização desta pesquisa.

À Academia Mato-grossense de Letras e ao Instituto Histórico de Mato Grosso, pelo atendimento ágil e atencioso e por terem me proporcionado as primeiras fontes para a iniciação desta pesquisa.

À minha mãe Lindinalva, pelo exemplo e incentivo.

Aos meus colegas do curso, pelo carinho. Em especial, Ricardo, Vanderluce e Edinaldo, sempre presentes.

Desencanto

Eu faço versos como quem chora
De desalento... de desencanto...
Fecha o meu livro, se por agora
Não tens motivo nenhum de pranto.

Meu verso é sangue. Volúpia ardente...
Tristeza esparsa... remorso vão...
Dói-me nas veias. Amargo e quente,
Cai, gota a gota, do coração.

E nestes versos de angústia rouca,
Assim dos lábios a vida corre,
Deixando um acre sabor na boca.
- Eu faço versos como quem morre.

Manuel Bandeira

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo o estudo da poesia lírica em Mato Grosso. A literatura produzida em Mato Grosso é aqui interpretada como produção marginal, pensada a partir do cânone nacional. Nessa perspectiva, nosso enfoque baseia-se no estudo analítico, abordagem sincrônica, procurando investigar o valor estético da poesia de Antonio Tolentino de Almeida, prioritariamente, o livro **Ilusões Doiradas**, publicado em 1910. É nesse complexo cultural que a presença de Tolentino de Almeida se impõe aos nossos olhos como forma e compreensão do próprio sistema que o concebe. No que tange esse “lugar do poeta”, descortinamos a obra em seu contexto, na relação estabelecida entre a obra estudada e as outras obras desse mesmo autor; na relação entre a obra estudada e as demais obras desse mesmo período, e, a obra e sua estrutura. Diante dessa proposição, partimos de historiografias literárias locais, especialmente, as mato-grossenses, organizadas por Rubens de Mendonça (2005) e Hilda Gomes Dutra Magalhães (2001), na tentativa de acenar à leitura crítica da literatura denominada - primeiramente por Rubens de Mendonça - como “mato-grossense”. Nesta mesma direção, acreditamos ser pertinente refletir sobre como se estabeleceu o sistema literário no Estado, considerando a formação do leitor comum.

Palavras Chave: Literatura Mato-grossense, cânone, margem, poesia, Antonio Tolentino de Almeida.

ABSTRACT

This research aims at studying the lyric poetry in Mato Grosso. The literature produced in Mato Grosso is interpreted here as a marginal production, based on the national canon. In this perspective, our focus is based on the analytical study, synchronic approach, seeking to investigate the aesthetic values of the poetry written by Antonio Tolentino de Almeida, firstly the book **Ilusões Doiradas**, published in 1910. It is in this cultural complex that the influence of Tolentino de Almeida is put before us as a form and understanding of the same system that conceives it. Regarding this “poet position”, we reveal the book in its context, in the relationship established between the book being studied and the other books of the same author; in the relationship between the book being studied and the other books of this same period, and, the book and its structure. In this context, we used the local literary historiographies, mainly those from Mato Grosso, organized by Rubens de Mendonça (2005) and Hilda Gomes Dutra Magalhães (2001), in an attempt to touch upon the critical reading of the literature called – firstly by Rubens de Mendonça - as “mato-grossense”. In this same direction, we believe that it is necessary to reflect about how the literary system in the State was established, taking into account the formation of the common reader.

Key-words: Mato-grossense Literature, canon, margin, poetry, Antonio Tolentino de Almeida.

SUMÁRIO

Introdução.....	p.9
1. Os estudos historiográficos e a instituição de um cânone.....	p.14
1.1 O sistema literário em Mato Grosso: confluências estéticas à margem do cânone nacional.....	p.19
2. O poeta das ilusões doiradas: algumas considerações sobre Antonio Tolentino de Almeida.....	p.26
2.1 Antonio Tolentino de Almeida: vida e obra.....	p.26
2.2 O poeta e a crítica.....	p.27
2.3 A poética de Antonio Tolentino de Almeida	p.30
3. Ilusões Doiradas: uma leitura analítica	p.35
3.1 Cardos e dardos: o amor entre o ilusório e o real.....	p.35
3.2 O sentimento de posse	p.38
3.3 Nuvens de inverno.....	p.49
3.4 Saudosismo e melancolia	p.51
3.5 Um insistente saudosismo.....	p.58
3.6 A lira sem cordas do poeta	p.59
Conclusão.....	p.66
Bibliografia.....	p.71

INTRODUÇÃO

“A verdade é que a literatura mato-grossense enfrenta vários problemas de reconhecimento fora e dentro do próprio Estado. Internamente, enfrenta o torpor das políticas editoriais e culturais da iniciativa pública e privada, que menosprezam os valores regionais. Externamente, enfrenta uma política editorial que espera de Mato Grosso apenas o pitoresco, que venha agradar o leitor mediano”.

Hilda Gomes Dutra Magalhães

Os estudos sobre margens e fronteiras ganharam espaço nas discussões propostas pelos Estudos Culturais mais recentes. Pensar esses conceitos pressupõe uma concepção de espaço, em um jogo ideológico e em uma dimensão política, em que vigoram valores simbólicos tensos e conflitantes. Como ressalta Homi Bhabha, em **O local da cultura** (2010):

Os embates de fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos; podem confundir nossas definições de tradição e modernidade, realinhar as fronteiras habituais entre o público e o privado, o alto e o baixo, assim como desafiar as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso (BHABHA, 2010, p.21).

A noção de margem é contextual e está construída a partir do afastamento que estabelece em relação ao Centro, ao mesmo tempo em que se coloca como lugar alternativo e de significação plural. Duas terminologias, dois espaços simbólicos dialéticos de representação fronteira da cultura. No tocante à literatura, esses espaços dialéticos compreendem-se a partir do cânone, legitimando uma história da leitura, entrecortada por fenômenos histórico, econômico e político. Assim também a margem procura legitimar seu poder de expressão, a partir do lugar despriorizado e silenciado que ocupa, em relação ao cânone, ao centro. Este, por sua vez, configura-se como lugar que possui posição privilegiada, já que dele procede todas as manifestações de poder; é, por excelência, o lugar referencial.

O cânone está presente em todos os campos da cultura. Elaborado a partir de um modelo estético pré-estabelecido, pode ser considerado como uma história da leitura, pois arca uma tradição e uma hegemonia, compreendendo um determinado grupo que, se pensado culturalmente, é dominante. Possui uma posição privilegiada e centralizada. Em termos literários, o cânone seleciona determinados autores, cujas obras são dotadas de valor estético. Ao estabelecer a inclusão, legitimando uma história da leitura, o cânone marginaliza, ao mesmo tempo, produções não reconhecidas pela crítica ou pelo grupo cultural que o compõe.

Ao atentarmos para a centralidade do cânone, estamos conseqüentemente nos remetendo ao contexto nacional, ao fenômeno de homogeneização sofrido pela literatura instituída como brasileira. Na contramão desse processo, a literatura marginal surge como o mapa de exclusão, assumida em grande medida pelo discurso regionalista de reivindicação. É desse lugar de reivindicação que surge a lírica de Antonio Tolentino de Almeida, estabelecendo um contraste com o localismo - aqui representado pelo Estado de Mato Grosso - em relação ao conceito de globalismo, territorialidade e nacionalidade. A discussão de cânone literário, portanto, implica na compreensão de dois conceitos dos quais não podemos nos esquivar: nacional e local.

O contraste estabelecido entre a literatura nacional e a literatura marginal evidencia uma relação de poder e o desejo de homogeneização. No entanto, margem e cânone são opostos que se complementam dialeticamente e, por isso, não podem ser pensados isoladamente. Para Homi K. Bhabha (2010), a questão da cultura em nossos tempos é sempre colocada na esfera do *além*:

Nossa existência hoje é marcada por uma tenebrosa sensação de sobrevivência, de viver nas fronteiras do “presente”, para as quais não parece haver nome próprio além do atual e controvertido deslizamento do prefixo “pós”: pós-modernismo, pós-colonialismo, pós-feminismo... (BHABHA, 2010, p.19)

De acordo com Bhabha (2010, p.19), o *além* “não é nem um novo horizonte, nem um abandono do passado”, já que estamos em um “momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, que convergem no presente, interior e exterior, inclusão e exclusão”. Os entre-lugares, são pensados por Bhabha, como elementos que permitem o estabelecimento de estratégias que auxiliam na construção

da identidade, como também redefinem o conceito de sociedade, onde a reflexão sobre a emergência das margens torna-se inerente:

Esses “entre-lugares” fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade (BHABHA, 2010, p.20).

Trata-se, portanto, de uma reflexão sobre como as margens se consolidam nos chamados “entre-lugares”, estabelecendo-se como um lugar da diferença, que traz uma nova compreensão de identidade como plural; espaço de embates políticos e de superação do silenciamento. Retomando suas considerações sobre o “além”, Bhabha o considera como uma “distância espacial”. O limite, que “marca um progresso” e, conseqüentemente, “promete o futuro” e que, por estar em um lugar específico, pré-estabelecido, “dá relevo à diferenças sociais, temporais, que interrompem nossa noção conspiratória da contemporaneidade cultural” (BHABHA, 2010, p.23).

No capítulo Disseminação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna (p.198-238), ainda no livro **O local da cultura** (2010), Homi Bhabha discute alguns conceitos de nação moderna. A palavra “disseminação”, que dá título ao capítulo, é utilizada pelo autor para tratar da dispersão. A dispersão dos povos é vista como um tempo de reunião: “Reuniões de exilados, *émigrés* e refugiados, reunindo-se às margens de culturas “estrangeiras”, reunindo-se nas fronteiras [...]” (BHABHA, 2010, p.198). Ao estabelecer reflexões sobre o local da cultura, o teórico evidencia que se trata de um entre-lugar, marginal e deslizante, reunião de povos dispersos que, ao estarem “em outros lugares, nas nações de outros”, configura, o que pode ser chamado de a “margem da nação”, a minoria.

Outro debate que nos interessa aqui é o proposto por Gayatri Spivak em seu livro **Pode o subalterno falar?** (2010). O termo “subalterno” refere-se aos sujeitos oprimidos, excluídos, marginalizados, cujas vozes não encontram espaço no lugar em que se inserem, sendo sempre representadas por outrem. Utilizando como exemplo a história de uma jovem indiana - cuja voz não pode ser ouvida no contexto repressivo em que vive -, Spivak reflete sobre a “questão” da mulher que, para a teórica, “parece ser a mais problemática no contexto”. As “áreas silenciadas” do subalterno são representadas no livro da autora pelas mulheres indianas e pelo exemplo da imolação das viúvas que permanecem em um espaço de

reclusão. Desse modo, não há a possibilidade de um discurso autônomo para estes sujeitos e a saída encontrada, por eles, é sempre o silêncio. É essa impossibilidade de poder discursivo que caracteriza o sujeito subalterno.

O crítico argentino Néstor Canclini propõe uma pertinente reflexão sobre os processos de “hibridação” cultural nos países latino americanos, em seu livro **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade** (2011). Na introdução do livro, Canclini parte de uma definição sobre o conceito de hibridação: *Entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas*. Ao pensar sobre as estratégias para entrar e sair da modernidade, o crítico parte de uma perspectiva intercultural e interdisciplinar, em que as diversas formas de manifestações artísticas são resultantes do processo de hibridação. Desse modo, a alusão a diversos campos do saber que estão ligados à cultura, tais como a antropologia, a comunicação, a literatura, a sociologia, a história, a filosofia, dentre outros, torna-se necessária para compreender a questão atual da modernidade. Ao pensar sobre os processos de hibridismo, Canclini chega à conclusão de que todas as culturas podem ser consideradas como de fronteira e que todas as artes são desenvolvidas em consonância umas com as outras.

Estes conceitos, apresentados de maneira concisa, procuram situar em que medida a identidade literária do autor selecionado para esta pesquisa se constitui como representação da margem e, ainda, expressão da subalternidade. Partindo desse pressuposto, a literatura produzida em Mato Grosso é aqui interpretada como produção marginal, pensada a partir do cânone nacional. Nessa perspectiva, nosso enfoque baseia-se no estudo analítico, abordagem sincrônica, procurando investigar o valor estético (tão sagrado ao cânone) da poesia de Antonio Tolentino de Almeida, prioritariamente, o livro **Ilusões Doiradas**, publicado em 1910. É nesse complexo cultural que a presença de Tolentino de Almeida se impõe aos nossos olhos como forma e compreensão do próprio sistema que o concebe. No que tange esse “lugar do poeta”, descortinamos a obra em seu contexto, na relação estabelecida entre a obra estudada e as outras obras desse mesmo autor; na relação entre a obra estudada e as demais obras desse mesmo período, e, a obra e sua estrutura.

A apresentação formal desta pesquisa organiza-se em três capítulos: no primeiro, fazemos uma abordagem extratextual, discutimos a historiografia e a instituição do cânone. Diante dessa proposição, partimos de historiografias literárias locais, especialmente, as mato-grossenses, organizadas por Rubens de Mendonça (2005) e Hilda Gomes Dutra Magalhães (2001), na tentativa de acenar à leitura crítica da literatura denominada - primeiramente por

Rubens de Mendonça - como “mato-grossense”. Nesta mesma direção, acreditamos ser pertinente refletir sobre como se estabeleceu o sistema literário no Estado, considerando a formação do leitor comum. Não vamos, neste momento, pautar a reflexão na formação do crítico literário no início do século XX, em Mato Grosso.

No segundo capítulo, o foco volta-se para poeta das **Ilusões Doiradas**. Algumas considerações sobre Antonio Tolentino de Almeida, a vida e a obra do poeta. Acrescenta-se, a este estudo, o levantamento de pequena fortuna crítica sobre a produção de Tolentino de Almeida. Fortuna esta que é feita, não raro, de palpites entusiasmados de amigos ou de escritores, pertencentes à atividade literária mato-grossense no início do século XX. As escassas publicações sobre o autor, ajudaram na compreensão de alguns aspectos sobre sua poética, dentre elas destacamos os artigos da Revista da Academia Mato-grossense de Letras, escritos por Rubens de Mendonça, Maria Benedita Deschamps Rodrigues, Lenine Póvoas, Ulisses Cuiabano, Olegário de Barros, dentre outros. Finalizando este segundo capítulo, trabalhamos com **Ilusões Doiradas** (1910), **A Retirada da Laguna** (1930) e **Romeiros do Ideal** (1937), enfocando as relações estabelecidas nesse sistema interno do autor, verificamos a pluralidade de sua escrita, ora lírica, ora épica, ora parnasiana e romântica, ora simbolista.

A abordagem analítica ganha feição neste terceiro capítulo em que tratamos de **Ilusões Doiradas**, atentando para as fissuras estéticas e temáticas que constituem a obra, fazendo-a oscilar entre o tradicional e o moderno, entre permanência e ruptura. Nesta direção, servem de suporte teórico as reflexões sobre poética com base nos seguintes teóricos: Alfredo Bosi (2000), Jean Cohen (1966), Julio Cortázar (2008), Michael Hamburger (2007), Octávio Paz (1982), dentre outros. A análise formal, em todos os seus níveis, torna-se peça-chave para a compreensão da lírica de Tolentino, sua expressividade, a condição indagadora do “eu”.

1. OS ESTUDOS HISTORIOGRÁFICOS E A INSTITUIÇÃO DE UM CÂNONE

Vive assim a nossa literatura confinada entre esses dois limites, arrastada por esses pendores que ora a levam aos surtos heróicos dum Passado cheio de lances de gloria e de bravura, ora a mergulha na tristeza das solidões sertanejas, mas sempre criando, no sortilégio eterno da Poesia, no prodígio divino da Arte, visões de encanto e de beleza, inspirada por um alto senso humano mas tocada sempre de verdadeira, pura e sã brasilidade.

José de Mesquita

Porque as historiografias delimitam uma condição literária que é, ao mesmo tempo, margem em relação ao centro e periférica em relação ao cânone? Esta questão, posta dessa maneira, nos reporta à necessidade de delimitar e legitimar um sistema, uma produção, que algumas pesquisas historiográficas delimitam no recorte estadual.

Na tentativa de estabelecer uma unidade que atue na afirmação da literatura brasileira, o fenômeno da crítica literária se traduziu em diferentes historiografias¹ e, conseqüentemente, em diferentes regiões periféricas do Brasil. Segundo Candido (1980, p.139), “Se não existe literatura paulista, gaúcha ou pernambucana, há sem dúvida uma literatura brasileira manifestando-se de modo diferente nos diferentes Estados”.

As historiografias locais começaram a surgir em 1908 e, com elas, ocorre a mudança do adjetivo brasileira ou nacional, pela mato-grossense, baiana, sergipana, dentre outras. Este fenômeno historiográfico rompe o discurso de unidade e homogeneidade proposto pelo cânone, e anuncia perspectiva do discurso da margem, da subalternidade. Nesse contexto um

¹ Cronologia das historiografias regionais:

1) *A literatura Sergipana*, primeira historiografia publicada em 1908, por Leônidas Prado Sampaio;

2) *A literatura paulista*, de 1912 de autoria de Vicente de Carvalho;

3) *História literária do Rio Grande do Sul* de João Pinto Silva, foi publicada em duas edições: a primeira em 1924 e a segunda em 1930;

4) *História da literatura cearense* de Dolor Barreira, publicada em 1948;

5) *A história da literatura baiana*, publicada em 1949 por Pedro Calmon;

6) *História da literatura mato-grossense*, publicada por Rubens de Mendonça em 1970 e que se desmembra em duas posteriores historiografias de Mato Grosso, citadas abaixo:

7) *História da cultura mato-grossense*, de Lenine Póvoas, publicada em 1980; e a

8) *História da literatura de Mato Grosso: século XX* de Hilda Gomes Dutra Magalhães, publicada em 2001.

novo volume de obras e autores é apresentado numa perspectiva diacrônica. Essa seleção e avaliação propõem outra periodização, uma periodização exclusiva do sistema literário local. As historiografias regionais propõem um cânone menor, um cânone da margem, ao trazer uma sistematização do discurso e da produção literária regional. O poeta Antonio Tolentino de Almeida faz parte do sistema literário da margem, que é a um só tempo um limite geográfico - Mato Grosso – e uma identidade estética da margem.

No meio acadêmico foram vários os questionamentos levantados em relação a esta pesquisa. Em diversas comunicações apresentadas em eventos nacionais como também em conversas informais, o problema levantado, insistentemente, foi a validade de se estudar um poeta ausente ao cânone literário.

A percepção que se tem acerca da produção poética de Antonio Tolentino de Almeida é a de que, por estar ausente ao cânone, não merece ser estudada. Esse discurso evidencia de um lado a força ideológica que o discurso canônico possui, por outro, a resistência, até mesmo da margem, em refletir sobre essas questões, essas fronteiras. Estudar um aspecto relevante na produção poética de determinado escritor já reconhecido pela crítica é uma tarefa menos árdua e penosa, pois é um caminho seguro e plano. A pesquisa com obras canonizadas não são feitas para refletir sobre o cânone. No entanto, o interesse por uma literatura marginal, lança o pesquisador no território arenoso e movediço do desconhecido. O que queremos destacar é que tanto as historiografias regionais, quanto pesquisas com enfoque analítico como esta, pretendem demonstrar e analisar, em maior ou menor grau, a formação de uma literatura da margem como contra discurso de uma formação da literatura brasileira.

Antonio Candido, em **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos** (2000), antes de iniciar uma discussão sobre literatura, especifica o que ele entende como formação, a qual se divide em manifestações literárias, ou seja, as obras literárias isoladas, e na literatura propriamente dita. Na concepção do autor, para termos uma literatura propriamente dita, ou seja, que possa ser considerada como um sistema de obras que contribuem para o entendimento das características de determinado período, a mesma deve conter:

[...]: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel, um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, [...], que liga uns a outros (CANDIDO, 2000, p.23).

Essa questão proposta por Antonio Candido leva-nos a ponderar sobre a existência apenas de manifestações literárias em Mato Grosso. Entretanto, essa afirmativa parece ser limitada e insuficiente para dar conta da complexidade dos movimentos literários em regiões periféricas brasileiras. Ainda é insuficiente a pesquisa sobre a história do leitor e da leitura em Mato Grosso, sobretudo a leitura voltada para a literatura. Há, inegavelmente, espaços destinados à produção literária em prosa e verso nos diferentes periódicos no início do século XX e isso é sintoma da formação de um público leitor e da popularização da literatura. Em Mato Grosso temos, de um lado, o primeiro leitor (quase sempre também escritor) autor da resenha e do comentário (quase sempre breve) publicado sobre uma obra (poema ou romance); de outro, a possibilidade de diferentes leitores, leitores anônimos que acessavam os periódicos da época. A primeira face do leitor era constituída por grupo de escritores e amigos também escritores, que faziam parte da sociedade literária do Estado e que tinham acesso direto às obras. A dificuldade de publicação dificultou a propagação da literatura pela escassez de gráficas e editoras.

Alfredo Bosi, em **História concisa da Literatura Brasileira** (1994), também tece considerações sobre o conceito de sistema literário. Ao falar sobre as *origens* da nossa literatura, o autor acredita ser pertinente partir de um *complexo colonial* de vida e de pensamento. Em seu texto, Bosi atenta para o fato de que é revelante citar determinados dados desse complexo e por isso alude ao fato de que nos primeiros séculos foram formadas as chamadas ilhas sociais – Bahia, Pernambuco, Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo – pelos ciclos de *ocupação* e de *exploração*, e que proporcionaram à colônia uma fisionomia do que o autor chama de *arquipélago* cultural. Em decorrência disso, ocorreram dois processos no Brasil: 1) a sua dispersão em diferentes subsistemas regionais, 2) e as influências da Europa, seguidas de diversas manifestações literárias e artísticas².

Neste sentido, ao colocarmo-nos em um lugar definido – que é o Estado de Mato Grosso – onde o poeta Antonio Tolentino de Almeida esteve inserido, torna-se pertinente a seguinte indagação: como Mato Grosso (re)viveu os processos de formação que a literatura brasileira viveu? Se pensarmos nos séculos XIX e XX, percebemos que estes se constituíram como períodos de definição e consolidação da atividade literária no Estado.

As confluências estéticas estarão presentes em todo o percurso de sua atividade literária mato-grossense, desde suas origens até o advento do movimento modernista. Este

² Segundo Bosi, estas manifestações provinham do Brasil-Colônia, tais como: Barroco, Arcádia, Ilustração, Pré-Romantismo, dentre outras.

momento de transição fez-se presente não só na literatura produzida em Mato Grosso, mas também na literatura brasileira, sendo uma característica própria do século XIX. Para Afrânio Coutinho (1995, p.207-208), “Esse entrecruzamento de correntes estéticas constitui a dinâmica do século XIX em seu último quartel”. Este período, portanto, deve ser analisado a partir desta ótica.

A geração de Rubens de Mendonça empenhou-se no processo de formação da literatura, procurando agregar diversas pessoas ao meio literário no intuito de fomentar a literatura que ia sendo produzida. A historiografia mato-grossense recebeu uma notável contribuição através da fundação em 1919 do Instituto Histórico de Mato Grosso. Após dois anos, é inaugurado o Centro Mato-grossense de Letras. A partir disso, a atividade literária e cultural no Estado torna-se mais sistematizada e organizada, através de suas publicações. Há, também, uma maior atenção da imprensa com relação às produções dos autores e, se no século XIX a sociedade mato-grossense estava estritamente ligada à atividade teatral, - conforme postula Hilda Gomes Dutra Magalhães - no primeiro decênio do século XX sua atenção volta-se para as atividades literárias.

No início do século XX, indícios de modernidade principiam no cenário mato-grossense. Há, neste período, o surgimento de vários jornais³ que contribuíram para a publicação e divulgação das produções poéticas. Mesmo com a escassez de editoras e gráficas em Mato Grosso, os poetas procuram tornar conhecidas suas obras através das poucas publicações que iam sendo feitas em livros, jornais e revistas que circulavam na época. Para Hilda Magalhães:

[...], logo no alvorecer do século, alguns indícios de modernidade já podiam ser vistos na Capital. O governo de Pedro Celestino já havia reformulado a organização escolar mato-grossense, dotando-a de métodos mais modernos. Fundou também o Palácio da Instrução, a Escola Normal e a Escola Modelo, estabelecimentos de grande importância na instrução da juventude mato-

³ Segue abaixo a cronologia de alguns jornais que circularam em Mato Grosso, estes dados foram catalogados pelo Núcleo Wladimir Dias Pino sob a coordenação de Walnice Matos Vilalva: Themis mato grossense, (1839); A gazeta cuiabana, (1847); O echo cuiabano, (1848); Noticiador cuiabano, (1857); A imprensa de Cuiabá, (1859); A voz da verdade, (1860); A matraca, (1867); Tributo às letras, (1867); O cuiabano, (1867); O popular, (1868); A situação, (1868); A independência, (1870); Primeiro de março, (1871); Filha do povo, (1872); O porvir, (1877); O povo, (1878); A província de mato grosso, (1879); O argos, (1882); Pirlambro, (1882); O espectador, (1882); A república, (1883); A brisa, (1884); O echo do povo, (1884); A liça, (1885); O liceunista, (1889); O futuro, (1889); A vespa, (1889); A gazeta oficial, (1890); 15 de novembro, (1890); O lidador, (1891); O clarim, (1892); A aurora, (1896); O jasmim, (1897); O democrata, (1897); O filhote, (1898); A lucta, (1898); O pharol, (1902); A lida, (1904); A coligação, (1905); A juventude, (1908); Themis, (1909); A cruz, (1910); O debate, (1911); O amiguino, (1912); A notícia, (1912); Opinião, (1914); O estado, (1915); O povo, (1916); Republicano, (1916).

grossense. Em 1909 inaugurou-se a primeira empresa de telefonia urbana, e em 1912 Cuiabá assistiu à primeira sessão de cinema mudo (MAGALHÃES, 2001, p.37).

A atividade política das décadas de 1930 e 1940, com o governo de Getúlio Vargas, foi também de grande importância para o Estado através da instauração do Estado Novo, ocasionando um impulso político, econômico e social. Ao ponderar sobre este momento, Hilda Magalhães afirma que:

É nos anos 30 que se registram a primeira transmissão de rádio (1939), a introdução do cinema falado (1933) e a inauguração de linhas aéreas ligando Mato Grosso ao Sudeste, fatos que, dentre outros, acenam para a chegada do progresso em Mato Grosso. Além disso, a década de 1930 marca a descoberta de minérios na região leste do Estado, com a conseqüente colonização dessa área, dando origem a novos núcleos econômicos/sociais (MAGALHÃES, 2001, p.95).

Na literatura, novos escritores e poetas surgem neste período, apesar de que alguns do século passado ainda permanecem produzindo suas poesias. Neste momento, a poesia está intercalada entre o clássico e o moderno, com características tanto conservadoras como inovadoras. Dessa forma, a sincronia dos movimentos literários presente no romantismo, parnasianismo e simbolismo conserva-se na estética modernista. Sobre este aspecto da literatura mato-grossense, Rubens de Mendonça pontua que:

Enquanto o mundo se agitava nesta fase renovadora, anos depois de Marinetti haver lançado seu manifesto modernista e Graça Aranha tentar-lhe a reforma na Academia Brasileira de Letras, em Mato Grosso estávamos no período romântico. Os sonetos ainda ao sabor do *Noivado do sepulcro*, de Soares de Passos, predominavam. Os nossos poetas rimavam vilancetes em pleno ano da graça de Nosso Senhor Jesus Cristo de 1932 (MENDONÇA, 2005, p.171).

A partir da década de 1930 o poeta e historiador Rubens de Mendonça, começa a produzir suas poesias e historiografias. Apesar de contribuir junto com Gervásio Leite e João M. Melo com a publicação da revista **Pindorama** propondo uma discussão do modernismo

em Mato Grosso, sua poesia está muita mais fixada na estética romântica do que na modernista. Cabe assinalar que a literatura mato-grossense a partir deste momento até a contemporaneidade passa a ter um maior número de escritores que se destacam com uma significativa produção poética tanto em quantidade quanto em qualidade.

É neste contexto político, cultural e literário entre os séculos XIX e XX no Estado de Mato Grosso que o poeta Antonio Tolentino de Almeida (1876-1938), se situa tanto por sua produção poética quanto por sua atividade política na sociedade mato-grossense.

1.1 O sistema literário em mato grosso: confluências estéticas à margem do cânone nacional

Pensar nas origens da literatura mato-grossense implica pensar nas dificuldades de consolidação enfrentadas por esta literatura, já que a mesma só foi efetivada no Estado após um longo e árduo período de persistência dos escritores que nele viveram e produziram suas poesias e, se nos séculos XIX e XX a atividade literária em Mato Grosso foi próspera, nos séculos passados o cenário literário era bem diferente.

Wladimir Dias-Pino, publicou em 1951 na revista **Sarã**, importante revista que contribuiu para a afirmação da estética modernista no Estado, um texto em que fez inicialmente um balanço da literatura no Estado e afirmou que o passado da literatura mato-grossense só pode ser tomado como verdade porque dela fizeram parte alguns nomes que são exceções, dentre eles, Antonio Tolentino de Almeida:

O passado da nossa literatura, na verdade, é quase um boato, e como todo o boato tem uma unhinha de verdade, essa unhinha, por certo, é Lobivar Matos, Pedro Medeiros e algumas vezes, Antonio Tolentino que foi – é bom que se diga - a melancia da nossa literatura (82% de água – refresco em fruta) (DIAS-PINO, 1951, p.5).

Se levarmos em consideração as dificuldades de publicação em Mato Grosso, podemos afirmar que Antonio Tolentino de Almeida contribuiu com uma significativa produção poética, na tentativa de consolidação de um processo literário no Estado. Para

compreendermos esse processo, torna-se relevante o estudo das historiografias literárias mato-grossenses organizadas por Rubens de Mendonça e Hilda Gomes Dutra Magalhães e a historiografia da cultura, de Lenine Póvoas. Ao traçarem um breve panorama da literatura produzida no Estado, essas obras nos auxiliam na leitura crítica de dois séculos, naquilo que representam como processo e formação.

Ao primar pela busca de uma identidade da literatura produzida no Estado, Rubens de Mendonça fez a seleção de diversos autores e suas respectivas obras, além de estabelecer breves comentários sobre os mesmos. Utilizando a terminologia “mato-grossense”, Mendonça procurou estabelecer, desde 1935, um lugar definido para esta literatura e, a partir desse lugar, firmar a identidade literária de Mato Grosso. O panorama diacrônico de sua historiografia realiza um apanhado de escritores, com o levantamento de breves dados biográficos e seleção de fragmentos de textos com um comentário sucinto. Dessa forma, podemos afirmar que esta linha de reflexão implica em um método que prima menos pelo julgamento estético dos textos e mais para a inserção no cenário literário do Estado.

O sistema literário de Mato Grosso no século XIX e os primeiros setenta anos do século XX foi organizado por Rubens de Mendonça inicialmente pela sua primeira antologia clássica sobre a poesia mato-grossense, **Poetas Borôros**, concluída em 1941, mas sendo publicada somente em 1942. A terminologia “borôros” advém de uma tribo já extinta da região de Mato Grosso. A antologia é resultado de um trabalho minucioso e demonstra a preocupação de Mendonça em compilar o maior número possível de autores e obras. Ao ressaltar diversos nomes da literatura mato-grossense, Mendonça percorre diferentes caminhos desta literatura, estabelecendo um panorama das produções e dos poetas que produziram em meio às dificuldades de publicação.

Prefaciada por José de Mesquita, a antologia inicia-se com a citação do poeta José Zeferino Monteiro de Mendonça, considerado pelo autor como o primeiro poeta de Mato Grosso. Apesar de citar o poema “Soneto”, Mendonça considera-o imperfeito; no entanto, afirma que é relevante registrá-lo pelo seu valor histórico. A antologia percorre diversos momentos da produção literária em Mato Grosso, chegando ao século XX. Percebemos nesta antologia que, na prosa, o crítico não se deterá. Não temos nenhuma antologia de contos e crônicas publicadas nesse período. Esse fenômeno pode ser sintomático e acena para a hipótese de que as produções literárias de Mato Grosso se destacavam mais em verso. Neste sentido, através de seu texto podemos levantar duas hipóteses que atuam como caminhos possíveis: 1) A produção em verso foi a produção mais significativa em Mato Grosso. 2) Ou, foram as historiografias que optaram por esse recorte de gênero, consciente ou

inconscientemente. De qualquer forma, podemos considerar que sua antologia constitui um compêndio de valor inestimável para se compreender o percurso das produções mato-grossenses no que concerne a uma perspectiva diacrônica desde o Brasil colônia até os anos setenta do século XX.

Rubens de Mendonça também ministrou uma conferência **Aspectos da Literatura de Mato Grosso** em 23 de maio de 1937 na primeira Hora Literária do “Grêmio Álvares de Azevedo”, publicada posteriormente na Revista da Academia Mato-grossense de Letras (1938, p.153-157), e na Revista **Alere** (2009, p.101-108). Esta conferência é de suma importância para as letras do Estado, já que atua como embrião da historiografia literária organizada posteriormente pelo autor, e por ser ainda, o primeiro documento em que a terminologia literatura “mato-grossense” é utilizada.

Em suas palavras, o autor alude ao fato de que muitos por ignorância ou até mesmo por malícia, ocultavam ou desmereciam as produções de Mato Grosso e, por puro desconhecimento de vários poetas, alguns chegavam a afirmar que no Estado não se cultivavam as letras. Vale ressaltar que Mendonça faz algumas considerações sobre os olhares que se debruçavam sobre a literatura produzida no Estado naquele momento, e os poemas de que ele considerava pertinente mencionar: “A afirmativa de que em Mato Grosso não se cultivam as letras importa no desconhecimento dos nossos poetas, D. Aquino Corrêa, José de Mesquita e Lamartine Mendes, trindade maravilhosa de parnasianos que tanto orgulha a nossa terra” (MENDONÇA, 2009, p.101-102).

Na historiografia **A História da Literatura Mato-grossense**, publicada em 1970 e reeditada em 2005, pelo projeto Difusão da Literatura mato-grossense, coordenado por Walnice Matos Vilalva, Rubens de Mendonça também apresenta a atividade literária em Mato Grosso. O que se propõe, conforme o autor, é um panorama literário do Estado, pelo mapeamento das obras e a sistematização de produção. Percebemos o intuito do autor em reunir em um só documento produções que, após serem conhecidas por um grupo restrito da Academia, poderiam ficar indisponíveis para as gerações posteriores, como ele próprio afirma:

O principal objetivo deste trabalho, aliás, como outros trabalhos do gênero, constitui apenas em registrar para as gerações futuras o que foi Mato Grosso, porque dentro em breve, com o descaso por parte dos poderes públicos em relação às nossas coisas, ao nosso arquivo, as nossas tradições, tenho certeza, vão desaparecer. Esse descaso não é apenas do atual governo. Depois da intervenção federal do desembargador Olegário Moreira de Barros, letras e

cultura, no Estado, vêm sendo relegadas a plano secundário (MENDONÇA, 2005, p.148).

O livro inicia-se com as primeiras manifestações literárias na capital de Mato Grosso, passando pelas expedições científicas para, assim, adentrar por diversos escritores, de diferentes estilos de época, tanto prosadores como poetas. No primeiro capítulo, o historiador alude ao “primeiro documento escrito em língua portuguesa, nestes confins do Oeste da Pátria” (MENDONÇA, 2005, p.21): a ata de fundação da capital do Estado de 8 de abril de 1719. A partir disso, outros escritos figuram na literatura de Mato Grosso, com destaque para o primeiro livro **Crônicas do Cuiabá**, escrito por Barbosa de Sá e Joaquim da Costa Siqueira. O primeiro escreveu até 1765 e o segundo de 1776 até 1817, além de escrever o *Compêndio Histórico Cronológico das Notícias de Cuiabá, Repartição da Capitania de Mato Grosso*. Para Mendonça (2005, p.22), “Seu estilo, como o de Barbosa de Sá, era confuso”. É neste período inicial da literatura que muitos poetas aparecem no cenário literário, sendo José Zeferino Monteiro de Mendonça, o primeiro deles.

No segundo capítulo, **Expedições Científicas**, o autor explora as expedições que se fizeram presentes no Estado, além dos textos escritos neste período; em geral, informativos com a característica de um relato, sobre a capital de Mato Grosso. Após estas considerações, Mendonça adentra aos estilos de época. O terceiro capítulo confere um panorama sobre a produção romântica que, para ele, “teve início com Antônio Cláudio Soído”, o segundo poeta de Mato Grosso, após um século da escrita de José Zeferino Monteiro de Mendonça.

Na vasta informação apresentada pela historiografia, constam as várias associações culturais que precederam a Academia e fizeram a atividade cultural e literária do Estado. O Realismo, para Mendonça, teve início somente com a geração contemporânea, este ‘atraso’ deve-se ao lugar que ocupava Mato Grosso, como afirma Mendonça:

O mato-grossense, para se formar nas Faculdades de Direito, Medicina, Engenharia, etc., saía de Cuiabá e ia estudar no Rio de Janeiro ou em São Paulo. Antes do advento da Estrada de Ferro Noroeste do Brasil, era obrigado, para chegar à Capital da República ou a São Paulo, a atravessar três países estrangeiros (nessa época não existia ainda a cidade de Campo Grande). Portanto, esta minha afirmativa, de que somente depois da primeira Grande Guerra chegou a Mato Grosso o Parnasianismo, não é exagerada (MENDONÇA, 2005, p.119).

O movimento parnasiano teve influência de um de seus mais importantes representantes, Olavo Bilac, que “graças à sua atuação na Campanha do Serviço Militar Obrigatório, se tornou popular” (MENDONÇA, 2005, p.119). A estética simbolista também esteve inserida na poética mato-grossense, tendo início com Pedro Medeiros. Após esta estética, Mendonça alude ao pré-modernismo até chegar ao Modernismo, com referências a vários poetas, dentre eles, Lobivar Matos, Gervásio Leite, Manoel de Barros, Wladimir Dias Pino, considerado por ele como “o maior poeta concretista e, por que não dizer, o único” (MENDONÇA, 2005, p.194).

O livro consiste, portanto, em um documento de caráter regional que prioriza o cânone mínimo, em que o crítico apresenta algumas considerações sobre a vida e obra dos poetas por ele citados. Percebemos que há alguns escritores que recebem uma atenção maior de Mendonça, enquanto que em relação a outros, o comentário é bem sucinto. Sua crítica é direta. Ao referir-se à poética de Antônio Gonçalves de Carvalho, afirma que “Para a época, foi um bom poeta” (MENDONÇA, 2005, p.41). Quanto ao poeta Jari Gomes, Mendonça transcreve um soneto que “eloqüente, formado de palavras retumbantes, não passa de um bestialógico sem pé nem cabeça” (2005, p.166). Após a citação de um poema de Tertuliano Amarilha, o crítico afirma “Todos os seus versos são assim não há melhor” (MENDONÇA, 2005, p.192). Sem dúvida, mais do que um importante documento de resgate da literatura mato-grossense, a fina ironia de Mendonça presente em sua crítica confere singularidade à sua obra.

A sistematização do século XX, procurando dar a dimensão do século todo pelo conjunto de obras em prosa e verso, foi realizada por Hilda Gomes Dutra Magalhães, em **História da literatura de Mato Grosso: século XX** (2001). Na introdução do livro, Magalhães (2002, p.13), ressalta que “a literatura mato-grossense só se afirmou a partir do início do século XX. Antes dessa data, as manifestações culturais se resumiam em representações de peças teatrais e Mato Grosso se notabilizou nesse aspecto em relação às demais províncias”.

A proposta do livro reflete o interesse da autora em fazer um levantamento bibliográfico da produção literária em Mato Grosso dos anos 30 aos 90 do século XX, onde a preocupação em tornar conhecidas as produções das margens é evidente. Hilda Magalhães, quanto à sistematização de seu livro, procurou explorar o contexto histórico, os autores e as obras de forma mais ampla e consistente. No entanto, é a partir das historiografias organizadas por Rubens de Mendonça em 1970 e Lenine Póvoas em 1982 que seu trabalho irá

auxiliar na caracterização da efervescência literária, política e cultural que foi o século XX em Mato Grosso.

O primeiro capítulo do livro, **Em busca da literatura mato-grossense**, é essencial para a reflexão da literatura denominada mato-grossense, na tentativa de enriquecer as fontes bibliográficas sobre o assunto. Já no primeiro texto deste capítulo inicia-se o questionamento: Existe literatura em Mato Grosso?. Para Hilda Magalhães (2001, p.15), “Se avaliarmos a produção literária mato-grossense a partir da quantidade e da qualidade de pesquisas e trabalhos publicados sobre o tema, somos levados a concluir que inexistente literatura em Mato Grosso”.

No segundo capítulo, **Estudos preliminares**, a autora dialoga com as historiografias de Rubens Mendonça e Lenine Póvoas, fazendo algumas considerações desde o primeiro documento escrito em língua portuguesa, para assim pensar o teatro em Mato Grosso nos séculos XVIII e XIX e, refletir sobre a literatura nos dois primeiros decênios do século XX. Trata-se de um caminho minucioso no que concerne ao levantamento bibliográfico tanto dos autores como também de suas obras de difícil, ou até mesmo, impossível acesso, já que muitas são consideradas como perdidas, “[...], no intuito de registrar, nesse compêndio, não apenas as manifestações literárias predominantes em cada época, mas também o que ficou à margem, apreendendo, assim, a multiplicidade da produção literária nesse Estado” (MAGALHÃES, 2001, p.17).

As considerações feitas por Hilda Magalhães a partir de historiografias anteriores, contribuem para o entendimento do levantamento das produções literárias produzidas em Mato Grosso desde os anos 30 até os 90 do século XX, uma vez que ela empreende uma análise que procura a dimensão estética do texto. Sua historiografia propõe um julgamento e/ou uma apreciação estética das obras selecionadas. A historiografia da margem que se constitui pela procura da Literatura, pela procura do rigor estético.

Lenine Póvoas, outro estudioso que propôs uma breve historiografia, também registra em seu livro **História da Cultura Mato-grossense** (1994), a criação de importantes instituições ligadas à atividade literária, que foram essenciais para a sistematização da literatura no Estado. No prefácio do livro, Lenine Póvoas (1994) afirma que a Capital de Mato Grosso foi considerada como uma cidade culta, apesar de estar isolada das demais regiões do Brasil e do mundo, com as quais se comunicava apenas pelos precários meios de navegação fluvial e do telégrafo. Mesmo assim, sua atividade cultural foi intensa.

O panorama cultural traçado no livro de Lenine Póvoas oferece uma compreensão do que se produziu no Estado, pois o autor perpassa um caminho que vai desde as primeiras

manifestações culturais, o ciclo dos cronistas, no século XVIII, passando pelo ciclo das investigações científicas do final do século XVIII e XIX, para assim falar sobre o teatro, as associações culturais, as instituições de ensino, a imprensa, a literatura, artes plásticas, música, dança, no século XX. No entanto, para o autor seu trabalho ainda é inconsistente, devido à escassez de fontes para sua realização, como ele próprio afirma:

Reconhecemos desde logo que não se trata de um trabalho completo, nem perfeito. A extrema dificuldade com que se luta na pesquisa de dados, em virtude da precariedade de arquivos, resultante do desprezo que outrora houve na preservação de tudo que dizia respeito à nossa memória histórica, não nos permite coisa melhor. Justamente por isso, - pela escassez de fontes informativas -, é que o lançamos com o simples intuito de reunir elementos, de transmitir informações que possam um dia ser úteis ao pesquisador do futuro, quiçá mais afortunado (PÓVOAS, 1994, p.16).

Estas considerações feitas por Lenine Póvoas, no prefácio de **História da cultura mato-grossense** (1994), corroboram o compromisso de seu trabalho historiográfico - como também de Rubens de Mendonça e de Hilda Magalhães - em sistematizar a produção literária e cultural mato-grossense, e permitem uma avaliação das obras e sua periodização, consolidando um cânone regional, um cânone menor... da margem.

2. O POETA DAS *ILUSÕES DOIRADAS*: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE ANTONIO TOLENTINO DE ALMEIDA

E vivi e sofri e sofro e vivo
Nesta constante alteração da sorte,
Ora isolado e triste, ora expansivo.

Faço meus versos como dantes fiz;
E até no presente, sem pensar na morte,
Não me recordo se já fui feliz.

Antonio Tolentino de Almeida

2.1 Antonio Tolentino de Almeida: vida e obra

Apresentar informações biográficas poderia ser interpretado como um procedimento redundante, ou, até mesmo desnecessário, se não se tratasse de um escritor marginal, cuja produção poética esteve, durante anos, relegada ao esquecimento.

Antonio Tolentino de Almeida pertence à produção literária de Mato Grosso do início do século XX. Para os escritores desse período são superficiais e questionáveis os estudos biográficos. As informações sobre os autores aparecem rapidamente nas historiografias organizadas por Rubens de Mendonça, Hilda Gomes Dutra Magalhães e Lenine Póvoas.

O poeta nasceu no ano de 1876, na cidade de Rosário Oeste – MT, e faleceu em 1938 em Santo Antonio de Leverger - MT. Foi poeta, jornalista e exerceu a função de promotor público em Santo Antonio de Leverger, cidade onde passou a maior parte de sua vida. Frequentou a Faculdade de Direito do Estado de São Paulo, mas não completou o curso, regressando à sua terra natal. Destacou-se no meio jurídico e literário, tendo exercido a função de advogado, além de contribuir com uma significativa produção como poeta, sendo nomeado Patrono da cadeira nº. 39 da Academia Mato-grossense de Letras.

Tolentino de Almeida atuou na atividade literária até o final da terceira década do século XX, com uma escrita marcada pela presença da lírica e da épica, além de apresentar,

em seus poemas, a convergência de diferentes estéticas que perduram nas produções poéticas de Mato Grosso até o advento do Modernismo. Esse fenômeno anacrônico parece ser uma tônica em diferentes poetas do mesmo contexto.

Quanto à sua produção poética, Tolentino de Almeida foi considerado por Rubens de Mendonça (1970, p.46), como o poeta mais espontâneo de sua geração. Publicou cinco livros de poesias, são eles: **Ilusões Doiradas**, 1910; **A Índia Rosa**, 1910; **Mil vezes salve**, 1929; **A Retirada da Laguna**, 1930 e **Romeiros do Ideal**, 1937. Seus poemas eram populares e gozavam de destaque nas declamações em saraus literários realizados na Capital mato-grossense. Essa popularidade de seus versos, entretanto, não superou a barreira do tempo e nem fez com que suas obras fossem estudadas. Poucos livros de Tolentino podem ser encontrados na Academia Mato-grossense de Letras, aqueles que foram doados pelo filho do poeta, Dalmácio de Almeida, em fevereiro de 1947, nove anos após a morte do poeta. Outros podem ser localizados na Biblioteca da Universidade Federal de Mato Grosso e na Biblioteca Nacional, enquanto que alguns já são considerados perdidos, como **A Índia Rosa**, publicada em 1910 e **Mil vezes salve**, em 1929.

No conjunto de sua produção predomina uma lírica que faz supor ao leitor o extravasamento do estado d'alma. Quando constrói versos épicos, enaltece a bravura e coragem de heróis de importantes fatos históricos. Sua produção lírica e épica acomoda-se aos ditames da “revolução” política, cultural e literária que ocorria em Mato Grosso, no início do século XX. Este ir e vir entre os dois gêneros também pode ser considerado como uma tendência da manifestação literária desse período, experienciada por outros poetas como Rubens de Mendonça, José de Mesquita, Gervásio Leite, Hélio Cerejo, dentre outros.

Seu reconhecimento ocorreu após a publicação de **Ilusões Doiradas**, sua primeira coletânea de poesias. Depois disso, o poeta foi presença constante e passou a colaborar com diversos órgãos da imprensa. Seus poemas mereceram espaço no folhetim, como **A Índia Rosa**. Entretanto, suas produções sofreram dificuldade na publicação em livro pela inexistência de editoras e pela ausência de mecanismo de distribuição e de circulação de obras.

2.2 O poeta e a crítica

Tolentino de Almeida está inserido em um contexto em que a classe dirigente alia-se à atividade literária do Estado, contribuindo para o surgimento de novos escritores. Essa relação política e literária elege a poesia como gênero de maior prestígio. A pouca fortuna crítica sobre o poeta advém de escritores integrantes desta elite, filiados todos à Academia Mato-Grossense de Letras e à sociedade jurídica de Mato Grosso.

De sua pequena fortuna crítica, destacam-se as palavras do escritor e historiador Rubens de Mendonça, que contribuiu significativamente para o resgate e pela sistematização da literatura produzida em Mato Grosso em seu estudo historiográfico publicado embrionariamente em 1935, como **Aspectos da Literatura de Mato Grosso**; e em 1970, como **História da Literatura Mato-grossense**.

O historiador Lenine Póvoas também fez uma breve compilação de textos literários, organizada em sua **História da Cultura Mato-grossense** em 1980. É de Lenine Póvoas a afirmação de que Tolentino de Almeida, “Dotado de muita espontaneidade, - a sua característica mais notável -, foi dos mais apreciados dentre os nossos primeiros românticos, tendo recebido crítica elogiosa de Monteiro Lobato”.

Ulisses Cuiabano, ao receber em 1912 um exemplar de **Ilusões Doiradas**, escreveu um artigo publicado na Revista da Academia Mato-Grossense de Letras (1938, p.98-102), em homenagem a Tolentino de Almeida, cognominando-o como o “O Poeta das Ilusões”. No texto, ele alude ao fato de que:

Os benévolos ouvintes certamente teriam ficado envoltos em um denso véu de graves hesitações ao lerem o título desta despreziosa crônica e pensariam: - quem será o poeta das Ilusões? Pois se todos os poetas vivem e sonham nas misteriosas plagas das quimeras e das fantasias. (...). Mas, no caso em evidência, evoco uma das personalidades mais interessantes da nossa poesia, da literatura regional de Mato Grosso, e chamo de “O Poeta das Ilusões” a esse aedo rosariense que, dotado de um estro ardente e entusiástico, cantou as cousas da nossa terra em estrofes harmoniosas e tersas, em versos sonantes e cheios de estranhas melodias. Eu me refiro a Antonio Tolentino de Almeida, há pouco desaparecido do cenário augusto da vida terrena, tendo deixado nesta Academia, da qual era acatado sócio correspondente, um vácuo impreenchível e saudades impecedouras (CUIABANO, 1938, p.98-99).

Maria Benedita Deschamps Rodrigues, atual ocupante da cadeira 39 da qual o autor é patrono, publicou um artigo na **Revista Jubileu de Diamante** da Academia Mato-Grossense de Letras, sobre a produção poética de Tolentino de Almeida. Conforme ressalta:

As palavras do poeta nos trazem o tropel daqueles bravos que marcharam de peito inflado de patriotismo, para defenderem o próprio solo que pisavam, pelas invasões de alheias gentes. Soam-nos como o tropel daqueles que marcharam em Coimbra, na fronteira paraguaia, em ações movidas pelo desejo de repelir o invasor (RODRIGUES, 1996, p.321).

Sobre a lírica, Maria Benedita Deschamps Rodrigues afirma que as poesias de Tolentino de Almeida são dotadas de “um intenso lirismo, caracterizado por uma grande simplicidade e harmonia”. É de Maria Benedita Deschamps Rodrigues a organização de dados biográficos do poeta.

José de Mesquita (1936, p.11), considera o poeta Tolentino de Almeida, em seu livro **Letras Mato-grossenses** (1936), “[...], como um representante autêntico do regionalismo”. Em outro livro, **Sentido da Literatura Mato-grossense** (1936), Mesquita faz alusão a Tolentino, ao lembrar que: “outros cantores se enfileiram, exaltando as glórias mato-grossenses, bastando o nome dos seus trabalhos para vos fazer ver o assunto: é o “Combate do Alegre” e “Dourados”, de Antonio Tolentino de Almeida” (1936, p.8-9). É a vertente regionalista pela qual o poeta irá percorrer em muitos de seus poemas, principalmente dos que compõem o livro **Romeiros do Ideal** (1937).

O poeta e desembargador Olegário de Barros (1932, p.43-54), se aventurou numa outra espécie de observação da poética de Tolentino de Almeida, ao proferir uma palestra sobre o poeta na Academia Mato-grossense de Letras, publicada posteriormente na Revista da Academia com o título de **Nossos poetas à luz da Psicanálise**. Em seu texto, observa:

O sonho de Tolentino, interpretado à luz da teoria de Freud, revela no poeta uma inteligência capaz de compreender as grandes verdades que o ambiente, naquela época delirante, não podia comportar. [...]. Através do artista, que canta o amor secreto [...], surge o profeta. E essa aspiração, de impulso universalista atingindo a culminância suprema, idealizando o reino do amor a todo mundo dentro de um sonho de poeta, resume, sem dúvida, a floração musical de uma nobre e grande alma (BARROS, 1932. p.43-54).

As avaliações destacadas acima indicam por um lado, a formação de um grupo de leitores muito restrito, circunscrito à Academia Mato-grossense de Letras; por outro, a brevidade desses comentários que, não raro, beira à superficialidade deleitante.

2.3 A poética de Antonio Tolentino de Almeida

Ilusões Doiradas, publicado em 1910, é o primeiro livro de poesias de Tolentino de Almeida. Assim como o próprio título sugere, os poemas que perfazem suas páginas parecem estar envoltos em um véu de ilusões que revelam os sentimentos mais profundos da alma do eu lírico. É em **Ilusões Doiradas** que a condição confessional se aproxima do “eu” confessional da poesia romântica. A espontaneidade do sentimento se realiza na figura feminina idealizada e no sentimento platônico que promovem a insatisfação do ser. Ao falar desse lirismo romântico, Candido & Castello (1976, p. 210) afirmam que:

De maneira geral, acentua-se na poesia romântica o seu caráter intimista, uma vez que ela devia ser, conforme os próprios românticos, a voz do coração ou a expressão de um pensamento divino. Daí porque o poeta se põe em primeiro plano, como um ser privilegiado e até mesmo deslocado no seu meio, cabendo-lhe, excepcionalmente, uma missão de reformador ou de profeta.

A “simplicidade” de **Ilusões Doiradas** remete-nos, por um lado, às ilusões do eu lírico submerso em seus próprios devaneios; e, por outro, expressam uma consciência crítica do poeta quanto ao contexto literário, às incertezas e dificuldades da literatura produzida em Mato Grosso. Tais poemas se estendem como as “ilusões doiradas” dos poetas mato-grossenses, em relação à própria literatura, e a afirmação desta literatura no sistema maior, a literatura brasileira.

A Retirada da Laguna é a tentativa épica de Tolentino. Publicado em 1930, é um extenso poema dedicado à memória do Visconde de Taunay. O título remete à narrativa de Taunay, **A retirada da laguna**, em que narra a retirada de tropas brasileiras ocorrida durante a Guerra do Paraguai. Essa linha patriótica será seguida por Tolentino em toda a sua produção

poética. Composto por quarenta e duas estrofes com seis versos cada uma, o livro enaltece os feitos heroicos daqueles que lutaram pela pátria em batalhas nos sertões do Brasil. Os primeiros versos de **A Retirada da Laguna** iniciam:

I

Vem de S. Paulo, de Goiás e Minas
Por densas matas, chapadões, colinas,
Inclitos moços de sorrir tãful;
Os rios erguem a caudal bramante,
De pronto a cortam, prosseguindo avante,
Vão para a guerra que ensangüenta o Sul.

II

Dois anos já de travessia ousada!
Muitos findaram na cruel jornada
Até Miranda, que alarmada está;
D'aqui por diante são o horror, a guerra,
As privações por inimiga terra...
Quantas angústias os esperam lá!

Nesta vertente patriótica, percebemos o grito de guerra e o desejo de vitória que ecoam em cada estrofe:

VII

Ardia em labaredas o baluarte;
Pisando escombros quentes, o estandarte
Brasileiro, Juvêncio, ali plantou;
E entre vivas à Pátria e à Monarquia,
Á brisa, que soprava nesse dia,
A bandeira auriverde tremulou!

XLI

Pelo heroísmo e pelo sofrimento,
Sobre todos os povos, num momento,
Alto te ergueste, ó Pátria ideal, louçã!

Como todo épico canta a glória de um povo heroico, em **A Retirada da Laguna**, a luta pela pátria faz surgir o herói de sentimento puro e grandioso. A Pátria é medida pelo sentimento do herói e pela manifestação da natureza “varonil”.

Romeiros do Ideal, publicada em 1937, é a última obra de Tolentino de Almeida e apresenta, assim como em **Ilusões Doiradas**, uma multiplicidade formal e temática. Trata-se da obra mais extensa do poeta, dividida em três partes, com setenta e nove poemas.

A primeira parte do livro, intitulada **Estilhas épicas**, foi dedicada ao escritor Monteiro Lobato e ao Desembargador Olegário de Barros. É composta por nove poemas que se direcionam prioritariamente para a épica. A inspiração do poeta, neste momento, está ligada às inúmeras guerras ocorridas em solos brasileiros.

Sem coroas de lírios e de rosas,
Sem o louro virente dos heróis,
Ide, filhos das noites lacrimosas,
Pedir alento aos céus, calor aos sóis!

Os conflitos históricos ganham feição épica em poemas como **A retomada de Corumbá** (p.27-30), **O combate do alegre** (p.31-34), **Aos paladinos da glória** (p.38-40), dentre outros. Em Tolentino, como em outros poetas de sua geração, encontramos essa revisitação histórica que cria o estado de particularização e o efeito de identidade se instaura. Cantar a terra pelos feitos heroicos faz surgir o desenho de uma fisionomia singular tanto da terra quanto do homem que a defende. A relação homem e terra se manifesta profunda, de uma melancolia pungente e, não raro, a feição da natureza dará forma e sentido ao sentimento:

Há de como um farol brilhar nossa inocência
E extinguir-se de todo essa nuvem sombria.

A segunda parte do livro recebe o nome de **Sonetos** e contém trinta e seis poemas dedicados à Academia Carioca de Letras. O soneto - forma muito cultivada em **Ilusões Doiradas** - retorna no livro **Romeiros do Ideal**. Um dos aspectos que nos chama mais atenção neste segundo momento de **Romeiros do Ideal**, é a busca por uma liberdade formal indicativo de maturidade na escrita poética. Também se apresenta, nesse mesmo livro, o

pessimismo do sujeito lírico que revela, em interrogativas diretas, o sentimento de insatisfação e desencanto:

Nada mais vejo que de amor me fale,
Porque teimar neste arcabouço imundo,
Chamado vida e que viver não vale?

O sentimento de insatisfação: “Porque teimar neste arcabouço imundo, / Chamado vida e que viver não vale?//”, quebra a unidade entre homem e terra, entre homem e Pátria, manifestada em outros poemas, e faz surgir a fragmentação, o sentimento de desajuste:

Em função disso, sentem-se criaturas infelizes e desajustadas, que não conseguem enquadrar-se no contexto social e que tampouco querem fazê-lo porque a sociedade só iria cindi-las ainda mais. [...]. Daí o sentimento de inadequação social; daí a aflição e a dor que recebem o nome geral de “mal du siècle”; daí a busca de evasão da realidade e o anseio atroz de unidade e síntese, que tanto marcam a “alma romântica” (GUINSBURG, 1978, p.272).

A terceira parte, intitulada **Ilusões fanadas**, é dedicada aos membros da Academia Mato-grossense de Letras. Apresenta trinta e cinco poemas que percorrem diversos caminhos no que tange à temática. A busca pela liberdade formal faz surgir versos em fluidez de sentimento e descoberta. O constante sonhar, entremeado pelos ecos de realidade, tão presentes no primeiro livro, retornam no poema **Sonho acordado** (p.98-102). No entanto, o sonho não se estabelece mais pelo sentimento amoroso, mas pelo anseio de paz, de liberdade e, ao mesmo tempo, de reconhecimento como criador:

Oh! quantas vezes, acordado, eu sonho!
E sempre o faço para ver se espanco,
 Num arranco,
 Deste mundo medonho,
 Os males que aparecem
 E desvanecem
Bem mais depressa do que a treva
Diante da luz do dia, que se eleva.

Inda hoje um sonho tive:

A grande guerra mundial fazia
Estragos colossais no mundo inteiro.
 Eu, grande brasileiro,
Que jamais aspirei ao mundial declive,
Mas sempre à duradoura e completa harmonia;

Sendo um sábio profundo e orador eloqüente
 De fazer uma rocha soluçar;
Escritor sem rival, publicista excelente,
Poeta criador de inspiração sem par;
Um livro, como igual não fora escrito,
 Dei-o à circulação;
Andou por toda a parte em tradução
 E creio que ao Infinito
 Com ele fui parar.

Causou geral assombro e de esperança
Encheu todos os peitos de Paris;
Então por mim o coração da França,
 Cheio de amor, bateu feliz.

É o anseio do brasileiro: “Eu, grande brasileiro”, aliado a um anseio de poeta: “Então por mim o coração da França, / cheio de amor, bateu feliz//”. O prestígio só pode vir de outras nações. O espaço marginal não permite um reconhecimento de sua poética, o sonho confunde-se novamente com a “realidade dura”, que revela as mazelas da sociedade e os conflitos do próprio ser humano. É a voz periférica em uma luta constante para alçar um lugar representativo.

Se considerarmos o livro **Romeiros do Ideal** pelo conjunto das três partes em que se divide, podemos concluir que nele o poeta adquire um amadurecimento da escrita poética, marcada por uma linguagem ora ligada à rigorosidade e precisão, ora tentando libertar-se de amarras formais.

3. ILUSÕES DOIRADAS: UMA LEITURA ANALÍTICA

(...)

O poema deve ser como a nódoa no brim:
Fazer o leitor satisfeito de si dar o desespero.

Manuel Bandeira

3.1 Cardos e dardos: o amor entre o ilusório e o real

A primeira parte de **Ilusões Doiradas** recebe o título de **Cardos e dardos** e é composta por 32 poemas, sendo a mais extensa do livro. **Cardos e dardos** são duas expressões que, juntas, anunciam a perspectiva de um eu lírico que se mostra pela mágoa, pelo sofrimento. “Cardos”, de acordo com o Dicionário Aurélio (2000), significa para a botânica: *Planta da família das compostas (Centaurea melitensis), considerada praga da lavoura, de flores amarelas, folhas com espinho, acinzentadas, e caule ereto, revestido de pêlos*; enquanto que a palavra “dardos” prevalece o *sentido daquilo que fere, punge ou magoa*. A realidade estética projeta-se pelas “Ilusões” que formulam na mágoa pungente um estado de espírito resignado. O lirismo desencantado surge como espelho e memória do eu lírico. As aliteraões dos fonemas “d” e “r”, e as assonâncias das vogais “a” e “o”, anunciam e intensificam, em **Cardos e Dardos**, o sentido retido, que se fez pela entrega irremediável. Para Käte Hambúrguer, esse caráter confessional é próprio da poesia lírica que:

[...], dependia mais da unidade da experiência interior – ou seja, da consciência que tem a experiência – do que daquela série de acontecimentos exteriores que proporcionavam uma estrutura para a narrativa em verso ou prosa (HAMBURGUER, 2007, p.86).

O primeiro poema, **Vício de sonhar** (1910, p.61-62), manifesta um lirismo que explode em consciência afirmativa o vício de sonhar. O eu lírico assume a entrega e a

consciência de si frente ao desengano. Este poema estrutura seus versos, estabelecendo no plano da enunciação a presença do seu interlocutor, forjando o diálogo:

Vede: - não é de agora que me entrego
A contínuo sonhar, sempre iludido,
Ergo castelo esplêndido e brunido
De pedrarias e corais, não nego.

O primeiro verso inicia-se com “Vede” seguido de dois pontos e travessão. Essa estrutura formal abre para o discurso direto do “eu” que fala a um “tu”, presentificado na estrutura discursiva. O plano do enunciado, por sua vez, desnuda a consciência da ilusão, que mesmo em face do desencanto, rejuvenesce em esperança e nova ilusão. Essa é a constância do ser neste poema, o vício de sonhar:

Sem corrigir-me, entregue às utopias,
Tento erigir um outro inda mais rico.
E deste modo vou passando os dias.

Mas, toda vez que, deslumbrado e cego,
Tento gozar do meu palácio, um ruído
Surdo me diz que ele já foi batido
Por duro vento com fragor de pego.

E, triste, esbarro. A lágrima dos olhos
Desce. Foge-me a calma... Absorto fico
Como quem salva-se, e não crê, de escolhos!

A experiência do sujeito lírico é configurada pela plasticidade de uma imagem feita pela palavra afetiva, expressão irredutível do sentido, do particular que adquire e encarna, poeticamente, uma subjetividade. Para Octavio Paz (1982, p.30), “[...], o poema não é senão isto: possibilidade, algo que só se anima ao contacto de um leitor ou de um ouvinte. Há uma característica comum a todos os poemas, sem a qual nunca seriam poesia: a participação”:

Vede: - não é de agora que me entrego

Esta configuração imagética concebida pelo olhar, presentifica e aproxima o “eu” do “tu”, como se dissesse “olhe pra mim”, “ouça-me”: “Ergo castelo esplêndido e brunido / De pedrarias e corais, não nego //”. Essa estrutura coloca em relevo não apenas o aspecto sensorial, mas a atitude do eu lírico que se comunica pela palavra, que se afasta do conceito e se fundamenta na afetividade. Esse efeito discursivo favorece a presentificação e o recuo a certa ingenuidade. Para Octavio Paz (1984, p.86), “a poesia é a reconquista da inocência”. Roman Jakobson (1999) fala sobre a função emotiva como a expressão direta de quem fala, no processo de comunicação, visando a impressão da emoção, seja ela verdadeira ou dissimulada.

Esta orientação para o destinatário encontra sua expressão gramatical mais pura no vocativo ou no imperativo: “Vede: - não é de agora que me entrego”. Desse modo, o poema “(...) coloca-se como momento de uma cadeia que une poeta e leitor”, conforme analisa Alfredo Bosi (2007, p.98). Este diálogo com o leitor propõe uma revelação privilegiada do ser, essa esfera da intimidade, gerada pela urgência de apreensão do próprio sentir do sujeito lírico:

Ergo castelo esplêndido e brunido
De pedrarias e corais, não nego.

Quando pensamos em imagem, pensamos a partir da concepção de Julio Cortázar. A imagem que depreendemos do poema é concebida pelo ato racionalizante do sujeito lírico diante da experiência. O sentimento, neste sentido, limita-se apenas em uma simples configuração do irreal.

O eixo instrumental do poema exaspera uma lógica afetiva, estruturada pelo impasse entre sonho e realidade. Conforme assinala Julio Cortázar (2008, p.87), “[...] a poesia compartilha e leva ao extremo esta premência analógica comum, fazendo da imagem o seu eixo estrutural, a “lógica afetiva” que, ao mesmo tempo, a arquiteta e habita”. A conjunção “mas”, no início do segundo quarteto, proporciona um efeito de aproximação e distanciamento: “Mas, toda vez que, deslumbrado e cego”. O contraste presente no sentir do sujeito lírico faz com que o poema assuma, em seu interior, o discurso lógico por meio da emoção irracional:

Mas, toda vez que, deslumbrado e cego,
tento gozar do meu palácio, um ruído
surdo me diz que ele já foi batido
por duro vento com fragor de pego.

A imagem faz-se também como percepção auditiva: “um ruído surdo”, que atua como um “sinal” da imposição da realidade em confronto com o sonho, com o devaneio:

E, triste, esbarro. A lágrima dos olhos
Desce. Foge-me a calma... Absorto fico

A consistência da imagem está na perda da imagem como futuro. De certo modo sua condição seja de destruição de futuro pelo rompimento absoluto do presente como condição existente entre dois elementos, entre duas metades de uma mesma esfera, sonho e realidade: o sonho tem o sentido que lhe dá o viver, e este tem como significado último ser vida: “Foge-me a calma... Absorto fico”. O ser, portanto, permanece na ânsia de encontrar plenitude, plenitude do ser que conclama o outro: “A poesia sempre foi uma tentativa de resolver essa discórdia através de uma conversão dos termos: o eu do diálogo no tu do monólogo. A poesia não diz: eu sou tu; diz: meu eu és tu. A imagem poética é a *outridade*” (PAZ, 1982, p.318).

3.2 O sentimento de posse

No poema **És minha** o vício de sonhar cede lugar à declaração do sentimento de posse do ser amado. O projeto estético neste poema organiza-se a partir da figura de paralelismo que mobiliza duas realidades integrantes da subjetivação do eu lírico: o sonho e a realidade. É pelo testemunho do “eu”, fundamentando um estado de percepção sobre o objeto, o limite do estado de posse:

És minha! Eu murmurei num belo sonho, (realidade virtual)
E a realidade me repete: - É tua (Realidade)
Aquela em cujo seio o sangue estua
Como as águas num vórtice medonho...

Entre o paralelismo que mobiliza, alternadamente, a realidade virtual (ou sonho) e a Realidade, a imagem gradual do ser amado, ganha feição e forma:

Pertence-me aquele ar meigo e risonho,
Aquela palidez doce de lua;
A trança negra e basta que flutua
É minha; tudo é meu, feliz, suponho. (realidade virtual)

Em todas as estrofes ocorre a gradação da feição do ser amado pela alternância, estabelecida entre os versos, entre sonho que forja a posse, a Realidade que separa o objeto amado do eu lírico. A convergência de imagens, nesse poema, mobiliza-se pelo sutil paradoxo:

És minha! Eu murmurei num belo sonho,
E a realidade me repete: - É tua
(...)

Julgo também ser minha, de seus olhos
Na rutila janela, a rir, sua alma,
Farol – luz que me afasta dos escolhos.

O sentimento de posse (És minha!), a materialidade do corpo do ser amado, gradualmente se insinua. Sonho e realidade se convertem em imagem que consagra a fluidez do instante. A constatação do ser amado nas três primeiras estrofes do poema, é rompida pela adversativa **mas**:

Mas somente terei tranquilos passos, (Realidade)
Somente sentirei brotar a calma

Quando eu tombar nos teus roliços braços. (Realidade inapreensível)

Julio Cortázar (2008, p.100), em seu texto **Para uma Poética**, fala da *satisfação existencial em face da qual toda complacência circunstanciada de saber se aniquila e dilui*. Essa é a atitude mágica da poesia: o ser da coisa apreendida emerge do ser do eu e do ser do outro: a voz lírica que se percebe no outro (ser amado), como diria Cortázar, a coisa apreendida, fusão de essência; nesse ato lírico, se constitui o anseio do Ser. Ou, como diz o poema:

Pertence-me aquele ar meigo e risonho,
Aquele palidez doce de lua;
A trança negra e basta que flutua
É minha; tudo é meu, feliz, suponho.

Pelo constante anseio em alcançar a materialização do sentimento, a ilusão parece infiltrar-se e apresentar-se como sendo real. Sonho e realidade convergem em um único sentido para sustentar a instabilidade da emoção, ocasionada pelo distanciamento do ser amado. O desejo de materialização do sentimento alimenta a ilusão de apreensão do objeto amado. O último verso: “Farol – luz que me afasta dos escolhos”, apresenta novamente o recurso imagético do olhar que se sobrepõe, se complementa a “olhos”, “janela” e “luz”. Para Cortázar (2008, p.98), “Todo poeta parece ter *sentido* sempre que cantar um objeto equivale a apropriar-se da essência dele; que só seria possível ir em direção a outra coisa e ingressar nela por via da celebração”.

No poema, esta sensação de apreensão e posse do objeto é ocasionada pela permanência do sonho, do devaneio. O poema liga-se à estética simbolista, a aliteração promove um efeito de musicalidade que contribui para a cadência do verso. Para Cohen (1966, p.72), “[...], a aliteração atua dentro do verso e realiza, de uma palavra para outra, o que a rima efetua de um verso para outro”. Os contrastes estabelecidos no poema parecem ser utilizados para evidenciar um amor tão contraditório. Voltemos aos dois primeiros versos:

És minha! Eu murmurei num belo sonho,
E a realidade me repete: - É tua

Essa configuração estética de **És minha** remete ao poema **É ela! É ela!**, publicado em **Lira dos Vinte Anos** (2001), por Álvares de Azevedo. Essa ideia de semelhança se estabelece mais pela posição do eu lírico diante do objeto. Ou seja, a posição contemplativa do afastamento. A palavra, nesse sentido, atua com efeito de verdadeira transparência e tende a suprir a distância entre sujeito lírico e objeto. A intertextualidade indicada aqui abre perspectivas para se analisar em que medida essa conformação estética em Tolentino apresenta ressonância do Romantismo. Vejamos os versos de Álvares de Azevedo:

É ela! É ela – murmurei tremendo,
e o eco ao longe murmurou – é ela...
Eu a vi... minha fada aérea e pura,
a minha lavadeira na janela.

Ambos os poemas estão fixados na temática do amor inalcançável, na materialização do paradoxo sonho e realidade. O paralelismo de oposição, aliado à gradação, concebe a imagem da decepção, o equívoco da certeza e o desengano: “És minha” e “É ela! É ela!”. A conformação estética indica o diálogo anacrônico que a lírica de Tolentino estabelece com o Romantismo.

Se em determinados poemas da primeira parte de **Ilusões Doiradas** percebemos que o ilusório persiste, há em outros uma constante busca de libertação do eu lírico. Para mostrar esta renovação temática, que conclama o horizonte da realidade, escolhemos dois poemas: **Cor Lapidis** e **Última página**.

Em forma de soneto, os meandros dos versos de **Cor Lapidis** (p.23-24) espelham a constatação da mágoa. A diferença aqui é que não há a gradação entre um estado inicial de sonho (ilusão) para a realidade (desilusão). O problema essencial do eu é: “Essa mágoa que me fere, assim sanhuda”:

Se a mágoa que me fere, assim sanhuda,
Um termo não tivesse, para curá-la
Bastava apenas escutar-te a fala
Se não falasses... ver-te, embora muda:

Pensava assim. Mas, entretanto cala
A mesma dor no coração aguda;
O teu sorriso o meu sofrer não muda,
O teu desdém somente me apunhala.

Nos dois quartetos, os versos ampliam-se declarativamente e afirmativamente em dor. A segunda estrofe introduz a adversativa no primeiro verso, antecipando um suposto rompimento semântico-discursivo dos versos. Entretanto, a adversativa (mas) prolonga a permanência da dor aguda, a mesma dor: “Pensava assim. Mas, entretanto cala / A mesma dor no coração aguda”:

Devo adorar-te? Devo ser cativo?
Hei de por ti morrer se não me queres,
Sacrificando o coração altivo?

Olha, Senhora, o nosso amor não medra:
Julguei-te um dia a deusa das mulheres,
Porque não vi teu coração de pedra.

O delineamento das estrofes constitui a prova de um sentimento amoroso que desvela um sujeito lírico alquebrado em relação à postura da figura feminina. Já desde o primeiro verso do poema percebemos uma sonoridade representada pela letra ‘s’: “Se a mágoa que me fere, **assim** sanhuda”, que possibilita uma mudança no ritmo do verso:

Se a **mágoa** que **me** fere, **assim** **sanhuda**,
um termo não tivesse, para curá-la
bastava apenas escutar-te a fala
se não falasses... ver-te, **embora** **muda**:

A plasticidade dos elementos sonoros nestas duas estrofes empreende um ritmo aliado à ausência de qualquer pausa entre os versos, em alguns casos, a pausa mínima denunciada pela vírgula (que separa grupos que não podem existir isoladamente). Estes elementos conjuntamente parecem imprimir e exprimir proporcionalidade na duração da imagem. Ou, nas palavras de Cohen (1966, p.51), “[...], onde a solidariedade psicológica dos elementos é

acompanhada de uma solidariedade gramatical”. Dessa forma, a repetição do fonema “m” sugere uma semelhança quanto ao próprio sentido da imagem, o sentimento truncado por não materializar-se, já que “uma semelhança sonora sugere sempre um parentesco de sentido” (COHEN, 1966, p.67).

A contemplação de si (eu) faz-se pela mágoa, uma mágoa que aparece antecedida pela partícula “se”, condicionalizante, que condiciona uma ação ou um sentimento a outra ação ou acontecimento, que configura o Tu. Esse desdobramento aparece no primeiro quarteto do poema. O efeito estético gera a consciência da irreversibilidade do desencanto:

Pensava assim. Mas, **entretanto** cala
a **mesma** dor no coração aguda;
o teu sorriso o **meu** sofrer não **muda**,
o teu desdém **somente me** apunhala”.

É o ser amado que não ama. É impossível ser eu sem a extensão do tu. A realidade da imagem se desvanece interrogativamente: visível, audível:

Devo adorar-te? Devo ser cativo?
Hei de por ti morrer se não me queres,
Sacrificando o coração altivo?

Tanto do ponto de vista das semelhanças sonoras, nível fônico, quanto das semelhanças gramaticais: afirmativas para interrogativas que - interligadas e conexas - estabelecem o sentido pela busca da completude que, irreversivelmente passa pelo “tu”, pelo outro como mim mesmo. Esta projeção do sentido passa pela interação harmônica entre as palavras. Como nos afirma Octavio Paz:

Uma palavra isolada é incapaz de constituir uma unidade significativa. A palavra solta não é, propriamente, linguagem; tampouco linguagem é uma sucessão de vocábulos dispostos ao acaso. Para que a linguagem se produza é mister que os signos e os sons se associem de tal maneira que impliquem e transmitam um sentido (PAZ, 1982, p.59).

A interrogativa introduz e finaliza a estrofe, forjando diálogo com o ser amado: “Devo adorar-te? Devo ser cativo? / Hei de por ti morrer se não me queres, sacrificando o coração altivo?//”. Neste jogo de indagações, a racionalidade impõe-se ao sujeito lírico e compõe a síntese de seu estado de alma:

Olha, Senhora, o nosso amor não medra:
Julguei-te um dia a deusa das mulheres,
porque não vi teu coração de pedra!

A última estrofe inicia com vocativo: “Olha, Senhora” e finaliza com uma oração afirmativa negativa. Neste sentido, notamos que o eu lírico se afirma pela negação do outro. A plasticidade dos elementos sonoros novamente interfere na caracterização do sentimento. Para Cohen (1966, p.78), “o som, no poema, é um significante em toda a extensão”:

porque não vi teu coração de pedra!

A metáfora “coração de pedra” corrobora a rigidez do coração da amada, a impossibilidade de reciprocidade de afeto, a incompreensão. A introdução do verso pelo pronome “porque”, seguida pelo verbo no passado, exaspera uma compreensão tardia sobre o outro. Essa compreensão do “eu” que passa pela compreensão do “tu” instaura no discurso poético a fragmentação, a dispersão. Para Octavio Paz (1996, p.102) “(...) Descobrir a imagem do mundo no que emerge como fragmento e dispersão, perceber no uno o outro... dar presença aos outros”.

O poema **Última página** (p.71-72), é o último poema que integra a primeira parte de **Ilusões Doiradas**. A primeira parte começa e termina com soneto lírico amoroso:

Olho-te agora indiferente e frio;
Passo por ti meu coração nem bate;
É que não sente o rígido acicate
Do teu desdém que me tornou sombrio.

Ao vento, quando passa, treme o rio;
D'haste a florinha em duro chão se abate;
Quando passavas, eu, humilde vate,
Também tremia, pálido, erradio.

Extinto o fogo do sentir sagrado,
Não poderás, em pranto o rosto imerso,
Atear as chamas desse amor passado!

Foi-se a paixão. Embora não te odeio,
Porque a poesia que me anima o verso
Nasceu contigo, de teus olhos veio.

Neste soneto de versos afirmativos, temos o eu lírico que ressalta sua indiferença ao ser amado. O sentimento de conformidade se mostra em versos mais uma vez sensíveis. A fidelidade (primeiro a si) reinventa um eu lírico capaz de assumir-se mais inteiro, a partir do “tu”. A assonância da vogal “o” ao longo de todo o poema atua como um complemento melódico que traz um ritmo direto aos versos, o que sugere a própria mudança no estado de espírito do sujeito lírico:

Olho-te agora indiferente e frio;
passo por ti meu coração nem bate;
é que não sente o rígido acicate
do teu desdém que me tornou sombrio

As assonâncias contribuem para a gradação dos sentimentos, além de ser um recurso muito explorado pela poesia simbolista e que contribui para a construção rítmica e sonora do verso. Para Bosi (2000, p.110), “[...], o ritmo cava na matéria viva justamente a figura da *passagem*, que é a mudança de estado. Feita a mudança, há nova passagem, com a volta a estados anteriores: o que é o papel da *repetição*”.

Os dois quartetos atuam como um paralelismo de oposição do sentimento do sujeito lírico, através das expressões “Olho-te agora indiferente e frio” no primeiro quarteto e “quando passavas, eu, humilde vate, / também tremia, pálido, erradio//” no segundo quarteto. Percebemos que há duas conjugações temporais no poema, presente e passado. A diferença entre um e outro (passado, presente) reside na diferença de sentimento. É o eu lírico que deixou de amar: “Foi-se a paixão”.

A imagem da visão aparece novamente nos versos: “Olho-te agora”. Esta recorrência estética gera a constatação do outro no discurso. O eu lírico só pode voltar-se para si, olhando para o outro. A introspecção faz-se pela presença do “tu”, por uma interação entre o “eu” e o “tu”: a poesia do “eu” só pode existir na relação com um “tu”. Esse tu que condensa ou se desdobra na imagem do leitor: “[...], queira ou não o poeta, a prova da existência de seu poema é o leitor ou ouvinte, verdadeiro depositário da obra, que, ao lê-la, recria-a e outorga-lhe sua significação final” (PAZ, 1996, p.117).

Ao vento, quando passa, treme o rio;
D’haste a florinha em duro chão se abate;
Quando passavas, eu, humilde vate,
Também tremia, pálido, erradio.

Percebemos que há um posicionamento do sujeito lírico através da expressão que retrata sua posição de submissão. As imagens deste comportamento trazem um tom pueril e ingênuo ao poema: “Ao vento, quando passa, treme o rio; / d’haste a florinha em duro chão se abate; / quando passavas, eu, humilde vate, / também tremia, pálido, erradio//”, o que sugere uma contradição no sentimento, já que ao mesmo tempo em que os versos denotam uma amargura de alma, logo adquirem uma linguagem mais racional:

Extinto o fogo do sentir sagrado,
Não poderás, em pranto o rosto imerso,
Atear as chamas desse amor passado!

Percebemos um novo posicionamento do sujeito lírico diante de seu sentimento, já que não há mais espaço para os sonhos de outrora: “Extinto o fogo do sentir sagrado, / não poderás, em pranto o rosto imerso, / atear as chamas desse amor passado!//”, onde fica evidente o arremate desse sentimento. Os contrastes de sentido promovem um ritmo recorrente de ida e volta no poema. Segundo Octavio Paz (1996, p.12-13), o poema:

apresenta-se como um círculo ou uma esfera: algo que se fecha sobre si mesmo, universo auto-suficiente e no qual o fim é também um princípio que

volta, se repete e se recria. E esta constante repetição e recriação não é senão o ritmo, maré que vai e que vem, que cai e se levanta..

O sentimento do sujeito lírico permanece, em todo o poema, envolto entre ser ou não ser, um drama que não é de um sujeito romântico, mas sim parnasiano. O poema se encaminha para a procura de uma síntese que melhor defina a finitude do sentimento do sujeito lírico: “Foi-se a paixão”. O poema a partir deste momento reveste-se de uma racionalidade, já que a certeza da finitude persiste:

Foi-se a paixão. Embora não te odeio,
Porque a poesia que me anima o verso
Nasceu contigo, de teus olhos veio.

No entanto, percebemos um jogo do sujeito lírico com o leitor ao utilizar uma sentença tão objetiva no início do último terceto, seguida da conjunção *embora*: “Foi-se a paixão. Embora não te odeio”, que anula todo o tom severo do verso. A única forma de sintetizar este sentimento é torná-lo presente e notório através do próprio poema. O recurso utilizado pelo poeta que afirma a materialização do sentimento amoroso está representado através da metalinguagem, representada nos dois últimos versos:

Porque a poesia que me anima o verso
Nasceu contigo, de teus olhos veio.

Fica evidente nos versos a necessidade do fazer poético, é o próprio estado de alma, a inspiração, tornando-se matéria de poesia. A linguagem poética, portanto, se mantém dela mesma. A construção imagética do olhar repete-se novamente e parece ser uma escolha para a representação do que está sendo dito ao leitor. O objeto amado é, portanto, elemento de inspiração para a própria criação poética. Se pensarmos este poema como a representação do sentir, percebemos que o mesmo apresenta sua forma clássica, podendo ser dividido da seguinte maneira:

- a. No 1º quarteto, temos a apresentação do tema, configurada pela precisão do sentir: a finitude do sentimento aparece como um contraste entre passado e presente.
- b. No 2º quarteto, o desenvolvimento está estruturado por uma tentativa de explicar o amor de outrora.
- c. No 1º terceto e 2º tercetos, temos a conclusão, o amor depois de extinto não poderá renascer, já que não mais espaço para materializar-se. O poeta é enfático ao afirmar que, mesmo assim, não há espaço para o ódio, já que o poema só se efetua como tal, pelo sentimento suscitado pelo objeto amado.

O instante poético consagra-se, portanto, nos 14 versos do poema, já que neles o poeta condensa todo o seu sentimento de forma objetiva. Assim, são pertinentes as palavras de Octavio Paz (1982, p.191), quando afirma que: “a poesia não é sentida: é dita. Quero dizer: não é uma experiência traduzida depois pelas palavras, mas as palavras mesmas constituem o núcleo da experiência”.

O sentimento amoroso, apesar de presente, está revestido de uma racionalidade, já que ao final há uma certeza da finitude do sentimento. O poema, apesar de falar de amor, não apresenta um sentimento avassalador, mas apresenta uma consciência moderna do sentir, o que revela a dinâmica da poética de Tolentino, aqui já moldada nos preceitos estabelecidos pelo modernismo.

Olavo Bilac, importante representante da poesia parnasiana brasileira, escreveu um poema também intitulado **Última página**⁴ que, assim como o de Tolentino de Almeida, finaliza seu livro de poesias **Alma Inquieta**. Em seu poema, Olavo Bilac - ao contrário de Tolentino para quem seus amores são devotados ao um único amor – alude aos vários amores que teve:

Passas as estações e passam as mulheres...
E eu tenho amado tanto! e não conheço o Amor!

⁴ Este poema de Olavo Bilac possui o mesmo título e ocupa o mesmo espaço no livro **Alma inquieta**, que o poema de Antonio Tolentino de Almeida possui em **Ilusões Doiradas**.

Desse modo, pensar na expressão **Última página** escolhida para o título do poema de Tolentino de Almeida pressupõe pensar em uma intencionalidade do poeta em justificar a finitude do sentimento do sujeito lírico, já que o poema faz jus à posição em que ocupa no livro.

3.3 Nuvens de inverno

A segunda parte de **Ilusões Doiradas** recebe o nome de **Nuvens de Inverno** e possui nove poemas dedicados aos irmãos do poeta. A forma escolhida para os mesmos não são mais os sonetos. A ruptura no estado de espírito apresentada pelo eu lírico filia-se a uma ruptura no conjunto formal do poema.

Desse modo, podemos inferir que enquanto os poemas da primeira parte de **Ilusões Doiradas** estão mais presos à forma clássica do soneto, na segunda parte esta preocupação deixa de existir e os poemas vão ganhar uma liberdade. Isso tanto no conjunto de estrofes ora regulares ora irregulares, quanto na assimetria dos versos. É nessa nova experiência do verso que o poeta trata do saudosismo e da melancolia, o que remete às tendências finisseculares.

Marcas da estética romântica que repercutiu entre o final do século XVIII e meados do século XIX, também podem ser encontradas na poética da segunda parte de **Ilusões Doiradas**, já que pela estrutura dos versos e por sua inscrição, apresenta uma poesia mais intuitiva com a busca da liberdade da forma de expressão. No entanto, o fato de esta obra estar inserida na primeira metade do século XX e apresentar marcas estéticas de séculos anteriores, faz supor a convergência de estilos de épocas diferentes (Romantismo, Parnasianismo, Simbolismo) impregnando ou nodando certa feição da literatura produzida em Mato Grosso. Esta dinâmica, portanto não se constitui como fenômeno isolado das margens, é um equívoco pensar assim. Antes parece ser um fenômeno de “transição” presente na primeira geração em todos os movimentos que surgem como ruptura do anterior, como Romantismo, Realismo, e mais fortemente no Modernismo.

Poemas como **Viúva**, **Adeus a S. Paulo** e **À memória de minha mãe** perfazem caminho denso. São os prantos do coração derramados de forma exaustiva e, pela diversidade da forma, a intensidade destes lamentos impõe um ritmo mais acelerado no poema, como se

estes sentimentos estivessem sendo despejados ininterruptamente ao leitor, quiçá, na busca pelo efeito da espontaneidade.

Dentre os poemas ligados à lírica amorosa neste segundo momento de **Ilusões Doiradas**, há um deles em que o poeta melhor define sua insatisfação amorosa, trata-se de **Mulher e mancenilha**, o mais extenso em relação aos outros. No entanto, esta insatisfação é aludida como pertencente ao passado, já que o sofrimento e o amor já não são o mesmo de antes.

A forma que o poeta tem de enxergar o sentimento amoroso reveste-se de uma racionalidade já iniciada nos poemas da primeira parte, mas, neste momento e com este poema, adquire sua maturidade. É o relato de um amor que pelas desilusões do passado, tornou-se racional no presente. Vejamos:

Eu julguei que tivesse o coração que fosse
Inimigo de amar, o amor já me treslouca!
Seduziu-me de novo a tua voz que é doce,
E vi brilhar o sol de um beijo em tua boca.

E que louco eu sou! Eu devia ter cauta
Esta alma que sofreu um mal que não ignoro:
A mulher tem a voz de sereia que o nauta
Perde no mar; o seu sorriso é meteoro.

(...)

Poeta sem amor (no amor eu nada creio
Rara a mulher que o tem) eu procurei aflito
A fronte repousar em palpitante seio,
Matar o meu desejo estolido, infinito.

(...)

Antes a mancenilha, antes, mil vezes antes!
Dá o gozo primeiro e depois assassina...
Tu seduzes mostrando as pomas fascinantes,
E ingrata foges qual do céu a nuvem fina.

A primeira não és; mas nenhuma de tantas
Me deu tanto sofrer, me fez tanto penar!
Mesmo assim, linda flor, tu és mulher, encantas!
Quero-te muito como a lua quer o mar.

Se pensarmos o caminho trilhado por Tolentino de Almeida, principalmente no que concerne ao sentimento amoroso, percebemos que o mesmo passou por um processo de

transição, das ilusões tão freqüentes à racionalidade, mesmo que de forma lenta e progressiva, houve uma ruptura na forma de enxergar e lidar com este sentimento, com as ilusões de outrora, as ilusões que ficaram no passado. O amadurecimento do eu lírico se justapõe ao amadurecimento da forma. Esse movimento não permite uma homogeneidade do livro, se pensarmos as três partes em que ele está organizado. A gradação também formal expande às possibilidades semântico-estrutural e anuncia o movimento de racionalização do eu lírico diante de sua experiência.

3.4 Saudosismo e melancolia

No poema **As águas** (p.77-79), o sujeito lírico alude ao saudosismo dos tempos passados. A imagem das águas personifica um sentimento e vivência que não volta mais, mas que por ter sido marcante, impõe um espaço no pensamento do sujeito lírico. Compõe-se de onze quartetos, não havendo nenhuma ruptura em seu ritmo, o que sugere o próprio sentimento melancólico em que o sujeito lírico está imerso.

A primeira estrofe do poema alude às águas, elemento inanimado da natureza que personifica o estado do próprio sujeito lírico. As expressões “que tristeza na voz das águas”, “rolam, chorando”, “as pobres águas choram”, corroboram este sentimento que é do próprio sujeito lírico mesmo que este o atribui a outrem, através do recurso da personificação. Há nestes versos, uma entrega do sentimento ao outro, uma tentativa de alheamento do sentir, do sofrer, mas que ao mesmo tempo, é um entrar no ser do próprio sujeito lírico, característica inerente à criação poética, conforme nos confirma Octavio Paz (1996, p.50), quando aponta para o fato de que “a poesia é entrar no ser”:

Brame perto a cachoeira. Que tristeza
Na voz das águas!
A natureza
Deu a tudo que fez risos e mágoas.

Percebemos nos versos acima, o sentimento melancólico do estado de alma do sujeito lírico. Esta característica é uma outra vertente do poeta ainda não trilhada no livro, sendo uma característica própria dos poemas da segunda parte. A imagem das águas atua como uma analogia do próprio sentir do sujeito lírico. Há, em todo o poema, uma dor de si, mesmo que este sentimento seja atribuído a outrem. Neste sentido, “o poeta cria por analogia. Seu modelo é o ritmo que movimenta todo o idioma” (PAZ, 1982, p.64).

Rolam, chorando,
De pedra em pedra, sem prever o termo
Dessa jornada iniciada a quando?
E sempre no ermo...

Percebemos que há uma revelação do ser construída pelo recurso analógico. A consciência do sentir já prolongado, iniciado há um tempo já desconhecido pelo sujeito lírico aponta para o desalento de alma: “Dessa jornada iniciada a quando?”. A indagação presente no terceiro verso suspende o sentido e suscita o pensamento reflexivo. Esse efeito estético integra o leitor. Nas palavras de Cohen (1966, p.147), “[...], a poesia, como a prosa, é um discurso que o autor remete ao leitor. Não há discurso se não houver comunicação. Para que o poema se realize como poema, deve ser compreendido por aquele a quem se dirige”:

E nos robustos
Ombros carregam por caminho ignoto
Cedros vetustos,
Flores e penas de logar remoto.

O movimento contínuo no poema ocasionado pela pouca pontuação, às vezes nenhuma, entre os versos, dispõe um novo ritmo. Esse ritmo convoca as palavras a uma nova fronteira de significação e articulação da generalização da emoção, do particular para o geral (tudo no mundo). Eis a forma da melancolia. No poema, “O ritmo é um imã. Ao reproduzi-lo – por meio de métricas, rimas, aliterações, paronomásias e outros processos – convoca as palavras” (PAZ, 1982, p.64):

Tudo no mundo tem suspiro e pranto,
Risos também
As pobres águas choram, no entanto,
Tréguas não têm.

Regressam muitas vezes a seus lares
Os que partiram,
Elas fluíram
E jamais voltam para os seus algares.

A impossibilidade do regresso ao tempo passado insere no poema uma atmosfera nostálgica promovida pela personificação do elemento inanimado: “E jamais voltam para os seus algares”. Dessa forma, o recurso analógico caminha para um recurso necessário para o próprio fazer poético. Para Octavio Paz (1996, p.23), “a analogia é a linguagem do poeta. Analogia é ritmo”:

Que desengano!
Por muitos leitos, querulas, correndo,
Vão se perder nas faces do oceano,
A cor perdendo;

E para os céus
Subindo após,
Já nuvens feitas, de atroz escarcéus
Sentindo o choque e a rugidora voz.

Tombam do espaço,
Do espaço a serra
E, irmãs saudosas, num estreito abraço
Orvalham todo o coração da terra.

Percebemos que ao longo do poema o sujeito lírico permanece somente em um estado analógico. A força da inspiração poética percorre diversos caminhos para materializar-se como criação: “Por muitos leitos, querulas, correndo, / vão se perder nas faces do oceano, / a cor perdendo//”. No entanto, a imagem da impossibilidade do tornar a ser o que fora um dia, persiste. Nas palavras de Cortázar (2008, p.96), “[...]: o poeta confia à imagem – baseando-se nas propriedades dela – uma sede pessoal de alheamento”:

Mas, nunca voltam para as mesmas fontes

Onde nasceram!
Os horizontes
Que outrora viram desapareceram!

Ai! pobres águas! que saudade imensa
Deixais atrás?
Assim minha alma no passado pensa,
Nos verdes sonhos que não voltam mais.

O passado está retratado num tom marcadamente saudosista: “Ai! pobres águas! que saudade imensa / deixais atrás? / Assim minha alma no passado pensa, / nos verdes sonhos que não voltam mais//”. A presença das imagens que (re)constitui e (re)acende o passado o singulariza, e, conseqüentemente, fragmenta-o. Nas palavras de Octavio Paz (1996, p.36), “só a imagem poderá dizer-nos como o verso, que é frase rítmica, é também frase que possui sentido”.

Dessa forma, percebemos que o poema atua como alegoria do estado de alma, de modo que os sentimentos se fazem de imagens que transportem uma percepção do geral para o particular: “Assim minha alma no passado pensa, / Nos verdes sonhos que não voltam mais//”. Na concepção de Octavio Paz:

[...], a imagem reproduz o momento de percepção e força o leitor a suscitar dentro de si o objeto um dia percebido. O verso, a frase-ritmo, evoca, ressuscita, desperta, recria. Ou, como dizia Machado: não representa, mas apresenta. Recria, revive nossa experiência do real (PAZ, 1996, p.46).

Outro poema que perfaz este caminho saudosista é **A Roseira** (p.96-98), que se aproxima da linguagem poética de outro poeta do Romantismo brasileiro, Casimiro de Abreu. Em **A roseira**, poema estruturado em nove estrofes com cinco versos cada uma, é evidente a intensidade do sentimento interligada à própria linguagem: leve e espontânea. A simplicidade do título anuncia a simplicidade da linguagem, ao mesmo tempo em que representa alegoricamente o ato criador. Para Käte Hamburger (1986, p.204-205), o poema é uma estrutura aberta e, por isso, “[...] está aberto a interpretações; e isso vale em princípio para o poema mais simples, de compreensão mais imediata”. Vejamos os versos:

Criança eu era então. Do lar ficava ao lado,
 Bem florido e plantado,
 Esplêndido jardim
Em que um dia lancei da roseira na cova
 Semente fresca e nova;
 Foi regada por mim.

De volta à infância, o passado onírico ganha feição de “Criança eu era então”, lançando o eu na harmonia da paisagem, do jardim, da roseira. Roseira e criança são duas imagens que significam a miragem do tempo perdido, o tempo da integração e inteireza do ser, por isso a nostalgia. No entanto, o poema parece encaminhar-se para a revelação da iniciação – ainda imatura - do próprio fazer poético: “Em que um dia lancei da roseira na cova / semente fresca e nova; / foi regada por mim//”, através do recurso analógico. Segundo Cohen (1966, p.109), “o poeta nunca diz diretamente o que quer dizer, nunca chama as coisas pelo nome”:

Aos beijos da manhã, à luz do sol nascente,
 Eu ia alegremente
 As flores visitar.
Ansioso esperava o nascer da roseira,
 Que rica e prazenteira
 Devia se ostentar.

A expressão “beijos da manhã” na segunda estrofe traz a imagem da aurora dispensando seus primeiros raios de sol que alude à fase do poeta ainda em infância, ainda em formação. A imagem da infância, mutilação do passado, é um recurso analógico que promove no poema um alheamento do sujeito poético, transferindo sua “imaturidade” quanto ao ofício de poeta para os tempos passados:

Cresceu virente e bela; e logo as suas flores,
 Sutis, doces olores
 Exalavam no espaço;
Caía-lhe do céu em vindo a madrugada,
 Do orvalho delicada
 Gota pelo regaço.

Quantas vezes colhi rubras, bonitas rosas,

Que eu dava às mais formosas
Nesse tempo feliz?
Quantas vezes sem ter duros, acres pesares
Não ornei os altares
Das rosas mais gentis?

A expressão “cresceu virente e bela” traz o resultado lírico e a função de poetizar. A roseira, portanto, atua no poema como uma alegoria da própria criação poética, em que o sujeito lírico espelha-se nela para falar de si. Como ressalta Käte Hamburger:

No lírico, é satisfeita a necessidade (do sujeito)... de desabafar e de perceber a disposição interior na exteriorização de si mesmo”. (Hegel). Nesta sentença é fundamentada a subjetividade específica da experiência, o “sujeito” como pessoa, o eu pessoal do poeta, seu interior, a subjetividade do lirismo em oposição à objetividade do épico”. (HAMBURGUER, 1975, p.168-169).

Pensar a meta-poesia no poema **A roseira** faz surgir a face e as fases da descoberta da poesia por Tolentino: “Criança eu era então”. A transição de uma fase para outra, da imaturidade da infância para a maturidade dos versos:

Depois, parti do lar, era ingênua criança,
Levava da esperança
A imagem no peito.
E a roseira querida além ficou chorosa.
Não tinha mais radosa,
O riso satisfeito.

Entreguei-me do mundo às lutas mais tremendas,
Penas brutais, horrendas,
Mataram-me a ilusão,
Os vincos do sofrer estampo no meu rosto
Mil séries de desgosto
Me roem o coração.

As expressões “parti do lar” e “Entreguei-me do mundo às lutas mais tremendas, / Penas brutais, horrendas, / Mataram-me a ilusão”, demonstram a passagem, o processo de criação do poeta. Esta meta-poesia duplica-se para a criação do poeta e o “amadurecimento”

da criação poética. A nostalgia instaura-se no poema pelo sentimento na relação entre criador e criatura:

Um dia, de regresso no jardim
Olhei em torno a mim
Só desgostos achei:
Das folhas já despida, estava a triste planta
Mirando o céu que encanta,
E que eu também fitei.

Pensarmos no poema **A roseira** de Tolentino de Almeida implica pensarmos nas palavras de Cortázar (2008, p.101), quando afirma que “poesia é vontade de posse, é *posse*. O poeta agrega ao seu ser as essências do que canta: *canta por isso e para isso*”. Neste caso, esta posse está relacionada à insistente busca do ato de criação:

E ressequida assim, sem flores e sem palma,
Parecia a minha alma
Despida e sem fulgor,
Que perdera a ilusão, os sonhos de ventura,
A bela criatura
De puro e casto amor.

Criador e criatura se fundem. A imagem se projeta ressequida, sem flores, em oposição à roseira da infância. O poeta e a poesia não se fazem mais em flores. É tempo de ilusão perdida. O que fica, portanto, é a alma despida do fulgor dos tempos passados. A fluidez da criação não é mais alçada pela roseira, nem pelo jardim. A matéria da poesia muda por que também muda seu criador.

O paralelismo do poema, estruturado em sextilhas de seis versos, proporciona um ritmo mais ligeiro. O primeiro e quarto versos das estrofes são mais extensos, enquanto que o segundo, terceiro, quinto e sexto versos são mais breves, isto interfere no encadeamento da imagem e do ritmo. Desse modo, “O ritmo infunde vida ao metro e outorga-lhe individualidade” (PAZ, 1996, p.14).

O tempo no poema está tão ligado ao passado como tempo em que se encontra e se mergulha, o eu lírico, na intensa nostalgia. **A roseira** é, portanto, um poema que segue a

vertente pela qual o poeta se embrenha, em marcante saudosismo, na criação poética livre em seu curso.

Cantar o passado constitui-se em forma e sentimento presente, em Tolentino de Almeida, este sentimento está configurado de maneira alegórica. Para Julio Cortázar (2008, p.87), “Só o poeta é esse indivíduo que, movido por sua própria condição, vê na analogia uma força *ativa*, uma aptidão que se converte, por sua vontade, em *instrumento*; que *escolhe a direção analógica*”.

3.5 Um insistente saudosismo

A terceira e última parte de **Ilusões Doiradas**, intitulada **Poema da roça**, é composta somente por cinco poemas, sendo a menor do livro. Os poemas, neste momento, apresentam uma linguagem destituída dos arrebatadores estados de alma tão presentes na primeira parte, mas ainda se prendem à melancolia da segunda parte. A forma que predomina é novamente o soneto, somente o último poema estrutura-se em quartetos, apresentando uma linguagem mais racional.

O título desta terceira parte, **Poema da roça**, alude ao seu primeiro poema de mesmo nome. Este poema possui quinze sonetos - sendo o mais extenso do livro - todos divididos por uma numeração em algarismos romanos. Apresenta um tom confessional, em que há um constante diálogo com sua interlocutora Eliza, cujo nome é citado nove vezes ao longo do poema.

Com imagens de um ambiente campestre, **Poema da roça** apresenta aversão à cidade e apresenta o campo como ambiente de felicidade. Esta atmosfera campestre permanece ainda em outros poemas da terceira parte do livro, como nos sonetos **Na ceva** e **No sertão**.

Nessa terceira parte, são poucos os poemas ligados à lírica amorosa e os que adentram por esta temática já não apresentam as marcas de um exagerado lirismo. Se as ilusões de outrora não permanecem de forma tão latente no pensamento do sujeito lírico, percebemos que há neste terceiro momento uma poética marcada pela maturidade do próprio poeta, onde se instaura um novo pensar e, portanto, uma nova escrita.

Lira sem cordas, é o último poema do livro e, talvez, o que melhor o define. É nele que o poeta relembra os sentimentos de outrora para assim justificar o abandono dos mesmos e enfatizar sua maturidade através da forma racional.

3.6 A lira sem cordas do poeta

Em **Lira sem cordas** (p.124-126), o eu lírico manifesta a consciência pela mudança, mudança do eu, do verso e da forma. Não há o estado de desencanto como outrora, mas a conclamação do que se faz agora. O presente influi no estado de alma do sujeito lírico, imprimindo um tom de resistência no passado. O passado aqui não é saudade, é resistência:

Queres, amigo, que meus versos inda
Tenham a mesma vida e o mesmo encanto
Que já tiveram numa quadra linda,
Em que a alegria não turbava o pranto?

Os paradoxos utilizados no interior dos versos evidenciam o contraste entre passado e presente, em que a imagem do presente não mais apresenta o “encanto” dos tempos passados. Essa estruturação interrogativa da estrofe lança o lirismo para a reflexão (da forma) a partir do pretense diálogo com “amigo”. A meta-poesia faz-se pela interrogação da condição da poesia. O poema está estruturado em treze estrofes de quatro versos cada uma. As estrofes regulares feitas por versos também regulares firmam o efeito do paralelismo entre uma poesia que ficou no passado e a poesia que irrompe. O paralelismo entre estrofes potencializa dois estados de fazer poético, duas formas de poesia e, nelas, a angústia do poeta pela procura da poesia:

Procurava imitar das avezinhas
As cançonetas ledas e suaves...
Alma que ouvidos delicados tinhas,
Perdeste o timbre de amorosas aves!

Para Cortázar (2008, p.95), “o que o poeta consegue expressar com as imagens é *transposição poética da sua angústia pessoal (...)*”. E faz vibrar a procura por uma nova poesia. Voltamos aos versos:

Queres, amigo, que meus versos inda
Tenham a mesma vida e o mesmo encanto
Que já tiveram numa quadra linda,
Em que a alegria não turbava o pranto?

As expressões “versos”, “vida”, “quadra” e “pranto”, adjetivam certo fazer poético, uma intenção de poesia, já superada pelo poeta. O poema problematiza o fazer poético e dele a condição de inacabamento e busca perpétua pela forma acabada. Para Octavio Paz:

o homem é o inacabado, ainda que seja cabal em sua própria inconclusão; e por isso faz poemas, imagens nas quais se realiza e se acaba, sem acabar-se nunca de todo. Ele mesmo é um poema: é o ser sempre em perpétua possibilidade de ser completamente e cumprindo-se assim em seu não-acabamento (PAZ, 1996, p.109).

No poema, este inacabamento está relacionado à incerteza da criação poética. O ser permanece em movimento constante, o tempo presente atua em contraste com o tempo passado, são dois momentos que se fundem, dois modos diferentes, e a vontade de ser...
poesia:

Oh! quem me dera que um instante breve
Volvesse desses dias! eu sentira
Da lépida poesia a asa de neve
Roçar nas cordas da inditosa lira.

No poema, a interjeição “Oh!” sugere um efeito sonoro que caminha para a oralidade, para a coloquialidade da língua, forjando novamente o diálogo:

Era meu seio um cofre de esperanças,
Meu cérebro – vulcão que não dormia;
Da gárrula risada das crianças
Meu peito alimentava-se e vivia.

A estrofe potencializa, pelo passado, o vacilo da criação poética entre cérebro e coração: “Era meu seio um cofre de esperanças, / meu cérebro – vulcão que não dormia; / da gárrula risada das crianças / meu peito alimentava-se e vivia//”. As metáforas são utilizadas como sentido-sentimento do poema: seio, cofre de esperança e cérebro, vulcão que não dormia, indicam ser a poesia de infância, feita mais de esperança. A estrofe explicita certo fazer poético, certa medida da linguagem. Para Cohen (1966, p.93), a metáfora “constitui a característica fundamental da linguagem poética”, sendo ao mesmo tempo, “[...] o objetivo de toda poesia: obter uma mutação da língua que, como veremos, é ao mesmo tempo uma metamorfose mental”:

Procurava imitar das avezinhas
As cançonetas ledas e suaves...
Alma que ouvidos delicados tinhas,
Perdeste o timbre de amorosas aves!

O passado do primeiro verso indica a forma superada: “Procurava imitar das avezinhas”. Finda o tempo do verso pueril. No tempo presente o poeta assim diz:

No sepulcro da minha mocidade
Estalaram às cordas uma a uma
D’harpa d’ouro feliz! Só da saudade
Um canto amargo e pálido reçuma

O tempo presente é o oposto do tempo passado: “No sepulcro da minha mocidade / estalaram as cordas uma a uma”. Percebemos que a linguagem do poema sugere um canto do sujeito lírico e procura por uma nova forma de se exprimir. Se há saudade, não há desencanto diante do passado que cessou. Há, portanto, a inevitável revelação da condição do poeta e de sua poesia, um desnudamento, e a procura pela poesia. Segundo Octavio Paz (1982. p.55), “a

palavra do poeta se confunde com ele próprio. Ele é a sua palavra. No momento da criação, aflora à consciência a parte mais secreta de nós mesmos. A criação consiste em trazer à luz certas palavras inseparáveis de nosso ser”.

O lirismo à procura da poesia. O canto – amargo e pálido – traz a caracterização do sentir que ao mesmo tempo revela a condição do próprio poema: “Mas a poesia é canto, louvor. A ânsia de ser surge confundida num verso que celebra, que explica liricamente” (CORTÁZAR, 2008, p.97):

A mão do desespero, truculenta,
A verde crença me esmagou sem pena:
Tudo que o gênio mau inventa
Tenho sofrido em repetida cena.

Na gradação das estrofes nasce a imagem do poeta em desespero, a mão que não sabe criar a medida do verso, da nova poesia. O poeta aqui manifesta a crise que vive a sua geração e a ambição de fazer a poesia com novos ares e nova forma. O poema avança e materializa a incapacidade do poeta, expressada em desespero:

Como hei de alegre modular meus hinos
Se nêniais tristes tão somente escuto?
Se entre clarões olímpicos, divinos,
Não paira o meu espírito um minuto?

Os versos anunciam a imagem de um ser angustiado pela ausência de esperança para a criação poética. A ansiedade pelo porvir fica evidente nas indagações feitas pelo sujeito lírico:

Como hei de alegre modular meus hinos
se nêniais tristes tão somente escuto?
Se entre clarões olímpicos, divinos,
não paira o meu espírito um minuto?

A incerteza e angústia quanto à continuidade da criação. Segundo Octavio Paz (1982, p.164), “A nostalgia da vida anterior é pressentimento da vida futura. Mas uma vida anterior e uma vida futura que são aqui e agora e que se resolvem num instante relampejante”. Nos próximos versos, o sujeito lírico procura sintetizar esse desamparo:

Podes ver que não são os meus ouvidos
Os mesmos com que ouvia a fonte pura

Olhos que viam tudo cobiçosos,
Se hoje vêm, não retratam o que hão visto;
Podem bem confundir lírios nevosos
Por cravo roxo ou algo igual a isto.

Persiste a incapacidade de exprimir, de ser poesia. O novo caminho é desconhecido e resistido. A busca por poesia mescla-se à consciência do saber poético. Esse diálogo problematiza a incapacidade da nova poesia ser, ganhar forma e “confundir lírios nevosos por cravo roxo ou algo igual a isto”. A estrofe, então, problematiza o lugar da palavra, a expressão da velha palavra para o verso novo e seus sentidos possíveis. A problematização da linguagem, a capacidade de referencialidade e analogia da palavra. O debate posto inaugura a condição da palavra entre passado (velho) e presente (novo). Por outro lado, percebemos uma incerteza quanto ao futuro:

A flor da inspiração que em muitos medra
Em mim sinto morrer – mata-a a descrença,
Como o tombo veloz de rijá pedra
Sobre alva pomba cândida, indefensa,

A condição da poesia pela inspiração é abordada nesta estrofe: “A flor da inspiração que em muitos medra / Em mim sinto morrer – mata-a a descrença”. Em versos afirmativos, a estrofe traz a lume a condição da poesia moderna, que recusa a ideia de inspiração para transpiração e labor. A revelação poética pressupõe uma busca interior:

Vendo meu sol pender, é bem que a lira

Emudecendo vá. Aí vem a noite,
Vem a rajada infrene que delira...
Eu tenho medo do seu rijo açoite!

Os versos: “Vendo meu sol pender, é bem que a lira / Emudecendo vá”, evidenciam a crise do poeta finissecular pela consciência do verso moderno e a incapacidade de construí-lo. A descrença é, portanto, um entrave para a inspiração do poeta, que precisa acreditar na criação. Assim, fica evidente que o estado de alma atua prioritariamente na construção do poema. Neste sentido, “o poeta é ao mesmo tempo o objeto e o sujeito da criação poética: é o ouvido que escuta e a mão que escreve o que é ditado por sua própria voz” (PAZ, 1982, p.202):

Guarda estes versos. Não me digas nunca
Que cante com furor a mocidade,
Meu coração tornou-se uma espelunca,

A expressão: “Guarda estes versos”, corrobora a relevância da mudança do caminho, da necessidade de nova forma à sua própria linguagem. Neste sentido, trata-se de encontrar essa nova forma, esse novo lugar do verso, da palavra, “uma linguagem que o poeta teve de inventar para dizer aquilo que não teria dito de outra forma” (COHEN, 1966, p.132).

O poema é a certeza da finitude de uma forma de conceber a criação literária para o nascimento e proposição, no presente, de um novo caminho. O poema vitaliza, nessa direção, a incerteza quanto ao futuro, quanto à continuidade da criação poética. Desse modo, **Lira sem cordas** traz a expressão subjetiva do sujeito poético quanto aos caminhos incertos pelos quais a literatura adentrava naquele momento. O final do poema é diatópico. Sonhar já não é suficiente e o último verso do poema é a mais perfeita síntese do momento presente:

Onde não há calor, nem claridade.

A poesia presentifica um agora que se perpetua através do sentimento de alheamento do passado. Para Paz (1996, p.106), “a imaginação não pode propor-se outra coisa senão

recuperar e exaltar – descobrir e projetar – a vida concreta de hoje”. É dizer o antes, na procura de um agora:

Na verdade, para o poeta angustiado [...] todo poema é um *desencanto*, um produto desconsolador de ambições profundas mais ou menos definidas, de um balbúcio existencial que se agita e urge, e que só a poesia do poema (não o poema como produto estético), pode analogicamente, evocar e reconstruir. Aqui se inserem a imagem e todos os recursos formais da analogia, como expressões poéticas dessa urgência existencial (CORTÁZAR, 2008, p.95-96).

O contexto em que a obra se insere – 1910 - é marcado por diversas transformações e rupturas, um momento de incerteza quanto aos rumos a serem trilhados pela literatura. A questão posta pelo poeta transpira a consciência das transformações e projetam o discurso poético de Tolentino para além de um espaço marginal. **Lira sem cordas** traz a angústia do poeta marginal, faz-se matéria e busca pela nova poesia. Centro ou margem? O debate proposto por **Lira sem cordas** parece superar essas fronteiras. O poeta aqui fala com a alteridade de seu tempo numa constante busca pela poesia em **Ilusões Doiradas**.

CONCLUSÃO

A adjetivação “mato-grossense” e “brasileira” corrobora a distância existente entre dois sistemas, entre dois lugares de significação: margem e centro, regional e nacional. O conflito anunciado aqui, é mais um fenômeno da cultura, que pressupõe um lugar geográfico, e um lugar da identidade. E como pensar a arte fora desses patamares? Como pensar a literatura fora dos horizontes que historicamente a determinam e a circunscrevem? O certo é que as obras se articulam no tempo, de modo a se poder discernir, segundo Antonio Candido (2000, p.29), numa certa determinação na maneira porque são produzidas e incorporadas ao patrimônio de uma civilização. Há, portanto, um sentido do contexto cultural e um sentido que advém da integridade estética da obra.

A formação do cânone brasileiro é tributário da História, e criou mecanismos ideológicos que forjaram a identidade nacional. Eis a dádiva de uma literatura empenhada. O processo de formação da literatura brasileira concebe, concomitantemente, o processo de afirmação de uma identidade Nacional, processo histórico-social, “recriados” pela arte. Eis o processo de homogeneização. Muitas vezes o problema, a desordem que compromete a sedimentação dessa identidade nacional será re-significada na literatura e o desajuste (histórico) não é encarado como vexame, e sim como otimismo – aí a novidade – como indício de inocência nacional e da possibilidade de um rumo histórico alternativo. É nessa direção que caminha a interpretação de Roberto Schwarz (1987) em **Que horas são?**. A terminologia *local* distante de exprimir apenas a peculiaridade de um lugar ou uma região foi utilizada em pleno Romantismo para afirmação do Nacional em oposição ao estrangeiro e ao Português.

O que postulamos aqui é a coerência desse sistema canônico brasileiro. E por coerência entendemos a integração de diferentes elementos no nível do autor, no nível da obra, no nível do contexto. A concepção formulada acerca da literatura “mato-grossense”, parece vitalizar esses mesmos paradigmas de coerências, como uma espécie de “sub-cânone”, ou cânone “menor”, regional. Para além de um olhar meramente geográfico, a produção literária produzida em Mato Grosso reflete um distanciamento e um julgamento de valor próprio.

Se o cânone nacional se estabelece por escolhas, a partir da integridade estética e de premissas estabelecidas de julgamento e avaliação, é esse mesmo cânone que marginaliza produções literárias produzidas fora da premissa de avaliação. Isto posto, podemos pensar a

condição das literaturas regionais, portanto fora do cânone, em certa medida, no anulamento de sua existência, no desconhecimento. Ainda que consideremos problemas de políticas de editoras e circulação do livro; e mais preponderantemente, a condição econômica dos estados brasileiros. Não por acaso, as literaturas “esquecidas” são de estados mais pobres economicamente. Se abordar o cânone implica numa consciência econômica e cultural, consolidadas em complexo processo histórico que faz e fez a diferença entre os estados brasileiros, parece que impera em maior medida a questão do “valor estético” da obra. Assim se configura o cânone: *Nacional por subtração*, como diria Roberto Schwarz. O que faz pensar a insignificância considerável da produção de regiões como Norte e Centro Oeste, por exemplo, que não conseguiram produzir sequer um gênio da cultura, durante mais de duzentos anos de existência; e, por isso, sequer há uma obra que faça valer a presença no cânone nacional. Esse fenômeno é no mínimo interessante. A genialidade brasileira está circunscrita, assim como a literatura nacional.

Contudo, a literatura mato-grossense existe dentro de um limite possível de significação, à margem, com expressivo número de produção em prosa e verso. Na margem essas produções parecem articular/configurar em grande medida o processo histórico regional, seja pelo uso da língua na variação linguística de ordem regional, seja pelas imagens da cultura como identidade e diferença, seja pela visão do mundo à margem.

Muitos escritores publicaram seus livros a partir do início do século XX em Mato Grosso. Essa produção está sistematizada e organizada em períodos literários por historiografias regionais, publicadas a partir da década de 70 em Mato Grosso. Esses trabalhos analisam na perspectiva diacrônica o fenômeno literário em Mato Grosso em relação ao centro, em relação à literatura brasileira, conforme demonstramos no primeiro capítulo desta pesquisa. Mais que isso, se consolida como subsistema de avaliação, que propõe a sistematização de outro cânone, ou ainda, um cânone menor, um cânone da margem, cuja perspectiva de avaliação e integração, é sempre a margem em relação ao centro.

As produções literárias de Mato Grosso, até a primeira metade do século XX, não conseguiram se integrar ao cânone nacional, mesmo tendo ocupado um papel de destaque nas transformações culturais do Estado, constituindo-se indicadores do processo de formação da cultura, da história e da identidade brasileira nesta região. A proposição desta pesquisa lançou olhar para o fenômeno literário em Mato Grosso, especificamente a poesia às vésperas do Modernismo (1910), a poesia de Antonio Tolentino de Almeida. O caminho que trilhamos foi analisar o poeta e sua produção a partir do sistema literário do qual faz parte. Trilhamos o caminho para uma avaliação estética em um de seus livros, **Ilusões Doiradas**.

Diante de um contexto em que a atividade literária mato-grossense esteve fortemente marcada por confluências estéticas, estando o próprio autor filiado a movimentos literários distintos, torna-se difícil determinar em que conceito a poética de Antonio Tolentino de Almeida melhor se define. Se é que isso se faz tão relevante.

Esta pesquisa, através das reflexões feitas sobre o conceito de margem, discutindo cânone e Centro, levou-nos a perceber que o movimento cultural e literário ocorrido em Mato Grosso nos séculos XIX e XX, articulou uma integração dos escritores da margem, dentre eles Tolentino e postulou a necessidade de integração nacional. Enquanto contexto cultural, Mato Grosso viveu a efervescência dos saraus, da popularização da palavra impressa pelos periódicos e, da popularização da poesia e da literatura. A preparação para a abertura do Instituto Histórico e Geográfico e a Academia Mato-grossense de Letras. Nem mesmo a condição não litorânea que nos legou o isolamento geográfico, até a abertura de estradas e ferrovias, impediu a movimentação cultural. Há críticos que analisam a produção desse período com forte anacronismo como resultante do atraso e do isolamento.

Entretanto, a análise que desenvolvemos sobre a poética de Tolentino aponta para uma forte presença de tendências finisseculares e a consciência da ruptura e das inovações propostas pela estética Modernista. Os poetas em Mato Grosso vão, muitas vezes, expressar essa consciência dos rumos da poesia. Muitas vezes questionam e reconhecem a incapacidade de propor em verso a ruptura. Conforme nos assinala Hilda Magalhães (2001, p.311): “Dentro do estilo que ela se propõe, consegue se distinguir e se afirmar no cenário literário mato-grossense, não apenas pelo fato de serem as primeiras manifestações literárias com uma identidade regional, mas também pela qualidade”.

Ilusões Doiradas é o livro que apresenta essas faces formais da poesia, os poemas trazem um eu lírico que racionaliza a emoção, o sentimento, experiencia o soneto moderno e procura pelo verso livre. Faz pela poesia a meta-poesia. Fala e canta as angústias do poeta como homem de seu tempo. O livro registra da fase ingênua do verso à fase crítica, em que o verso é feito para pensar o verso, a palavra e o lugar dessa poesia de hoje. Anuncia-se aí a consciência crítica do poeta e seu tempo. Anuncia-se aí a busca pela maturidade, pela forma, pela fluidez da palavra, entre inspiração e transpiração. Do sentimento amoroso à infinitude da forma, o poeta faz um eu lírico pungente que manifesta a expressiva individualidade e a angústia do homem em plena virada do século XX. **Ilusões Doiradas** potencializa a crise do ser, entre ilusão e realidade, entre sonho e sentimento, entre forma e conteúdo. A procura constante de seus poemas parece ser sempre a medida da poesia, entre a poesia juvenil, poesia

ingênua e a poesia da maturidade que exige outra forma, outro verso, outra busca pela palavra.

A primeira parte, **Cardos e dardos**, trata-se de uma passagem, uma travessia e, se podemos dizer desta forma, uma maturidade alcançada pelo poeta de maneira muito particular e subjetiva. A produção lírica do poeta se encaminha para uma racionalidade do sentimento, do ilusório para o real, ainda que neste momento prevaleça a ilusão.

Na segunda parte, **Nuvens de Inverno**, o poeta se afasta do soneto para exprimir uma ruptura no estado de espírito. A forma que o poeta experiencia o sentimento amoroso reveste-se de uma racionalidade já anunciada nos poemas da primeira parte. Todavia, **Nuvens de inverno** anuncia a mudança de perspectiva de sua poesia e o desejo de alcance da maturidade. São pelo lirismo amoroso, pelas decepções vistas à luz do presente sobre o passado, que o poeta ambiciona exprimir o homem em dois tempos, em duas esferas. O ser e o tempo em duas medidas e a procura pela racionalidade.

A terceira e última parte de **Ilusões Doiradas**, intitulada **Poema da roça**, é composta somente por cinco poemas que escapam aos arrebatadores estados de alma. Vale-se da busca pela poesia, o verso faz-se meta-poesia e inaugura a consciência do poeta frente a sua criação. O lirismo à procura da poesia traz a caracterização do próprio sentir que ao mesmo tempo revela a condição do próprio poema. No começo do século XX, nosso poeta apresenta um retorno ao passado, saudosista e solitário, e uma inquietude no presente. Dois tempos medidos na forma entre sonho e realidade. O apagamento do futuro projeta a angústia para o presente. As confluências estéticas, ora Romantismo, ora Parnasianismo, ora Simbolismo, dão forma à nostalgia do ser.

O soneto é a grande forma conclamada para introduzir a proposta reflexiva da obra. Toda primeira parte traz poemas em soneto moderno. O soneto é predominante entre poetas contemporâneos de Tolentino como Gervásio Leite, Rubens de Mendonça e José de Mesquita. Lobivar Matos é o único que avança na condição engajada da arte e no papel que o poeta possui em fazer da poesia o reflexo dos anseios, das revoltas, das durezas amargas da época e do meio em que vivem. Isso só pode ser feito, segundo o poeta, “quebrando os velhos moldes, abandonando os temas irrisórios, dando largas ao pensamento livre”. Para Lobivar (2008, p. 63), os poetas modernos “são obrigados a falar nas coisas humildes, nos dramas cruciantes dos desgraçados, dos miseráveis, dos parias sem pão, sem amor e sem trabalho”.

Seguramente Tolentino não chega a propor um poema moderno neste livro. Todavia, a consciência que expressa seus versos exploram a crise do homem no tempo presente. Seguramente não faz versos engajados que falem da miséria, dos desgraçados, sua poesia

expressa a desgraçada angústia do homem que não entende o presente, que não vislumbra o futuro. Seus versos conclamam a consciência do eu lírico pela subjetivação do outro, o outro que faz de mim, o eu. A crise da fratura do ser e a busca pela plenitude. Seus versos, portanto, não sucumbem ao tempo.

Seus versos apresentam um princípio de analogia que não cessa pelo lugar ocupado pelo poeta, mas amplia-se pela associação de ideias, distribuidora da unidade de conformação de uma consciência poética. O tempo presente não cessa. Viver, no sentido apreendido pelos seus versos, só é possível de duas maneiras contraditórias, como se fosse interminável e como se fosse acabar no instante: o sonho. A procura pelo ser, o ser que expande em dispersão, passado e presente. O império do presente cala e conclama a perda da imagem como possibilidade do futuro. A condição de sua poética exterioriza e subjetiva o modo como o poeta pensa e vê o mundo e, nele, sua poesia.

BIBLIOGRAFIA

Obras do autor

ALMEIDA, Antonio Tolentino de Almeida. **Ilusões Doiradas**. Cuiabá: Escolas Profissionais Salesianas, 1910.

_____. **A Retirada da Laguna**. Cuiabá: Escolas Profissionais Salesianas, 1930.

_____. **Romeiros do Ideal**. Cuiabá: Escolas Profissionais Salesianas, 1937.

Poesia em Mato Grosso (entre 30 e 40 do século XX)

CARVALHO, Carlos Gomes. (Org). **A poesia em Mato Grosso**. Cuiabá: Verde Pantanal, 2003.

_____. **Poetas românticos**. Cuiabá: KCM Editora, 2009.

MATOS, Lobivar. **Areotorare**. Rio de Janeiro: Minha Livra Editora, 1935.

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

_____. **Areotorare/Sarobá**. Cuiabá: KCM Editora, 1998.

MENDONÇA, Rubens de. (Org). **Poetas Bororos**. Cuiabá: Escola Profissional Salesianas, 1942.

_____. (Org). **Antologia Bororo**. Cuiabá: Escola Profissional Salesianas, 1946.

_____. **Garimpo do meu sonho**. Cuiabá: Tipografia Calhão, 1939.

_____. **Dom Pôr do Sol**. Cuiabá: Editora Sarã, 1954.

MESQUITA, José de. **A Academia Mato-grossense de Letras** (notícia histórica). Cuiabá: Escolas Profissionais Salesianas, MCMXLI.

_____. **Da epopéia mato-grossense: sonetos**. Cuiabá: Escolas Profissionais Salesianas, 1930.

PINO, Wladimir Dias. Intensivismo. In: _____. **Revista Sarã**. Cuiabá: n.3, p.5, 1951.

Textos teóricos

ACHAR, Francisco. **Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

ADORNO, T. **Notas de literatura I**. Tradução de apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas cidades: Ed. 34, 2003.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Abril, 1981.

AZEVEDO, Álvares de. **Lira dos vinte anos**. São Paulo: Martin Claret, 2001.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia da Letras, 2000.

_____. (Org). **Leitura de poesia**. 1. ed. São Paulo: Ática, 2007.

_____. A interpretação da obra literária. In:_____. **Céu, Inferno**. São Paulo: Editora 34,

CAMPOS, Geir. **Pequeno Dicionário de Arte Poética**. Rio de Janeiro: Conquista, 1960.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. Tradução da Introdução: Gênese Andrade. 4 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

CANDIDO, Antonio.; CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da literatura das origens ao Romantismo**. São Paulo – Rio de Janeiro: DIFEL, 1976.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 9. ed. Rio de Janeiro: Itatiaia, 2000.

_____. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 6. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1980.

_____. **Na sala de aula: caderno de análise literária**. 8. ed. São Paulo: Ática, 2009.

_____. **O estudo analítico do poema**. 6. ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

- COHEN, Jean. **Estrutura da linguagem poética**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1966.
- CORTÁZAR, Julio. Para uma Poética. In:_____. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p.85-101.
- COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil**. 16. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
- COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças; CORRÊA, Irineu E. Jones. (Org). **O labirinto finissecular e as idéias do esteta: (ensaios críticos)**. Rio de Janeiro, 7Letras, 2004.
- CUIABANO, Ulisses. O Poeta das Ilusões. In:_____. **Revista da Academia Matogrossense de Letras**. Cuiabá: Escolas Profissionais Salesianas, ano VI, 1938. p.98–102.
- DUFRENNE, Mikel. **O poético**. Porto Alegre: Globo, 1969.
- GUINSBURG, J. (Org). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- HAMBURGER, Käte. O gênero lírico. In: _____. **A lógica da criação literária**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 167-209.
- HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire**. Tradução: Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HEIDEGGER, Martin. **Arte y poesía**. 2. ed. México: FCE, 2006.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org). **26 poetas hoje**. 5. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2001.
- JAKOBSON. Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1999.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o Modernismo**. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000.

LAJOLO, Marisa. **Melhores poemas de Olavo Bilac**. 2. ed. São Paulo: Global, 2000.

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

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

MENDONÇA, Rubens de. **História da Literatura Mato-grossense**. 2. ed. especial. Cáceres: Editora Unemat, 2005.

_____. **Dicionário biográfico mato-grossense**. 2. ed. Goiás, Rio Bonito, 1971.

_____. Antonio Tolentino de Almeida: O Poeta da Ilusão. In: _____. **Educação em Mato Grosso**. Cuiabá: ano VI, nº. 22, 1983. p.52.

_____. Aspectos da literatura de Mato Grosso. In: _____. **Revista Alere** – Núcleo de Pesquisa Wladimir Dias-Pino, Universidade do Estado de Mato Grosso, Campus Universitário de Tangará da Serra – v.02. n.02, 2009 – Tangará da Serra: Editora da Unemat, 2009.

MESQUITA, José de. **A Academia Mato-grossense de Letras** (notícia histórica). Cuiabá: Escolas Profissionais Salesianas, MCMXLI.

_____. Letras Mato-grossenses. (Conferência, a 9 de maio de 1936, em sessão especial do Congresso das Academias de Letras, no Rio de Janeiro). In: _____. **Revista de Cultura**. Rio de Janeiro: 1936.

_____. O sentido da Literatura Mato-grossense. (Conferência feita no “CENTRO MATO-GROSSENSE” do Rio de Janeiro, a 13 de junho de 1936, pelo Desembargador JOSÉ

DE MESQUITA, Presidente da Academia Mato-grossense de Letras). In:_____. **Revista de Cultura**. Rio de Janeiro: 1936.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Signos em rotação**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

POE, Edgar Allan. **A filosofia da composição**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

PÓVOAS, Lenine. **História da Cultura Mato-grossense**. 2. ed. Cuiabá: Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso. 1994.

RODRIGUES, Maria Benedita Deschamps. Antonio Tolentino de Almeida. In:_____. **Revista Jubileu de Diamante**. Academia Mato-grossense de Letras: 1996, p.321.

SEVERINO, Antonio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo: Cortez Editora, 2003.

SCHWARZ, Roberto. O psicologismo da poética de Mário de Andrade. In: _____. **A sereia e o desconfiado**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1981. p.13-23.

_____. **Que horas São?**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**. Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

VILALVA, Walnice Matos. Identidade e nacionalismo: caminhos da historiografia literária brasileira. In:_____. **Revista Alere** – Núcleo de Pesquisa Wladimir Dias-Pino, Universidade

do Estado de Mato Grosso, Campus Universitário de Tangará da Serra – v.01. n.01, 2008 – Tangará da Serra: Editora da Unemat, 2008.