

**A desmaterialização do real
empírico e sua transfiguração em
estado de alma em *Madona dos
Páramos***

**The dematerialization of real
empirical and its transfiguration
into a state of soul of *Madona
dos Páramos***

**La desmaterialización de lo real
empírico y su transfiguración en
estado de alma en *Madona dos
Páramos***

Carmelita Rodrigues Gomes¹

Resumo: O presente artigo tem como pretensão fazer uma breve análise da transfiguração do real no romance *Madona dos Páramos* (1982), do escritor mato-grossense Ricardo Guilherme Dicke. Observa-se nessa obra que os elementos da realidade exterior local, que atestam o romance como autêntico regionalista, aos poucos passam por um processo de polimento. Primeiro, são reproduzidos de acordo com a

¹ Mestre em Letras (Literatura e Práticas Culturais) pela Universidade Federal da Grande Dourados.

realidade empírica; posteriormente são enfeitados, retocados, ampliados e, por último, atingem a condição de “metáfora”, após passar por um processo de porosidade – são transfigurados. O objetivo do artigo é desvendar, no tecido labiríntico e retorcido da narrativa, qual o sentido dessas transfigurações. Primeiramente se procurará demonstrar que tais representações se relacionam com a interioridade psicológica dos homens configurados no romance. Posteriormente se verificará como o assunto representado no romance foi um recurso projetado pelo escritor para materializar ou para reforçar a condição de queda das personagens colocadas em cena.

Palavras-chave: literatura; real; transfiguração; *Madona dos Páramos*; Ricardo Guilherme Dicke.

Abstract: This article is intended to make a brief analysis of the transfiguration of real in the novel *Madona dos Páramos* (1982), of the writer Ricardo Guilherme Dicke, from Mato Grosso, Brazil. It is observed in this work that the elements of outer reality, that attest to the novel as authentically regionalist, gradually undergo a process of polishing. First, are reproduced according to the empirical reality, then are embellished, retouched, enlarged and finally they reach the status of “metaphor”, after going through a process of porosity – are transfigured. The goal of the article is unraveling, in the twisted and labyrinthine fabric of the narrative, what’s the point of these transfiguration. First, it will aim to demonstrate that such representations relate to the psychological interiority of men set on novel. Subsequently, it will check how the subject represented in the novel was a feature designed by the writer to materialize or to enhance the condition of the fall of the characters placed in scene.

Keywords: literature; real; transfiguration; *Madona dos Páramos*; Ricardo Guilherme Dicke.

Resumen: El presente artículo pretende realizar un breve análisis de la transfiguración de lo real en el romance *Madona dos Páramos* (1982) del escritor Ricardo Guilherme Dicke, de Mato Grosso, Brasil. Se observa en el presente romance, que los elementos de la realidad exterior local, que configuran el romance como auténticamente regionalista, a los pocos, pasan por un proceso de pulido. Primero, son reproducidos de acuerdo con la realidad empírica, posteriormente, son adornados, retocados, ampliados y, por último, alcanzan la condición de metáfora, después de pasar por un proceso de porosidad – son transfigurados. El objetivo del artículo, por tanto, es descubrir, en el tejido laberíntico y retorcido de la narrativa, cual es la finalidad de esas transfiguraciones. Primero, se intentará demostrar que tales representaciones tienen relación con la interioridad psicológica de los hombres configurados en el romance. Segundo, se verificará en que aspecto la forma como fue configurado el asunto en el romance fue un recurso proyectado por el escritor para materializar o para reforzar la condición de la caída de los personajes que él efectivizó al colocarlos en escena.

Palabras clave: literatura; real; transfiguración; *Madona dos Páramos*; Ricardo Guilherme Dicke.

[...] A arte, e portanto a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando uma atitude de gratuidade. Gratuidade tanto do criador, no momento de conceber e executar, quanto do receptor, no momento de sentir e apreciar (CANDIDO, 1976, p. 53).

Transfigurar, segundo o *Dicionário gramatical de verbos*, significa “mudar a feição ou o caráter, transformar, alterar, converter” (BORBA, 1990, p. 1.309). Nesse sentido, o título deste artigo justifica-se pela verificação de um dado fundamental figurado no romance *Madona dos Páramos*: a substância de toda a narrativa está ligada umbilicalmente às raízes de Mato Grosso e, portanto, é representação deste.

Os elementos inicialmente são descritos conforme os moldes do regionalismo realista, mimética e objetivamente, porém, por meio da manipulação artística dickeana, são metamorfoseados, despotencializados. Essa desmaterialização tanto do homem quanto da natureza acaba atingindo uma dimensão totalmente transgressora em relação à representação mimética inicial. A tal processo foi dado neste artigo o nome de “transfiguração”.

Porém, antes de adentrar no assunto propriamente, faz-se necessária uma breve síntese sobre o que vem a ser transfiguração no campo literário. O estudo foi fundamentado nos preceitos defendidos por Antonio Candido.

Conforme Candido, a transfiguração manifesta-se quando os elementos inicialmente são transcritos de acordo com a realidade empírica, posteriormente são enfeitados, retocadas e, por último, atingem a condição de metáfora. De acordo com o crítico, na literatura brasileira a transfiguração da realidade constitui prática empregada desde o século XVI, perpetuando-se a partir de então e mantendo-se presente na configuração, sobretudo dos romances e poemas, com exceção daquela literatura que tinha como função a reprodução fiel da realidade (por exemplo, boa parte do Realismo/Naturalismo do século XIX).

O regionalismo transfigurador foi muito praticado pelos escritores históricos do início da colonização. Para Candido, a “novidade da terra levou facilmente à hipérbole”. Nas modas literárias e artísticas do fim do século XVI predominavam “a agudeza e a busca deliberada da expressão complicada e rica” (CANDIDO, 1976, p. 93). Foi com esse olhar que aqueles escritores viram a terra nova.

Na opinião do autor, para conseguir tal objetivo a realidade era transfigurada por meio de um processo da linguagem que a ampliava e supria, torcia e requintava os dados observáveis na realidade empírica. Para elucidar sua argumentação, o crítico cita o exemplo do escritor Gabriel Soares, que fazia, por intermédio da arte, uma simples folhagem se tornar redentora, emprestando “à terra bruta estatura de lenda e contornos de maravilha” (CANDIDO, 1976, p. 93).

Se em Gabriel Soares de Souza (1587) o abacaxi é fruta, nas *Notícias curiosas e necessárias das coisas do Brasil* (1668), de Simão de Vasconcelos, é fruta real, coroada e soberana, e nas *Frutas do Brasil* (1702), de Frei Antonio do Rosário, a alegoria se eleva ao símbolo moral, pois a régia polpa é doce às línguas sadias, mas mortifica as machucadas – ou seja, galardo a virtude e castiga o pecado. Por isso, o arguto franciscano constrói à sua roda um complicado edifício alegórico, nele encarnando os diferentes elementos do rosário. Nessa fruta, americana entre todas, compendiou-se a transfiguração da realidade pelo Barroco em visão religiosa (CANDIDO, 1976, p. 94).

É pertinente frisar que o fenômeno também é registrado no romance *Madona dos Páramos*, fato verificado, sobretudo, na relação da natureza com o homem e vice-versa. Assim, destaque que, se no início da narrativa as folhas das matas verdes são sedosas e acariciam a mão do homem num procedimento ideal e romântico, na sequência se tornam espinhentas, chegando, no final, a dar “tapas” na cara dos homens. O mesmo acontece com os galhos: no início parecem dedos e mãos que tocam os homens, saudando-os e dando-lhes boas-vindas; num segundo momento, esses mesmos galhos, semelhantes a mãos cheias de dedos, seguram-nos, tentando retê-los, e nos últimos momentos, por conta do vento forte, açoitam os homens. Isso também ocorre com os troncos das árvores, que no início são amigos dos homens, servindo-lhes de encosto para que descansem; no meio, ameaçam cair sobre eles e, no final, ajoelham-se no caminho, atrapalhando a sua passagem.

Com relação ao regionalismo na literatura, o primeiro a transfigurá-lo foi o escritor Guimarães Rosa. Tal tese é defendida por Candido (1989), que afirma que, graças à “inventividade dos entrecchos e à capacidade inovadora da linguagem”, operada no fazer literário do referido escritor, o regionalismo passou por um processo de explosão transfiguradora. Por meio das novas técnicas, o mundo sertanejo transmuta-se, passando a ser “matéria, não de regionalismo, mas de ficção pluridimensional, acima do seu ponto de partida contingente” (CANDIDO, 1989, p. 206).

Guimarães Rosa, por meio da imaginação ficcional, eleva os elementos locais e particulares, fazendo-os transmigrar para questões universais:

Guimarães Rosa cumpriu uma etapa mais arrojada: tentar o mesmo resultado sem contornar o perigo, mas aceitando-o, entrando de armas e bagagens pelo pitoresco regional mais completo e metuculoso, e assim conseguindo anulá-lo como particularidade, para transformá-lo em valor de todos (CANDIDO, 1989, p. 206).

Considerando as menções feitas, o romance *Madona dos Páramos* é aqui analisado sob essa mesma ótica. Tal ideia foi sustentada na percepção de elementos da realidade exterior local, os quais, simbolicamente, atestam o romance como autêntico regionalista; contudo esses elementos sofrem aos poucos um processo de polimento. Primeiro, são reproduzidos de acordo com a realidade empírica; posteriormente são enfeitados, retocados, ampliados e, por último, atingem a condição de metáfora – são transfigurados. O objetivo deste artigo será descobrir qual o sentido dessas transfigurações.

O primeiro exemplo pode ser observado no elemento *pedra*, presente em toda a narrativa – pedras que, dependendo do contexto empregado, vão aparecer com funções diferentes.

No trecho a seguir, comparando com outros que serão aqui expostos, é possível perceber que o elemento local regional (pedra do chão de Mato Grosso/pedras que circulam os buracos do garimpo) foi observado pelo escritor e aproveitado em outros momentos, reduplicando assim seu significado. O fragmento destacado descreve a cena em que Urutu aproveita uma das crateras deixadas pelo garimpo e sepulta o corpo de Lopes Mongo – colega que ele havia acabado de assassinar só porque a vítima ousou tocar nas pernas e nas coxas da moça sem nome:

Pegou a lanternazinha, acendeu-a, entrou na mata sozinho, andou um pouco até que encontrou – um buraco de garimpagem antiga, que vira antes, cercado de grandes montões de pedras redondas e brancas. [...] Foi, voltou arrastando o corpo ainda quente de Lopes, pelo mato, um rumor quebrando ramos e amassando folhas. Desceu com ele nos braços até o fundo do buraco, estendeu-o no chão, cruzou-lhe os braços em cruz, se ajoelhou ao lado e rezou em silêncio. Depois subiu e pôs-se a jogar as pedras lá dentro, embaixo. Encheu aquele buraco com as pedras no trabalho de muitas horas. [...] Urutu, lá na mata, jogando as pedras, em silêncio, as pedras devagar [...] o vulto enorme, sentado sobre o montão de calhaus redondos, pegando uma por uma, curva e branca, esférica, o peso delas, cada pedra com seu peso, o baque pesado, afastando cada vez mais o corpo de um homem do mundo dos homens, aumentado o abismo sem fundo com pedras, abismo infinito... (DICKE, 1982, p. 113).

A imagem registrada a respeito das pedras, em volta do buraco de garimpo, parece reproduzir uma informação documentária, algo observável como um dado empírico da realidade. Contudo, como se percebe, aos poucos as pedras brancas e redondas que fazem parte dos montões situados em volta do buraco de garimpagem vão lentamente

adquirindo outras conotações. Seu significado sofre, no decorrer da descrição, um processo de metamorfose; as pedras vão ser transfiguradas em estados de alma, como se viu no fim do texto destacado e como se vê no trecho seguinte:

As pedras que caíam devagar, jogadas, como que contadas uma a uma, enchendo a cova com as pedras, sempre as pedras, mais outro baque, cada vez mais diferente, como se as pedras tivessem voz e o seu som fosse a sua voz em cada vez outras mudadas tonalidades, em surdos mais pressentidos e mais delicados, como um passarinho que sente de repente que o ouvem e para de cantar o seu mistério que canta só para ele e depois começa de novo impelido por uma necessidade que vem do infinito (DICKE, 1982, p. 117).

A informação sobre a “pedra” transmitida nesse outro trecho é diferente, pois transcende a descrição documental do trecho anterior. Ou seja, a “pedra” descrita já não é mais representação do garimpo; seu significado sofre um processo de transmutação, cumprindo outro papel na narrativa. Gradativamente, passa a ser extensão da alma, a representar conflitos existenciais. Por isso o elemento “pedra”, lentamente, vai além, ultrapassa o empírico observável. Por meio da imaginação poética, o dado da realidade empírica “pedra” é reelaborado e recriado, emancipando-se para a condição espiritual do ser.

O som das pedras caindo persegue os homens na caminhada como se fosse um prolongamento da sua culpa pelos assassinatos praticados. Cabe ressaltar que as 12 personagens masculinas configuradas no romance *Madona dos Páramos* praticaram crimes no passado. Todas são foragidas da cadeia de Cuiabá e adentram o sertão de Mato Grosso com a finalidade de encontrar a Figueira-Mãe. E nessa fuga sentem na consciência o peso dos crimes cometidos.

Por isso, nessa caminhada errante, todos os aspectos exteriores servem para condicionar ainda mais esses homens, fazendo-os se sentirem presos e perseguidos: até o som das pedras se transforma em dilemas sensoriais, bifurcando-se em presságios. Ou seja, tal ruído, de certa forma, presentifica em suas memórias as atrocidades cometidas no passado, passa a representar as sombras dos mortos que os seguiam, tornando-se assim simulacros punitivos de seus crimes.

A tropa seguia lenta e aquele rumor de pedras caindo ia acompanhando-os como uma coisa viva, pedras que iam caindo como que passando sob o rumor das pedras nas patas dos cavalos que passavam e lhes iam fazer para sempre lembrar-se de Lopes, morto (DICKE, 1982, p. 137).

Dessa forma, o interior daqueles homens, por meio de seus pensamentos, era sempre abastecido por pedras: pedras enormes, pedras ferventes, pedras pesadas; pedras que caíam e voltavam rolando, as montanhas das bases da alma. E o silêncio que os perseguia era sempre preenchido com o ruído dos cascos e dos ecos do vazio, “ecos inaudíveis, ecos da inexistência” (DICKE, 1982, p. 101).

Calaram-se e a quietude ardente gorgoleja em redor, ecos, ecos, ocos, ocos, abismos que tombam, abismos que ecoam. [...] No silêncio quente só o ruído dos cascos e os ecos do vazio mediando, os ecos inaudíveis, os ecos da existência, um avesso de morte este vagar (DICKE, 1982, p. 101).

Os ecos provocados pelos baques das pedras permaneciam vivos em suas memórias. Parecia ser uma espécie de punição para toda a eternidade. Tal fato pode ser entendido como uma analogia ao mito de Sísifo, conforme a opinião do próprio narrador: “homens,

[...] pobres óvulos da vida, [...] homem-deus carregando seus sofrimentos, como um Sísifo infinito enquanto vivo. [...] cemitérios ambulantes de pobres gangorras” (DICKE, 1982, p. 102).

Na mitologia grega, Sísifo, por ter sido rebelde e ter desobedecido aos deuses, recebeu como castigo a condenação de rolar uma pedra, com suas próprias mãos, até o alto de uma montanha, por toda a eternidade. Porém a tarefa nunca era concluída, pois toda vez que estava prestes a chegar ao destino a pedra descia montanha abaixo, e ele novamente repetia a tarefa. Dessa forma, o castigo de Sísifo concretizou-se no fato de sua vida ter se resumido a realizar um trabalho rotineiro, cansativo, repetitivo e monótono.

O mito de Sísifo foi readaptado por Albert Camus em 1942. Fazendo uma cuidadosa analogia, Camus criou a Filosofia do Absurdo – uma metáfora da situação observada em vários momentos da vida cotidiana do homem moderno. Um dos questionamentos envolve a ocupação dos homens trabalhadores e operários, que desperdiçam grande parte de seu tempo em atividades fúteis. O fato de todos os dias desempenharem a mesma tarefa é considerado trágico e absurdo pelo filósofo, uma vez que tal prática não agrega nenhum tipo de evolução, pelo contrário: pela prática repetitiva, que não leva a nada, o ser passa por um processo de atrofiamento em vários sentidos.

Verifica-se que no romance *Madona dos Páramos* a principal atividade das personagens também era a realização de algo rotineiro, repetitivo e monótono – andar a cavalo ouvindo ora o som das pedrinhas que se chocavam contra os cascos dos cavalos, ora os ecos ocos das várias pedras que Urutu arremessava, situação constantemente presentificada por meio de suas memórias, como se fosse uma voz relembrando-os dos crimes praticados no passado. A vida das personagens era tão vazia e tão sem sentido que elas mais pareciam “garrafas vazias largadas sem nenhuma mensagem dentro, em alguma praia abandonada, onde só batiam as ondas da ressaca” (DICKE, 1982, p. 229). E, quando ousavam falar, suas palavras nunca queriam dizer nada. Cavalos lerdos, homens cansados. Homens e cavalos eram “ocos” como “incrustações de sombra – seguindo sobre cavalos de pedra, homens de pedra. Aventuras, o que são? Nada” (DICKE, 1982, p. 240). Com essa constatação, fica explícita a inversão dos papéis: a pedra, elemento local, foi aos poucos sendo desmaterializada, perdendo seu sentido denotativo primário e, progressivamente, transfigurou-se, adquirindo valor psicológico, enquanto homem e cavalo, por sua vez, se coisificaram, se converteram em pedras, em nada; só existiam em seus aspectos exteriores, porque suas interioridades eram ocas.

No início do romance as personagens eram tão austeras e fortes quanto a pedra; aos poucos foram se tornando tão vazias e tão silenciosas quanto o “nada”. A metáfora da “pedra”, como todas as outras da narrativa, faz-se polissêmica. O homem é, ao mesmo tempo, “pedra”, no sentido de ser representação do homem forte mato-grossense, e também é “pedra” como representação de um dos elementos do chão do pantanal, mas ao mesmo tempo, e sobretudo, é “pedra” no sentido de não ser nada, tão niilizado quanto a pedra: esquecido politicamente, discriminado socialmente, vítima do abandono.

Em *Madona dos Páramos*, os elementos da natureza, desde os mais simples, constituem matéria-prima, porém não estão configurados de forma meramente ilustrativa – todos possuem funcionalidade, inclusive dupla. Ao mesmo tempo servem para apresentar a identidade local do espaço de Mato Grosso, mas também possuem funcionalidade dramática, pois se tornam uma espécie de metonímia da psicologia das personagens, como é o caso da “pedra” e também de muitos outros elementos que serão comentados a seguir.

Percebe-se que aos poucos a realidade vai se esvaindo. Isso porque, em muitos momentos, o imaginário parece prevalecer, parece querer invalidá-la. Porém ao mesmo tempo se condensam, se completam. Real e imaginário envolvem-se, no romance, num jogo interessante, em que ora um prevalece sobre o outro, ora se completam, imbricando-se em novas junções. Esse jogo torna difícil saber onde param as reproduções que representam o

“real” para iniciarem as representações do “não real”. Isso porque os procedimentos, real, poético e imaginário, andam juntos em *Madona dos Páramos*, visto que ambos se munem do mesmo alimento: da “subjetividade” do escritor.

Acrescenta-se que as descrições que remetem a imagens condensadas entre real e imaginário continuam presentes e possuindo sentido dúbio, múltiplo e aberto – quando as fronteiras do real e da ficção se confundem e se completam. É o caso do silêncio, muito presente em toda a narrativa – silêncio que nasce do húmus da terra e da mata desértica, sobe pelos troncos dos arvoredos, migra pelos galhos, folhas e através dos cipós alcança o homem. Assim, aos poucos, o silêncio que saía das “[...] árvores folhudas flutuava no ar” (DICKE, 1982, p. 151) e, sorrateiramente, penetrava na alma do homem, contaminando e cercando seus pensamentos.

Em *Madona dos Páramos* o sólido (raiz, tronco, galho, ramos, folha, cipós) desmancha-se em estado cósmico, em estado da alma, revelando-a dolorida e melancólica. Assim como as raízes das árvores se transfiguram em serpentes, sobem pelos troncos, alcançam os galhos para tentar a mulher, provocando nela os mais íntimos desejos, tanto de seduzir como de ser seduzida, o mesmo acontece com as cascas das árvores. Estas se transfiguram em silêncio, visto que o silêncio possui características iguais às das cascas dos troncos das árvores: “[...] cascoso como a casca da árvore grossa [...] é incomensurado corrói os ouvidos como o verme come a terra, como a ferrugem carcome o ferro” (DICKE, 1982, p. 36).

O silêncio da selva parada (tido aqui como uma característica real do sertão) transfunde-se na melancolia e solidão dos homens. A esse respeito, trago as palavras de Mesquita (1939) escritas no ensaio intitulado “O sentido da literatura mato-grossense”, no qual justifica que a doce tristeza e a melancolia impregnadas nas letras, tanto ficcionais como de observação mato-grossense, fazem parte do momento histórico de conquista que envolveu esse povo nos tempos heroicos de luta e conquista:

Ao lado da bravura, a melancolia. Elas como que se integram, se fundem, se amalgamam, para formar o substrato psíquico do mato-grossense de hoje. É por isso, uma feição peculiar, típica, inconfundível das nossas letras. Toda a obra mato-grossense, seja de ficção ou observação, se impregna viva e profundamente dessa doce tristeza, feita de amargura e conformação, que parece constituir o pigmento de nossa espiritualidade (MESQUITA, 1939, p. 9).

Conforme o autor, a melancolia e a tristeza são heranças do tempo de seus avós, em que as viagens no sertão imenso eram realizadas por vários meses, sempre sobre os passos lentos das tropas. O romancista Aranha (*apud* MESQUITA, 1939, p. 9) também versou sobre o espírito melancólico que pesa e permanece sobre aquele povo, infiltrando e caracterizando a forma de pensar com uma “[...] sensibilidade implacável, que engrandece e deforma as cousas, que exalta e deprime o espírito”.

Para defender uma ideia mais detalhada sobre esse fato real que inspirara os escritores, sobretudo os poetas e os romancistas daquela terra, Mesquita assinala que eles não eram dionisíacos, visto que a “[...] sua musa foge às expansões ruidosas, e ama, antes, a penumbra discreta dos interiores velados, cheios dessa tonalidade outoniça e crepuscular” (MESQUITA, 1939, p. 9). Dessa maneira, conforme a assertiva desse crítico, a produção ficcional de Mato Grosso está impregnada dessas características, pois seus produtores, assim como a população de um modo geral, sentem na pele “[...] a mágoa de seu insulamento e do abandono a que foram relegados” (MESQUITA, 1939, p. 12).

O silêncio e a melancolia das personagens estão atrelados ao subsolo daquele espaço geográfico:

É certo que o coração e o espírito da nossa gente cultivam literariamente a dor, não essa dor artificial e piegas, atitude para simples efeito e sem sinceridade, mas aquela que se entranha fundo e vivo no próprio subsolo do ser, dor atávica, que nasce do nosso húmus vital, “melancolia que fecunda o homem de letras dessa terra, aquele que recebeu dos fados essa predestinação gloriosa e amarga” (MESQUITA, 1939, p. 12).

O romance *Madona dos Páramos* está impregnado dessa tristeza profunda e dessa melancolia, que brotam do húmus da terra, da vegetação, da selva. O tema mostra-se, portanto, não como algo estático, mas sim muito expressivo, pois é colhido da realidade local e se torna revelador dessa realidade e, ao mesmo tempo, revela a situação nostálgica e a amargura que perpassam na alma das personagens. “Terra enorme, soleada e triste, mundo sem fim, que mundo grande, até onde irá?” (DICKE, 1982, p. 14).

O autor continua selecionando motivos fornecidos pela realidade exterior e transformando-os conforme sua intenção artística criativa. Num primeiro momento, mostra esses elementos tais quais observados no real empírico e, em seguida, amalgama-os com o ficcional mesclando-os simultaneamente, como neste exemplo:

Vai minguando a ardência do sol e vão chegando [...]. Na cerração verde-escura, pela estreita picada, avançam, nos ouvidos o som das pisadas se apagando, ficando apenas um eco abafado de poeira que cai no trilho natural, sombreado, por entre *arcos de cipós e ramos e recurvados e lianas trançando rendados, os dédalos, a catedral*. Como que se afogam sob o murmúrio surdo de abóbadas e abóbadas multiplicantes, zimbórios espessos, arcobotantes e *vitrais suspensos*, troncos pujantes, *cúpulas luminosas* e pênseis, redomas que se vão sucedendo e propagando, e as ondas orquestrais dos corações vegetais que pulsam, de perfumes que se associam, de despertares de ressacas mugidoras, de despenhadouros e cataratas e proximidades de abismos e montanhas submersas, e o canto dos pássaros *súbito crescendo e decrescendo* a medida que vão se adentrando e tubos de órgãos que são impulsionados e *coros* que se erguem, todo o reino inchando para o céu (DICKE, 1982, p. 107. Grifos meus).

No trecho destacado, o autor começa mostrando a imagem do sertão ao entardecer. Aos poucos, há a introdução de vários elementos que se alternam, se misturam e se interceptam, tornando a descrição um mosaico. As cenas iniciais de elementos do sertão transcendem para a descrição de uma catedral, por meio das lianas e cipós que se entrecruzam, formando uma espécie de renda, que mais parecem vitrais de igrejas suspensos e brilhantes. A cobertura feita pelos folhedos das árvores é vista como cúpula luminosa, por causa do brilho – efeito da escuridão provocada pelo amontoamento das árvores que recebem, ao entardecer, algumas faíscas dos raios do sol, que interpenetram entre os ramos e as folhas dos arvoredos.

Esse labirinto provocado pelo emaranhado de árvores, cipós, vitrais, igreja, sol, escuro, que mais parece um espetáculo cromático de luzes e sombras, vai aos poucos se tornando um redemoinho dentro dos homens – ora são os ecos ocos do som das pedras que os perseguem, ora é a imagem da natureza que transfunde em igreja, em céu. Convém ressaltar que em descrições como essas é que vemos o invisível (estado interno) tornar-se visível. Assim, algumas perguntas surgem: por que os elementos da natureza eram combinados de tal forma que se parecessem com céu? Por que catedral? Será que a consciência dos crimes cometidos e a certeza do castigo os perseguiram, fazendo-os enxergar as imagens da natureza dessa maneira? Estavam tendo devaneios? Delírios? A natureza descrita desse modo sugere uma transfiguração dos próprios sentimentos daqueles homens vagando sem rumo no meio do sertão; é um prenúncio de seu final trágico. Nesse sentido, tudo o que é exterior serve de motivo para revelar a situação a que as personagens estavam relegadas.

É pertinente que as personagens em *Madona dos Páramos* foram configuradas em um mundo em que a religião não determinava os padrões de conduta. Porém observa-se em muitas passagens que, de alguma forma, demonstravam estar presas, condicionadas subjetiva e psicologicamente aos preceitos religiosos. O fato de que a natureza, por meio da criação imagética, se transfunde em “céu, vitrais, igrejas” demonstra duas certezas antagônicas: de um lado, o sertão transfigurado em igreja remete à ideia de cobertura, acolhimento, proteção; por outro lado, igreja é lugar de meditação, de reflexão, lugar de se autoacusar ou ser acusado, sendo esta última categoria prevaletente na narrativa, o que é efetivado no estado psicológico das personagens, que as denuncia e as entrega. A presença constante da igreja simbolizava certa preocupação, ou certa certeza, de que a punição divina, de alguma maneira, iria ser concretizada, alcançando-as.

Em outros momentos esses mesmos troncos, cipós e lianas que simbolizavam vitrais suspensos apareceram com outra função, atrapalhando o caminho das personagens. Assim, a maneira como são configurados os elementos na narrativa em *Madona dos Páramos* está conforme o que atesta Moisés, no que concerne à prosa poética. A poesia entendida “[...] indiferentemente como forma ou conteúdo é tão real quanto as pessoas e os objetos que nos cercam. [...] é, portanto, uma forma do real, o real do espírito, contraposto ao real da matéria, o real físico cuja percepção se faz pelos sentidos” (MOISÉS, 2003, p. 83).

O crítico sustenta que “a literatura, como as demais artes, se caracteriza pelo predomínio da subjetividade, a polivalência dos signos etc.” (MOISÉS, 2003). Em *Madona dos Páramos* o sol, a chuva, enfim, a natureza (e seu clima meteorológico), com os aspectos identitários de Mato Grosso, como espaço regional, transfiguram-se, atingindo funções filosóficas e espirituais na imaginação dickeana.

A seguir, destaca-se a opinião do historiador Virgílio Correa Filho, que versou sobre a natureza em Mato Grosso. Ele ressalta a força torrencial da chuva que, hibridizada com vento forte e relâmpago, deixa rastros no meio da mata. Consequentemente, com as clareiras abertas, as árvores quebradas, mais parece que por ali passaram “boiadas em estouro” (CORREA FILHO, 1969, p. 39). Esse crítico fomenta sua opinião trazendo a descrição de uma dessas manifestações por Euclides da Cunha. A passagem atesta a veracidade dos fenômenos da chuva torrencial e também das ventanias tempestuosas acontecidas naquela região.

A temperatura cai em minutos e, minutos depois, os tufões sacodem violentamente a terra. Fulguram relâmpagos; estrugem trovoadas no céu já de todo nublado e um aguaceiro torrencial desce logo sobre aquelas vastas superfícies, apagando, numa inundação única, o *divortium aquarum* indeciso [...]. É um assalto subitâneo. O cataclismo irrompe arrebatadamente na espiral vibrante de um ciclone. Descolmam-se as casas: dobram-se rangendo e partem-se, estalando, os carandás seculares; ilham-se os morros; alagam-se os plainos (CUNHA *apud* CORREA FILHO, 1969, p. 39).

Cumprido observar que os aspectos evidenciados na visão do historiador e reverberados na descrição do romancista Euclides da Cunha são semelhantes aos configurados em *Madona dos Páramos*, que Dicke, por meio de sua vivência naquele espaço geográfico, e por ser conhecedor daquele mundo exterior, como um escritor dotado de fantasia, reorganiza e reconfigura em seu romance. Contudo não o faz de modo exatamente igual, porque tais fenômenos são reordenados e rearticulados conforme sua intenção poética e filosófica, como se nota no trecho seguinte:

A chuva torrencial em mil calhas despenhando-se do céu, as árvores que caem feridas, fulminadas pelos raios, em baques imensos que se transformam em ecos clangorosos que nunca acabem de terminar, a lama em poças e lagunas, o escorregar das selas dos cavalos, o chafurdar no

pântano viscoso e aderente em que se transformou o chão que se contrai e lateja e se volta em formigações magnéticas, o ar ardente e eletrizado, o desapoio geral da flutuação como giroscópios loucos, a vacilação de sob o peso enorme de alguma espécie de sono dormente que os abraça de todos os lados, que vai se descarregando impiedosos, a cegueira rubra, a febre negra, o firmamento verde, a fome corroente dos vestígios dos dias e das noites, o abandono, a injustiça, perdidos e sós, a morte como um anjo feroz, protegem-nos. Destravazado o mundo das águas com peixes de fogo, o céu, a dança dos chicotes coruscantes, o silêncio escuro como no interior dos cupinzeiros onde os labirintos das térmitas se trançam em mil bordados e arabescos, e os azuis e violáceos em corisco chibatando e lanhando sem piedade o corpo da natureza. Os homens, ardem-se-lhes as entranhas e os olhos engolem tripas e línguas, têm saudades dos próprios ossos (DICKE, 1982, p. 205).

O início do fragmento destacado, se comparado com a visão de Euclides da Cunha, sugere ser uma transferência do real, mas logo em seguida passa a ser unívoco (polivalente) no sentido de não possibilitar o discernimento entre o que é real e o que é invenção – característica essencial da poética. Mais para o final fica clara a extensão do mundo exterior para o interior do ser, em que o mundo objetivo imbrica com o subjetivo, encaminhando atreladamente para uma só fusão. Novamente, nesse emaranhado de adjetivos que se entrecruzam e se entrelaçam, aparecem as palavras “céu”, “anjo”, “morte” e o acréscimo de “chibata”, “chicote”. A natureza descrita com tais características aos poucos penetra dentro dos seres, sugerindo ser um prenúncio do juízo final – o inferno, a cegueira, o apagamento, o aniquilamento, a condenação.

É curioso observar como o elemento da natureza local não é só cenário no romance. A chuva, por exemplo, é altamente expressiva. Primeiramente, alude à realidade das cheias do pantanal; posteriormente, em virtude da imaginação do escritor, vai progressivamente adquirindo outras funcionalidades, dentre elas a dramática. A chuva, nesse caso, está subordinada à vontade do escritor, que por vezes a utiliza como pretexto para tornar visível a degradação das personagens e também para mostrar a fatalidade trágica a que estavam relegadas. Note-se ainda no último trecho apresentado como muitas passagens confirmam a antecipação do homem a caminho da morte, com base nas marcas assinaladas como “[...] o abandono, a injustiça, perdidos e sós, a morte como um anjo feroz”. Percebe-se que o fragmento se inicia com imagens de uma forte chuva e, imediatamente, estabelece ligação entre ela e o homem, servindo a chuva, na verdade, como pressuposto da revelação a que estavam sujeitos.

Disso se nota que os temas primeiros são tirados das raízes da terra, é dali que emerge a matéria para o tecido narrativo dickeano. No entanto essa matéria-prima aos poucos vai sendo despotencializada, vai lentamente passando por um processo de transmutação radical, e em seu lugar são suplantados problemas da existência, que remetem ao vazio da alma humana. Por exemplo: as pedras do garimpo aos poucos se transmutam em estado da alma, e assim também é a chuva, que lentamente penetra no interior do homem deixando sua alma úmida. O mesmo acontece com as trevas, com o silêncio... Para chegar a essa síntese, é necessário atentar para os traçados muitas vezes tênues e emblemáticos relacionados às imagens da natureza, as quais são perpassadas por meandros, típicos do labirinto, possibilitando múltiplas interpretações.

Defendo a ideia de que as personagens do romance são seres enredados por um duplo círculo: um interior e outro exterior. Essa situação justifica-se pela própria condição de assassinos e foragidos da cadeia. Porém, mesmo estando em um lugar livre, presumivelmente sem cercas e sem limites, continuam se sentindo aprisionados, e os próprios elementos da natureza contribuem para enredá-los ainda mais.

Como visto, são perseguidos ora pelo som das pedras que estão sempre em suas memórias como a presentificação da culpa pelos crimes cometidos, ora pelo silêncio que brota do húmus da terra, contribuindo para tornar suas almas tristes e melancólicas, ora pelos buracos que aparecem no meio das trevas, provocadas pela claridão dos relâmpagos, que se assemelham a olhos e ouvidos seguindo-os como detetives, ora pelas imagens do sertão que se transfundem em imagens de igreja suspensa no meio da selva como a antecipação da punição dos crimes cometidos...

Cabe ressaltar que as características violentas da natureza, tais como descritas no romance, não são apenas fruto da imaginação do autor, mas uma marca local. Tal conceituação é ancorada na opinião do historiador Correa Filho (1969), que atesta a veracidade da natureza selvagem por meio de descrições, como a anteriormente apresentada. Porém pensar que a natureza se transfunde em igreja, ou metralhadora, ou olhos de detetives que os seguem, parece ser fruto da mentalidade turvada das personagens que, sonâmbulas, não conseguem distinguir o real do não real. A transfiguração manifesta-se também em suas mentes e visões, contudo negativamente. Por causa do álcool, tanto a racionalidade como a visão das personagens, em algum momento, são encobertas por uma massa nevoenta. Os contornos ficam indefinidos, e às vezes elas não conseguem sequer enxergar o colega ao lado. A irracionalidade sobrepõe-se à racionalidade.

Portanto, as transfigurações dos elementos regionais de Mato Grosso na arte do escritor, conforme as situações até agora observadas, visaram primeiramente revelar a condição psicológica dos foragidos e, posteriormente, fazer transformar cada tema, cada página em reflexão filosófica por meio da transfiguração, servindo-se da linguagem poética. Talvez seja essa a maior contribuição de Dicke no contexto da literatura contemporânea. No caso dos bandidos, tais transfigurações serviram, entre muitas coisas, para revelar ao leitor o universo interior atormentado e sofrido das personagens, que, ao adentrarem a mata rumo ao desconhecido, também tiveram a oportunidade de fazer, mesmo sem querer, uma viagem para o seu “eu” interior. Fizeram? Parece que não totalmente, pois dificilmente estavam sóbrias, por conta do alto consumo de álcool. Percebe-se que os foragidos, mesmo tendo escapado da punição da prisão, acabaram de alguma forma punidos pela própria prisão interior que a todo momento os acusava das barbaridades praticadas no passado. No entanto, como cada elemento configurado, cada página escrita se faz polissêmica; no presente romance, outros sentidos poderão ser observados, porém fica para uma próxima ocasião.

REFERÊNCIAS

BORBA, F. S. **Dicionário gramatical de verbos do português contemporâneo do Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 1990.

CANDIDO, A. A nova narrativa. In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: _____. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Nacional, 1976.

CORREA FILHO, V. **História de Mato Grosso**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1969.

DICKE, R. G. **Madona dos Páramos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

MESQUITA, J. O sentido da literatura mato-grossense. **Revista das Academias de Letras**, Rio de Janeiro, ano III, n. 8, mar. 1939.

MOISÉS, M. **A criação literária: poesia**. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.