



## DO PARAÍSO AO INFERNO: UMA TRAJETÓRIA ERRANTE

## DEL PARAISO AL INFIERNO: UNA TRAYECTORIA ERRANTE

Carmelita Rodrigues Gomes<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente artigo tem como objetivo descrever a trajetória errante efetivada pelos personagens configurados no romance *Madona dos Páramos* (1982), abrangendo início, meio e fim. Enfatizar-se-á, sobretudo, o homem e sua relação com a natureza e vice-versa. Ambos, tanto o homem quanto a natureza passam por processo de transfiguração. Contudo, os personagens são modificados negativamente, ao contrário da natureza que se torna cada vez mais forte e telúrica. Simultaneamente, far-se-á associações analógicas com as três fases do regionalismo brasileiro. E, por último, serão ressaltadas que as referidas representações são assimilações de características identitárias da região de Mato Grosso que o romancista Ricardo Guilherme Dicke, ao trilhar o caminho desmistificador e indagar as permanências e modificações históricas e culturais, configura-as na imanência do presente romance.

**PALAVRAS CHAVE:** Madona dos Páramos; sertão; regionalismo.

**RESUMEN:** El presente artículo tiene como objetivo describir la trayectoria errante efectuada por los personajes configurados en el romance *Madona dos Páramos* (1982), abarcando el inicio, medio y fin. Será enfatizado, sobretudo, el hombre y su relación con la naturaleza y viceversa. Ambos, tanto el hombre como la naturaleza pasan por proceso de transfiguración. A pesar de todo, los personajes son modificados negativamente, al contrario de la naturaleza que se vuelve más fuerte y telúrica. Simultáneamente, se hará asociaciones analógicas con las tres fases del regionalismo brasileño. Y, por último, serán evidenciadas que las referidas representaciones son asimilaciones de características idénticas de la región de Mato Grosso que el romancista Ricardo Guilherme Dicke, al seguir el camino desmitificador e indagar las permanencias y modificaciones históricas y culturales se configuran inseparables del presente romance.

**PALAVRAS CLAVE:** Madona dos Páramos; sertão; regionalismo.

### 1- *Madonas dos Páramos*: adentrando o sertão

Em *Madona dos Páramos*, a paisagem do Centro-oeste brasileiro é um dos protagonistas. No romance, o cerrado, em suas múltiplas formações, é soberano enquanto

<sup>1</sup> E-mail: [carmelitarg2000@hotmail.com](mailto:carmelitarg2000@hotmail.com)



cenário; de certo modo, se entrelaçando ao enredo. No livro, o leitor acompanha a história de criminosos que, fugitivos de uma prisão em Cuiabá, se embrenham na direção oeste, mato adentro, com a finalidade de encontrar a Figueira Mãe. Ao mesmo tempo, fugindo da captura e procurando um refúgio utópico, eles, mais e mais, se perdem próximos à fronteira do Brasil e da Bolívia. Nesse périplo extenso, de mais de 400 páginas, a paisagem do cerrado brasileiro avulta.

Aos poucos, o urbano cede espaço ao rural e em seguida à floresta. De mansinho, a cidade e sua periferia cedem espaço a um terreno, semidesmatado, com rala vegetação e casa nenhuma. Mais à frente, o cerrado começa a se insinuar:

[...] Em vermelho a terra a se perder de vista, baixa, sempre baixa e igual, as casas há muito tinham se acabado, e [também] os quintais com suas sombras de árvores copadas. [...] cançanções e lixeiras, cupinzeiros negros e amarelos de longe em longe, quando em quando uma mancha mais forte de sangue de bromélia e broto de ananás do mato a romper no ralo da trançaria do chão, verde suja, esturricada (*MP*, 1982, p.12).

[...] O chiar estralejante das cigarras do verão (*MP*, p.12).

[...] Lamúrios de jacutingas e patativas esparsas, vez em quando uma seriema de longas e finas pernas cor-de-rosa, com a plumagem branca-amarela, a assuntar, a cismar, emergindo no bamburrio, os olhinhos vivos e fixos, os guampinhos afiliados à feição de lira espreitando a paisagem, calangos enormes passeando sua preguiça no chão requemado (*MP*, p.14).

O ananás, subespécie de bromélia, é vegetação tropical genérica; jacutingas, patativas, calangos são fauna que se encontra em várias partes do Brasil. Mas a seriema de pernas finas e cor-de-rosa é ave do cerrado e da fronteira, “encontrada em campos e cerrados da Argentina, do Uruguai, Paraguai e da Bolívia ao Brasil central e oriental” (HOUAISS, 2011, p. 73).

O ambiente quase infinito em que o romance se passa está restrito à região fronteira entre Brasil e Bolívia. O rio Jauru é a fronteira extrema que logo no início do romance se procura atingir (Cf. p. 13 e p.15). “O rio Jauru entranhou-se na terra na recusa de dar-se à vista, ao tato de um banho” (*MP*, p.15).



Com efeito, o Jauru, que deságua no rio Paraguai, já na área do Pantanal mato-grossense, a 61 km de Cáceres, MT, foi, durante muito tempo, referência geográfica para a separação dos territórios das Américas Hispânica e Portuguesa, estabelecida pelo tratado de Madri (1750).

O romance se passa nas cabeceiras desse rio histórico, num Mato Grosso de meados do século XX, do qual pouco resta. O esforço do romance, nestes termos, é tentar representar, numa *prosa poética* altamente sensorial, a paisagem da própria mata.

Dessa forma, o viajante a cavalo vê “uma cobra de repente [que se dá a ver] à beira do caminho, desdobrando-se lanhosa, cheia de esses, escorrendo lenta, se escoando escamosa” (MP, p.14). A prosa romanesca se esforçando para repetir em si, através das aliterações em “ss”, as curvas que o réptil descreve ao rastejar.

Assim, também, ao chegar a uma espécie de oásis, o viajante pode se entreter com um silêncio que é todo ele, paradoxalmente, feito também de sons em “ss” e “rr”:

[...] Silêncio é dizer, pois que há passaginhos em variedades varando as ramagens, trilam grilos, e bichos e pássaros estranhos, seus zumbidos e seus mugidos surdos que parecem vir da terra, profunda, aos redobres charlam e trinam e os galhos ramalham, correm sopros (MP, p.20, grifos meus).

A prosa quer mimetizar o existente da mata, quer dar ao leitor não apenas o meramente referencial da floresta do Cerrado. A paisagem quer falar aos sentidos do leitor.

Aos olhos: desta maneira, por meio, de uma descrição realista plástica, a imagem da mata é constantemente atualizada aos sentidos do leitor.

[...] É isso que vejo agora – um pretejar que vem avançando, na medida amiudada, um risco de verdura que vem surgindo aumentando na vista. Um buritizal como um oásis (MP, p.18).

[...] Eles é que vem andando. Tão de repente, assim como uma aparição nos lugares na frente da gente. São pinhões verdascando, um corredor ancho que vem estreitando o rio, aqui e ali o pescoço longo de um buriti coroadado de palmas (MP, p.18).

[...] As árvores levando-se do chão, os troncos escuros, suas galhadas abertas rumorejando, o rio, suas águas como cordas de um alvor líquido correndo (MP, p.272).



Aos ouvidos: a imagem plástica é sempre intervalada com a sonora, fazendo com que o leitor consiga ver além do dito. Na descrição abaixo, o narrador tenta reproduzir engenhosamente o som da mata, a música do chapadão, por meio da repetição das aliterações representadas pelas consoantes “s”, “z” e “c”. Fato que fica evidente ao ler o trecho com a intenção de puxar o ritmo, pronunciando bem as sílabas que contem as consoantes acima referenciadas.

[...] no silêncio descansado só as cigarras retinem e os nervos dos homens se acomodam àquela música que os seguia intermitente no trote dos cavalos. Grilos cigarras, insetos e a musica de sanfona que toca quase com as pilhas gastas. Há uma secreta comunicação entre o cansançanzal dourado e espinhento e torrado de sol e o chiar delas, das cigarras, a repetir incessante, léguas e léguas em torno, nas crostas do chapadão, como se fosse a voz da terra, o mesmo verso do mesmo estribilho sem fim: cansançã, cansançã, cansançã, sançã, sançã, sança, çaaam, çaaam; çaaam, tz,tz,tz,tz.... (MP, p.59).

Ao tato: o homem identifica-se com a mata, fundindo-se com ela. Natureza homem e espaço são compactos e inextricáveis. Ajusta-se ao ambiente, familiariza-se com ele.

[...] Os pinhões verdascando, um corredor que vem estreitando longas folhas verdes que amaciam os olhos da gente (MP, p.19).

[...] penso, a delícia de salvar-se a esse brasido vivo lá fora ao sol, e sentir esta frescura de galhos que cumprimentam e perguntam como vamos (MP, p.19)

Ao paladar:

Homem e animal bebem água fria e doce (MP, p.19)

[...] Pó de flores, na viração do vento, os círculos espumosos tocando os sininhos e as campânulas dessas flores brancas e azuis, pequeninas, de bocas caídas adocicando o ar (MP, p.272).

Ao olfato:

[.] de repente, no meio da noite, das nascentes da escuridão um cheiro vivo, agreste, penetrante, de frutas silvestres madura no escuro onde pairam como que coisas deixadas por mãos como sobre mesas, no ar, as frutas nas narinas, ingás, cajás, mangas, araticuns, araçás (MP, p.265).

[...] o silêncio até tinha cheiro: da terra subia um bafo e eles cheiravam, abrindo as narinas nervosas, alongando os pescoços, sentindo um arrepio que vinha da extremidade do cóccix (MP, p.191).

Não só no aspecto sensorial, mas também naquilo que há de misterioso na natureza e que não se dá a desvendar: “há o bulício gorgolejando cavo deste rio como uma boca



enorme que quer dizer alguma palavra esquecida ou guardada com zelo demais, procurando modo de se rebelar” (MP, p. 20). A natureza parece querer conversar com o homem, sem, entretanto lograr fazê-lo.

Não raro, como acima, a prosopopeia ou personificação também cooperam para dar à prosa seu teor de poesia. Se no trecho citado o rio parece uma “boca enorme” que quer “dizer alguma palavra esquecida”, em outro momento, a chuva, o céu e a escuridão de uma tempestade ganham formas monstruosas:

A chuva se *enfurece*, *mastiga* ecos, [...] o *céu tem focinhos que ruminam* em turbilhões incansáveis, a escuridão sem beira e sem lados *se abre a goela* sem fronteira (MP, p. 210, grifos meus).

E a própria terra pantanosa ganha à forma de um gigantesco corpo morto:

[...] estariam pisando nas gangrenas de um corpo morto, carne insepulta, promontórios putrefatos onde aquelas patas mergulhavam sem fim e sem começo, como buscando algo sólido (MP, p.195).

No limite, impenetrável, sem caminhos seguros, nunca tendo sido visitada por homem, a terra recebe sua descrição mais óbvia, mas não menos poética de noiva virgem: “é a terra que continua fechada, virgem, como um hímen de donzela núbil” (MP, p.328).

## 2- A visão do paraíso: Descrição regionalista amena romântica.

O sol escancarado, *o som do martelo martelando*, as sombras das árvores passando, os rumores dos pássaros e rios, *a ausência de cerca e de limites*, a presença da brisa refrescante – é com essa visão paradisíaca que a obra *Madona dos Páramos* inicia-se. Nesse ambiente onde prevalece a antítese, sol e chuva, claridade e escuridão, violência e sensualidade – movem os personagens criados por Dicke.

Cenário inicial: mata sossegada, grande, rica, silenciosa, quente e acolhedora, recebe o primeiro visitante foragido – José Gomes – que chega carregando em sua memória o peso da praga lançada por uma velha que ele encontrou, pouco antes de adentrar a mata. Mas, logo ao se encontrar com a “natureza verde”, esquece o acontecido. Ajusta-se ao



ambiente, familiariza-se com os ecos provocados pelos sons da mata e sente-se muito bem com o cumprimento carinhoso dos galhos e folhas das plantas que tocam seus braços e corpos saudando-lhe e desejando-lhe boas vindas, como no exemplo seguinte:

[...] As folhas dos Pinhões e araçás, marmeladeiros e goiabas selvagens... Já me roçam saudando, no sussurro das touças que se movem balançando, as pontas das folhas, como mãos que me quisessem resguardar ou felicitar (MP, p.18).

O homem vai aos poucos adentrando o sertão. Vai passando pelos corredores compridos formados pelas fileiras dos buritizais, carregados de palmas e longas folhas verdes. Parece, de repente, que se embriaga diante de tanta natureza verde. Segue encafuando no sombreado da mata e quanto avista um rio faz a seguinte confissão:

[...] há quanto tempo que este valezinho me espera, [...] não é sede o que tenho, senão ânsia de deitar num refrescado recanto com arruído de folhas, nessa proteção da mata, e deixar a cabeça retomar o que é de seu, e pensar com tino o que tenho para suceder, o relembrar alguma coisa que a bafagem do sol andou a frigir, alguma coisa a apachorrar-se, a fazer-se mole e intangível, alguma coisa num quase perder-se nem se sabe aonde de tão distante. Talvez descansar (MP, p.19).

O homem, como no exemplo acima, era confundido com a paisagem local, estava encanastrado, e imbricado com ela. Para ele, não se contentava em somente olhá-la, sentia necessidade de tocá-la, de se misturar com ela. Nesse sentido, completam-se, como se fossem dependentes um do outro. Condensam-se, comprimem-se, tornam-se amigos e enamorados, vivendo numa lua de mel em perfeita comunhão. Inclusive faz a seguinte declaração:

[...] Dei-me conta de que sou um curiboca de lei, irmão do *cedro* e da *peroba*, amigado do rio e do céu, filho das *serras* e dos *sarobás*, parente dos caminhos e dos pássaros livres e por isso minha lei de agora em diante é ter o perigo por companheiro e a morte por sombra e testemunha, comer distâncias com poeira, viver de lonjura e estradas e esporear no vazio, feito redomão sarapantado (MP, p.18, grifos meus).

Ser amigo do cedro e da peroba alude a ser tão forte quanto. Características essenciais para quem tinha em mente o projeto destemido de atorar as matas, engolir



distâncias. Percebe também que os nomes de alguns dos personagens relacionavam-se diretamente a nomes de bichos e animais selvagens do sertão:

- Eu sou Pedro Peba, igual os pebas, tatu, bicho tupi, achatado no chão.
- Eu sou Canguçu, igual à onça pintada, de cabeça grande.
- Eu sou Urutu, igual à urutu-cruzeira, preta como a noite (MP, p.172).

A concepção do homem em comunhão com a natureza se observa nitidamente nos exemplos acima citados. Semelhantes procedimentos aparecem configurados no romance romântico *Iracema*, de José de Alencar. Nessa obra, se observa a inter-relação da natureza e personagem como indissociáveis: “o corpo de Iracema se confunde com a natureza selvagem: o talhe esbelto lembra o tronco da palmeira. Ela se confunde com as plantas e animais. Os cabelos não se distinguem das negras asas da graúna, e os pés competem em velocidade com as patas da ema” (SCHULLER, 1989 p.61). E também em algumas narrativas do passado mais remoto, por exemplo, nos romances pastoris bucólicos, no século II depois de Cristo, e novamente no Arcadismo. Nesse contexto convencional, o espaço predominante era a natureza pura e amiga. O espaço que aparecia era composto por “mares calmos, com areias brancas e limpas por montanhas verdejantes repletas de ovelhas pastando, colinas verdes de plantações de trigo, pomares com diversos tipos de árvores frutíferas” (MOTTA, 2006, p. 45). Os personagens, por conseguinte, apareciam possuindo características em comunhão com esse ambiente tranquilo. “As mulheres aguardando as flores nos jardins, colocando florezinhas nos cabelos. Os homens, por sua vez, apareciam pastorando as ovelhas nos alvos prados, ou descansando nas fontes de água puríssima” (MOTTA, 2006, p.45). Eram simples e verdadeiros como a natureza, seus sentimentos eram genuinamente puros. O espaço aparecia como uma extensão dos próprios personagens ou vice versa.

Dicke, assim como os regionalistas românticos, por exemplo, José de Alencar, também se interessou pela natureza exótica, ornamental, no início do romance. Natureza bela, homem forte e valente. A configuração do homem com tais características alude “a consciência amena doa atraso”. Nesse primeiro momento, o feio ainda não aparece,



aparece apenas a exaltação da natureza juntamente com a supervalorização do homem local.

Assim é o espaço inicial descrito no presente romance. Lugar aparentemente paradisíaco, cuja descrição alude não só a uma consciência amena como também a um ambiente ameno, ideal em perfeita correspondência a plenitude dos sentidos e da mente. Ali, se podia desfrutar de momentos agradabilíssimos, ouvindo o canto dos pássaros, o som das ramagens e do rio murmurante, sentindo a frescura do vento:

[...] Desapeou e Homem e animal bebem a água fria e doce. José Gomes tira a roupama e salta ao rio. É um rio pequenino, mas fundo pelos azuis e *verdes pretejados* onde os redemunhos giram entre paus que afloram e galhadas que se inclinam ao bafejar das águas. Mergulha fundo e volta. Nesse ir e vir esqueceu-se de tudo. [...] mas lá embaixo, o rio, nem muito largo nem estreito em demasia, desce com sua *tranquilidade esverdeada* e clara onde o sol centelha de quando em quando, entre gibas e concovas de folhedos pendentes, e vem *em esses escuros*. [...] demorou-se muito dentro das águas. [...] e vez em vez, dando fé, aguardava ascultando as margens inquietas onde só o cavalo pastava fluindo também daquela pausa entre matos frescos. Fora isso era aquele silêncio de chegada de destempero de tropelia para a parada súbita num esconso de paz como aquele, que só conhece quem vem de árdega estirada, corrido, morto por um palmo de sossego (MP, p.19-20, grifos meus).

Sai nu do rio e se confronta com o silêncio que parece “aumentar e diminuir, subir e descer”. A água ainda a escorrer pelo seu corpo “nervudo, tão sem mover-se que parecia pedra erguida na mata” (MP, p. 20). Volta e veste-se calmamente. “os olhos perdidos na frusseria de cintilâncias que a água na margem debulha” (MP, p.20). Aproveita o sossego do oásis para meditar sozinho:

Limpa um pedaço de chão e se senta, espichando as arcada, *recostando-se ao tronco de um jatobazeiro*, em volta os pinhõezeiros de folhas verde-escuras recheadas, mostrando seus frutos inumeráveis. Agora pode pensar mais desafogado. Come devagar, os olhos postos nas águas que se vão, que passam *mansas quase sem bulir*, num som fresco que sugere algo como *meia escuridão, penumbra esverdeada*, rio que corre com espumas nas suas margens (MP, p.21, grifos meus).

Esse *Locus amoenus*, sítio paradisíaco com a presença de brisas refrescantes e de árvores protetoras, com abundância de sombras e de água fresca, com a ausência de cercas tinha tudo para ser regenerador e tranquilizador. Contudo, algumas palavras presentes nas





descrições acima parecem querer antecipar que a narrativa evoluiria para algo contrário. Palavras como: preteados, penumbra, escura etc. Tais palavras parecem querer avisar que aquela tranquilidade iria ser perturbada por algo que estava prestes a acontecer.

Dimas, em seu livro *Espaço e Romance*, no subtítulo “Tocais do texto” (1985), afirma que [...] “Entre as várias armadilhas virtuais de um texto, o espaço pode alcançar estatuto tão importante quantos outros componentes da narrativa, tais como foco narrativo, personagem, tempo” (DIMAS, 1985, p.6). De acordo com ele, esse elemento pode ser fundamental e até determinante para a compreensão final de uma obra, e “cabe ao leitor descobrir onde se passa uma ação narrativa, quais os ingredientes desse espaço e qual sua eventual função no desenvolvimento do enredo” (*Ibidem*, 1985, p.6).

O teórico russo Tomachévski, em seu livro *Teoria da literatura* (1973), oferece vários critérios para estudar uma narrativa. Dentre eles, *o motivo livre* e *o motivo associado*. Segundo o teórico, os motivos livres são aqueles detalhes que não possuem importância dentro da narrativa, não comprometem a compreensão do texto, se forem ignorados. Porém, os motivos associados são aqueles que não podem ser menosprezados, pois, se isso acontecer, pode comprometer a noção de causa e efeito:

Só os motivos associados importam para a fábula. Mas no enredo são, sobretudo os motivos livres que têm uma função dominante e determinam a construção da obra. Estes motivos marginais (as minúcias, etc) são introduzidos devido à construção artística da obra e são portadoras de diferentes funções (TOMACHEVSKI, 1973, p.174).

Abaixo seguem exemplos de descrição retirados do romance de *Madona dos Páramos* que não podem ser descartados, porque deles depende a compreensão que remete à transição da passagem da descrição regionalista idealizada romântica para a descrição do regionalismo realista e problemático.

É nessa linha que podemos abordar o problema. Para isso, tomemos os seguintes trechos:

*O som do martelo martelando;*  
*O rio que descia com sua tranquilidade esverdeada;*  
*É um rio pequenino, mas fundo pelos azuis e verdes preteados.*



As ondas vêm *em esses escuros*

Águas que se vão, que passam mansas quase sem bulir, num som fresco que sugere algo como *meia escuridão, penumbra esverdeada* (MP, p.21, grifos meus).

Essas descrições “parecem motivos livres”, mas, para a finalidade esperada dessa análise, devem ser pensadas conforme a terminologia defendida pelo teórico como “motivos associados”. Essas palavras denotando escuridão podem estar representando metaforicamente a própria situação psicológica do homem, ali naquele espaço, como se fosse uma analogia de seus próprios sentimentos; ou pode representar a languidez e melancolia do próprio sertão. Ao mesmo tempo, pode querer antecipar que o espaço descrito de acordo com os moldes romântico, lugar ideal, como um paraíso terrestre, um sonho de eldorado vai passar por um processo de transição, em seu lugar, vai surgir um espaço realista problemático como visto na continuação do próximo subtítulo.

### **3 - Estranhamentos: do regionalismo ameno romântico ao regionalismo problemático**

Aos poucos, a narrativa vai sendo cada vez mais projetada em um espaço ainda não explorado e desconhecido. A paisagem vai mudando, lentamente. Concomitantemente, as consoantes “S”, “Z” que antes reproduziam sonoricamente o som da natureza, representado pelo eco dos pássaros, grilos, rios, bichos, vão sendo drasticamente substituídos por consoantes de sonoridade expressiva, pesada: “R” e “P”, que passam a simular as dificuldades, apagamentos. Dessa forma, vão aparecer palavras amplamente sugestivas, carregadas de enigmáticas irregularidades. Os buracos e as pedras começam a ser constantes na narrativa, simbolizando dificuldades, fechamentos e impossibilidade de adentramento:

[...] Avançam lento em marcha picada, no estradeiro esburacado, costeando a pindaíba, a vegetação do rio, rumo ao norte. [...] A terras nestas grimpas do mundo é enorme, vem das pontas dos Xaraiés, pantanais sem fim, alagadiços, brotoejando de cratera em cratera, borocotós. Há um silêncio armado por trás de tudo isso (MP, p.45-46).



Concomitantemente, o texto longo e a linguagem densa começam a ir fundo ao retratar implacavelmente o homem, dentro do sertão como um exilado, um fora de lugar. A única certeza que tem em sua frente é o sertão inóspito.

[...] Descarregam os animais, deixados a pastar, limpam uns terreiros, deita-se sobre os baixeiros, travesseiros as selas e bruacas, uns a fumar, outros a comer qualquer coisa, uns tufos, umas carnes secas e bichentas, e dormem, debaixo dos voos, que riscam o escuro de verdes dos pirlampos e negros que traçam os morcegos que não se sabe de onde aparecem. É assim que se come e se dorme nesses pagos (*MP*, p.47).

Assemelhavam-se a seminômade. Projeto de vida? Nada mais possível parecia. Talvez se livrar das sombras cascosas que se apossavam em seus ombros. Eram ausentes de tudo, do lar, da família, da política, da civilização...

[...] Homens soltos na soltura do tempo, em liberdade, no destino livre nos mato-grossões e nos campões, Homens solitários que marcham sós, como se fossem, eternamente, sem casa, sem mulher, sem nada, só solidão e isso é tudo. [...] somente o sol, a lua e as estrelas dão testemunhos da honra deles (*MP*, p.125).

José Gomes segue firme seu caminho com o objetivo de encontrar os outros companheiros, que durante a fuga da cadeia de Cuiabá perderam-se um do outro. Logo, encontra-se com Garci. A alegria por esse reencontro a princípio parece esmaecer a solidão, mas essa alegria aos poucos demonstra ser ilusória para ambos, pois logo são abraçados pelo silêncio, pela angústia, pela solidão, e pelo medo que insistem em permanecer no meio deles, dividindo-se entre os dois.

[...] Cai um frio rociado pelos campos povoados de solidão. [...] Já correu a meia-noite na roda e no serrolho do céu e há um silêncio comprido que vem do fundo da mata, só arremexido pelo piar dos pássaros de agouro. (*MP*, p.35).

[...] A noite transpirava medo e o medo se metamorfoseava no coração daqueles homens em coragem capaz de afrontar tudo o que cruzasse no caminho e o próprio Demo que assoprava as árvores e riscava sangue no céu. Não havia estrelas, não havia estradas, era só o tuaiá perene (*MP*, p.285).



Aos poucos percebe que a natureza amena vai sendo substituída por uma floresta densa e compacta. A voz da terra é misteriosa e melancólica, sentem perdidos naquele mundo de escuridão e de assombrações. Mas não desistem. São fortes e fazem de tudo para se adaptar ao meio cósmico, e continuam mesmo com todas as restrições. Continuam na marcha tendo como companhia suas sombras, seus medos.

[...] O tempo parece que vai e volta, terras bárbaras, enormes, místicas, puras ingênuas, incendiadas, ásperas (MP, p.53).

Os doze se encafuavam, tiravam sombras de si mesmos. Rompendo sombras, como *antas* bravias em varas, no sangue da floresta enegrecida, onde caía o machado de Deus, onde antes os pés dos homens e de cavalos nunca tinham pisado se derramavam e se desatavam, e aquele sangue negro que manava dos rios da escuridão lhes infundia medo (MP, p.238).

Conforme a exposição até agora percorrida, percebe-se que a natureza exuberante e acolhedora inicial vai ser substituída por uma natureza áspera, fechada e compacta. O homem diante dos obstáculos vai sendo arredado. Conclui-se que, assim como os regionalistas da segunda fase que receberam influências dos Realistas Naturalista do século XIX, Dicke também se interessou pelos problemas, mostrando uma realidade traumática. Alegoricamente há uma revisitação do tema da “consciência catastrófica do atraso”, Assim como lá no passado os intelectuais perceberam que na América Latina “tudo era grande, só o homem era pequeno” (CANDIDO, 1989, p. 140), em *Madona dos Páramos* também há esse momento em que os personagens tomam consciência de que somente o campão era grande e livre, eles eram pequenos e presos, podados, encurralados pela realidade local. Assim como os regionalistas após 1930, desmascarou o regionalismo romântico, utópico, ingênuo, Dicke também desmascara a visão do paraíso inicial quando os elementos configurados no avançar da narrativa negam os configurados no primeiro. A mata fechada e compacta nega a mata aberta e acolhedora anterior; o som ameno da natureza é substituído pelos tiros de revólver; O solo liso e plano é substituído por outro com muitos desnivelamentos, lamacento, cheio de pedras e buracos; Consequentemente, os homens tranquilos sereno vão ser substituídos por homens violentos e assim sucessivamente.



Nessa perspectiva, percebe-se que um dos traços evidentes da narrativa é a descrição de situações extremamente paradoxais. É muito constante, por exemplo, a configuração de um ambiente, às vezes, envolvente e acolhedor como foram no início do romance, e, outras vezes, o seu contrário, aparece áspero como a farpa de arame e machuca como pedra no sapato. A alternância entre um espaço acolhedor e episódios violentos é logo frisados no desenrolar do texto e que não tem como passar despercebido. Como quando José Gomes, montado em seu cavalo com seu amigo Garcí na garupa seguem seu caminho, banhando-se de sol, curtindo a paisagem com a presença dos pinhões verde-escuro. Porém, de repente, a vista na cabeceira do rio, que ao longe se desdobra de uma casinhola feita de sapê triste e sem vida. Apeiam do cavalo e ao adentrar nas proximidades da casa, são mal recebidos pelas únicas almas vivas do lugar – urubus – que os recebem zangados porque foram interrompidos e incomodados nos seus afazeres prediletos. Seus olhos não acreditam no que viam, o cenário denuncia que a natureza, em seu camarote, assistiu, bem de perto, um palco onde o sangue foi jorrado, por meio dos mais altos requintes de crueldades e violências. A cena é apreensiva e horripilante:

[...] No quintalejo desempenado e pintalgado de vermelhinhos, um amontoado como de vísceras. Pés e mãos de gente, decepadas, em manchas rubro-prateadas que a terra chupou. Num erguido de adobos a secar, dentro do cavo duma telha, claras e gemas de ovos em coágulos sanguinolentos apinhados de varejeiras – testículos humanos, órgãos de gente. (do lado do varal da cumeeira, dependurados como morcegos, por tiras de couro, de cabeça para baixo, os olhos fixos e vidrados, as línguas de fora, quatro homens despídos, sem mãos e sem pés, furados a bala, estrias escuras pelo corpo, castrados em sangue seco. Fedem, o ar abafa (MP, p.38).

As vítimas são boas pessoas - funcionários do quartel: Cabo Venâncio, Libório, Plácito e outros.

No momento em que José Gomes e Garcí estão enterrando os corpos, Urutu e seus companheiros Caveira, Lopes Mongo, Chico Inglaterra, Babalão Nazareno, Canguçu, Pedro Peba aparecem. Urutu, chefe do grupo e do morticínio, ao ser questionado sobre o episódio, confessa que foi o autor e afirma que matou e mata todos os representantes da justiça do estado que cruzaram em sua frente.



A partir desse momento, José Gomes e Garci juntam-se com a tropa do urutu continuam adentrando cada vez mais o sertão do Mato Grosso ou pelos “sertões” do mundo. Invadindo fazendas, matando, aprisionando.

Dentre as muitas cenas de violências que perpassam a narrativa, destacarei a seguinte, cujo ato causa vertigem:

[...] Esperaram pacientemente um dia inteiro e afinal a viram sair rumo ao rio, para banhar-se. Lucinda se banhava. Eles abriram um claro na mata a facão, perto dali, escolheram uma arvorezinha nova, o tronco da grossura de um braço de homem, desfolharam-na cuidadosamente, cortaram-na à altura de um meio metro do chão, sem tirar-lhe nem destacar-lhe das raízes, e afinaram-lhe a ponta de tal maneira que ficou como uma alavanca fincada no solo, roliça em riste contra o céu. Quando a moça saiu da água, depois de lavado seu belo corpo, eles a cercaram-na nua como estava e fresca, ainda botejante, toda branca, e a agarraram. Levaram-na despida como quando nascera, nua como quando está só e só ela sabe de si e do seu corpo. Encheram sua boca de folha e taparam com um lenço. Amarram-lhe as mãos na frente e foram-na obrigando a sentar-se sobre o tronco que aforava do chão. O corpo foi se rasgando, o tronco entrando-se-lhe nas entranhas. Quando seu peso tocou no chão e as pernas se abriram espasmodicamente, compreenderam que ela não duraria muito. Olharam-na sem rir nem chorar, em pé na sua frente, até que seus movimentos foram se escasseando e ela ficou inteiramente imóvel. Sem dizer palavra, cada um acendeu um cigarro e calmamente foram-se embora (MP, p. 245).

Os personagens em *Madona dos Páramos* confundem justiça com vingança. A maioria das situações envolvendo assassinatos descritos no transcorrer da narrativa está relacionada a ressentimentos e injustiças passadas.

Importante ressaltar que o realismo feroz que agride o leitor nas descrições violentas, objetivamente descrita como nos exemplos acima, são sempre substituídos pela introdução de acentuados elementos da prosa poética – que faz o leitor se perder em meio às digressões labirínticas em que as cores mesclam-se com as descrições emotivas filosoficamente construídas. Por meio desse jogo dinâmico, a linguagem é revestida de beleza e atualizada a cada página:

[...] cavalgam todo fim de tarde, entram na noite em marcha, a lua prenhe de outras luas de ouro uivando nos corações guarnecidos de solidão, despertando sonhos noturnos nos viageiro que bambeiam tontos e sonosos nas selas, nos ouvidos a ladinha monótona das seriemas no largo



acaso da noite, e vagas e indefinidas melancolias ancestrais caladas no chão que aceita o derramamento de todos os sangues. [...] num furo da mata desmontam e derreiam-se em torno silenciosos, neles se esburacando o sono atrasado como os buracos dos queijos, cavados pelos vermes de Morfeu, como os buracos da lua, como se a lua fosse também um grande queijo redondo, e nela os vermes de Selene se comunicam com os vermes do sono dos homens ambos influenciam pelos vasos comunicantes da noite (MP, p.46).

Como se percebe, há na descrição acima a presença de tropos e figuras de linguagens. Portanto, no romance *Madona dos Páramos*, há dois tipos de narração: uma realista referencial, objetiva, e outra poética, filosófica, subjetiva. As quais vão se alternando, entre as diferentes vozes representadas no romance. Cada um dos doze foragidos possui suas próprias histórias, por isso o romance é uma narrativa composta de várias micronarrativas. As histórias são narradas simultaneamente, o narrador interrompe ora uma, ora outra e a retoma na interrupção seguinte. Sendo que a narrativa referencial e objetiva geralmente relacionada à violência predominante na voz em primeira pessoa que é intercalada pelas digressões descritivas filosóficas do narrador em terceira pessoa.

A respeito desse assunto, o crítico Arrigucci Jr., conforme cita, Lígia Chiappini Moraes Leite explica, a propósito do regionalismo Hispano-Americano, a dissociação entre a linguagem referencial da narrativa e acumulação dos tropos nas “paradas descritivas”:

É a concepção da linguagem poética como ornamento que se cola a uma linguagem referencial, sem possibilidades de fusão: “a ênfase recai sobre a função referencial da linguagem, submetendo-se a ela, como elementos subsidiários, a função poética”. [...] com frequência se sobrepõem, sem fusão, duas linhas de discurso: uma voltada para a reprodução direta da realidade objetiva, utilizando a linguagem referencial; outra, visando o efeito estético, o “embelezamento da primeira, carregada de tropos que se acumulam nas paradas descritivas, entremeadas à narração” (ARRIGUCCI *apud* CHIAPPINI, 1978, p.41).

Curiosamente, em *Madona dos Páramos*, a existência dessas “paradas descritivas”, entendidas como umas das principais características do regionalismo são persistentes. A ambiguidade entre *arte* e *documento*, consequentemente, entre a *intenção referencial* e a *intenção artística*, estão impregnadas no romance do início ao fim.



A linguagem objetiva e referencial geralmente se ocupa das narrações violentas, da podridão, da dor ou das descrições eróticas e do sexo explícito. E a arte poética filosófica aparece como um recurso para equilibrar, acalmando o nervo do leitor. Ao mesmo tempo atualizando-o, no que se refere aos estados da alma dos personagens. Seria uma espécie de voz que representa a consciência dos bandidos, a qual só consegue ser exteriorizada na voz do outro - narrador em terceira pessoa.

Os temas relacionados ao Realismo Feroz como as violências, doenças, erotismos, sexos explícitos nas obras dickianas são apresentados de todos os ângulos possíveis, sobre diversas óticas.

Em relação à doença, por exemplo, pensa-se no caso de um dos personagens que contraiu lepra. As feridas estavam sempre úmidas e exalavam odores desagradáveis. Esse fato, inclusive, foi responsável pela dispersão do grupo, pois muitos não concordavam conviver com aquela podridão ambulante. O asco chegava a ser tanto que, às vezes, alguns dos companheiros pensavam em soluções extremas: para se livrar dele, alguns componentes do grupo queria eliminá-lo, assassinando-o. Fato que não se consumou devido à defesa de alguns, cuja ideologia cristã não permitia:

Pesadas moscas verdes seguem o trotar do leproso Chico Inglaterra. [...] E como fantasmas a ladrar, suspeições enormemente suspeitosas da lepra que Chico Inglaterra, foi deixando pelo caminho, como sinais de si, se espalhando, se propagando inconsútil, como um perfume os acompanhando sempre, maldição das pestes do homem, que ela talvez esteja dentro deles com seus germes, a lepra horrenda viesse com eles, gravada na sua carne, pisando nos seus rastros e nos seus vestígios, o cheiro nas suas narinas, as fistulas purulentas nos seus olhos que não se apagam (*MP*, p.333).

Erotismo. A mulher (única personagem feminina denominada moça sem nome convivia com os bandidos no meio do sertão) na calada da noite ou até durante o dia sentia necessidade básica de um macho de verdade para curar a dor que vinha de suas entranhas, por causa das comichões que subiam e desciam de suas espinhas, alcançando e continuando na região do baixo ventre. Por isso, muitas vezes, sentia urgência de convidar os homens que ali estavam ao seu redor e satisfazer um a um em nome da natureza.





[...] Estão sedentos de amor, vê-se por suas caras, o ritmo de suas respirações descompassadas, seus olhos, estão simplesmente morrendo à míngua (MP, p.304). [...] se alguém lhe pedisse ela se deixaria deitar com ele sem cerimônias nenhuma, sem explicações inúteis. Como se fosse tudo uma concisa urgência natural, fosse onde fosse, fosse quem fosse, e fazia com ele tudo o que ele quisesse, e o auxiliaria em tudo docemente, macho e fêmea nasceram para isso, só para isso, nada mais (MP, p.306-307).

Sexo explícito. “o balouçante de arcações em ramagens que arrastava um ruído pesado e denso de folhas como de aguaceiros que caía eternamente” (MP, p. 292), somando com os rumores dos rios, e mais o som dos arvoredos murmurantes e mais o húmus que subia da terra, tudo isso junto era afrodisíaco. Conseqüentemente, nesse ambiente, onde a própria natureza era um convite ao sexo, as comichões no baixo ventre feminino e as câimbras no órgão masculino eram inevitáveis. Porém, a concretização do fato não se consumava. Até o sexo – atividade natural ao homem – lhes eram logrados. Afinal tinha apenas uma mulher no meio de doze homens, e o único que ousou tocá-lo em uma noite de lua cheia foi morto rapidamente pelo chefe do bando – Urutu. A solução mais plausível era a retrospectiva psicológica, já que não podia consumir o fato, recordavam-se do passado, do tempo em que tal ritual era efetivado na vida de cada um deles.

Assim como “as raízes que subiam perfurando a sombra escura, a mulher sentia um langor invencível subindo pelo seu corpo, erguendo-se da terra quente” (MP, p.307). Nesse contexto, após observar longamente os homens dormindo ao seu redor, começou a sentir tremores e teve vontade de satisfazer sexualmente cada um deles.

Em *Madona dos Páramos*, a violência, a doença, a dor, o erotismo, o silêncio, aparecem como exibição teatral. Procedimentos efetuados pelo escritor para demonstrar as antíteses como vida *versus* morte; pureza *versus* podridão; amor *versus* ódio...

É interessante apreender na estrutura do romance a seguinte intenção: o regionalismo realista feroz e problemático representado pela violência, pelo erotismo e sexo explícito, pela podridão humana, são temas que subvertem a visão paradisíaca romântica



inicial. Ou seja, o sertão de Mato Grosso é mostrado não mais como Pátria bela defendida pela ideologia romântica da consciência amena. Contudo, simultaneamente, na sequência deste estudo, veremos que esse mesmo realismo feroz, possuindo linguagem objetiva, vai ser impugnado pelo super-regionalismo na transfiguração da natureza. Fato que se concretiza por causa da linguagem poética e metafórica. No momento em que a natureza transfigura-se, personifica, ela destrói o intruso - o homem sentenciado à fatalidade – efeito concretizado por meio da linguagem metafórica. Nesse caso, a linguagem poética vence a linguagem realista objetiva. O regionalismo problemático é vencido pelo super-regionalismo.

Para melhor entender tal procedimento, muito comum na literatura moderna, veremos o que diz Chiappini a respeito do assunto:

Se indagarmos em que consiste esse conceito de modernidade, veremos que ele se apoia em algumas alterações fundamentais que a arte vem sofrendo, principalmente a partir do final do século passado, e primeiras décadas do séc. XX, com os inovadores da narrativa (Proust, Joyce, Gide, Virgínia Woolf) e com as correntes vanguardistas (futurismo, Dadaísmo, Expressionismo e especialmente o Surrealismo francês). Essas alterações, de ordem técnica, derivam fundamentalmente de uma nova visão de mundo que, adaptando-se à nova era da Ciência, começa a duvidar de uma visão empírica e imediatista do real, colocando em xeque as formas de representação do Realismo Naturalismo que não iam além desse real empírico. A realidade é vista em toda a sua complexidade e uma representação absoluta, que se mostra como verdade, é rejeitada. O relativismo na apreensão do real e a impossibilidade de se alcançar uma representação objetiva provocam, no artista, a tomada desse relativismo e desse subjetivismo como princípio de construção artística.

[...] o discurso perde, então, em referencialidade, e a metáfora, antes simples ornamento que enobrecia sem prejudicar essa referencialidade, passa a se projetar metonimicamente, intensificando a função poética e generalizando-a por todo o discurso, impondo-se como a nova realidade (CHIAPPINI, 1978, p.236-237).

Na narrativa, os acontecimentos descritos de acordo com a linguagem poética e filosófica vão aos poucos se sobrepondo sobre a linguagem realista referencial.

O teórico de Literatura Roland Barthes, em seu livro *Mitologias*, conforme cita Ligia Chiappini, faz a seguinte afirmação:



Uma árvore é uma árvore. Sim, sem dúvida. Mas uma árvore, dita por Minou Drouet, já é não exatamente uma árvore, é uma árvore decorada, adaptada a um certo consumo, investida de complacências literárias, de revoltas, de imagens, em suma, de um uso social que se acrescenta à pura matéria (BARTHES *apud* CHIAPINNI, 1978, p.45).

A árvore no início do presente romance é idealizada é amiga, posteriormente, ela se apresenta em seus aspectos reais e, por último, vai sendo transfigurada, até sua sombra parece adquirir conotações mortíferas.

E, por sua vez, os buritis que apareciam enfileirados, juntos, exibindo uma beleza incomensurável, com suas folhas verdes e sedosas, aos poucos vão passando por sucessivas metamorfoses, vai se raleando, cada vez mais sozinho, se apresentando desganhado, sem beleza. Simultaneamente, o homem começa a aparecer possuindo as mesmas características, só, vai sendo transfigurado negativamente e se deformando. Fatos que serão exemplificados no decorrer do presente estudo.

#### **4 - Entre lianas e cipós: do regionalismo problemático para o regionalismo transfigurador.**

A natureza descrita com as características abaixo remete não mais a amenidade, evolui para a representação da maturidade, ou seja, a transição do ideal para o real e deste para a preparação ao catastrófico.

Fim das cabeceiras do Jauru vai ficando na distância o verdejo do coito do buritizal. Há muito subiu o sol, e arde, braseiro vivo. Longe em longe, um que se esgalho frondoso, chacheando ao vento refrescador, buriti nos altos. No mais é deserto no sarobá, sem sombras sem águas, nos oitões do chapadão (MP, p.53).

A descrição da natureza com tal conotação parece querer avisar que acontecimentos inesperados poderão aparecer - a entrada de obstáculos:

[...] vão passando agora por ressecos adustos, pontilhados de cupinzeiros *negros* e amarelos, à luz do sol do meio dia sem anteparos, daqui a pouco aparecerão os pedregais do Cerejo, com seus matacões avultados e desordenados *sem vento, sem caminhos*, onde zanzam almas de viajantes assassinados e perdidos (MP, p.53).



Percebe-se a permanência de algumas características do barroco e romantismo presente no discurso do escritor, como a obsessão pelo contraste claro-escuro, e o gosto pela noite, pelas sombras. Conforme Antonio Candido: “A noite parece mais ajustada a uma corrente que valoriza o mistério, respeita o inexplicável e aprecia os sentimentos indefiníveis” (CANDIDO, 1989, p.44). A cor escura na narrativa é expressiva, ela significa, revela e vai estar presente no romance do início ao fim. Bosi afirma que é “nas trevas que latejam as forças inconscientes da alma, a imaginação” (BOSI, 2006, p.93).

Vai mingando a ardência do sol e vão chegando, se adentrando sob folhedos de árvores, a floresta começa *sombras* enormes se amontoando com as asas imensas de um benigno pássaro protetor, e dançam a frente rios de moedas de ouro à última luz do céu, como um *templo* os acolhe o degredo do silêncio que retumba de pássaro e abafa a atmosfera musgosa e fechada dos arvoredos (MP, p.107).

[...] O tempo anda mesmo para trás, parece, de *noite*, entre árvores *negras* e noites *pretas*, como um elefante que vem do Oriente, quando o tempo cai oblíquo, rodeando tudo subitamente (MP, p.238).

A mata vai ampliando e se fechando e, aos poucos, sorrateiramente, emblematiza-se e mostra sua força.

[...] A mata cresce ao redor deles indo para todos os lados, em verdes grandes e incendiários, pleno meio-dia em amplidões de luz (MP, p.287).

Os doze foragidos seguiam torando picadas, engolindo distâncias, ora adentrando a noite dramática, ora encafuando o agreste sentindo o sol frigir as ideias:

Sol queimando sem consolos, chão recomeçando sempre, agreste, futuro rancoroso, só incerteza, nada mais. Iam se afastando de tudo, tudo passando para sempre, virando pontinho e se perdendo. Os cavalos, as mulas, suas patas comendo a chapada, chavascas transcorrendo sob as vistas (MP, p.101).

A natureza, quase antropomorfizada, tenta confundi-los. O dia parece se metamorfosear em noite. Em muitos momentos os homens já não conseguem mais distinguir o dia da noite e vice versa.

Nas cabeças de ambos, seus olhos viam noite e as coisas da noite, tudo o que contem a noite, do que é feita a noite, mas no fundo viam era o sol parecia-lhes estar andando sobre um sol negro, calcinado, larvas



vulcânicas que se houvessem esfriado e enegrecido, pulsações da sombra mais viva (MP, p.195).

O sol na visão deles é negro, desta maneira, dia e noite emendam, tornando a noite eternamente comprida.

[...] A noite vai se encompridando dentro de si mesma, como um verme cheio de nós se enovelando dentro da terra dentro de um labirinto eterno. (MP, p.230).

A água da chuva era vista por eles como: “sangue negro que emanava dos rios da escuridão” (MP, p.238).

Embora não percebessem, iam sendo aos poucos encurralados de várias maneiras: ora pela escuridão; ora pelas fortes tempestades que pareciam querer tragá-los; ora pelo odor fétido que as feridas úmidas, encharcada de pus, de Chico, exalavam nas suas narinas; ora pelo metafórico silêncio que uivava e aos poucos penetrava dentro deles:

[...] Entre as árvores de não se sabe onde nem quando nem como, ouvindo os cardumes de silêncios que subiam pelos troncos, vindos da terra e que falava na voz dos galhos e das folhas que se friccionavam e se roçavam, entre as brisas que agora se sopravam das bocas dos horizontes como imensos foles, tudo um enorme desconhecimento súbito e difuso (MP, p.195).

Porém, todas as intempéries eram contrabalanceadas pela presença da poesia dos grilos e de Bebianio Flor, e pelas orações do religioso – uma espécie de nazareno que estava no meio deles e, sobretudo, pela sensualidade da moça sem nome. Elementos que possibilitavam o equilíbrio.

Mais uma vez parece ser pertinente recorrer aos conceitos do teórico Tomachévski, que oferece noções importantes sobre *a motivação caracterizadora* e suas possíveis funções dentro de uma obra literária. Conforme sua tese, “nenhum acessório deve ficar inutilizado dentro de uma obra”. (se no início de uma narrativa diz-se que há um prego na parede, é justamente nesse prego que o herói deve se enforçar) (TOMACHÉVSKI, 1973, p.184-185).

De acordo com o teórico russo, a *motivação caracterizadora* pode ser heteróloga ou homóloga. Uma motivação é heteróloga quando as descrições dão ideia de contraste, por



exemplo, uma casa muito humilde, num bairro periférico com um carro do ano na garagem; por outro lado, um jardim florido com muitos pássaros é homólogo à felicidade de alguém.

Nesse caso, a escuridão da mata, muito presente na obra *Madona dos Páramos* por um lado, pode ser característica comum e reais dados à imensidão da mata fechada. Mas, por outro lado, de acordo com a teoria vista, tal escuridão, ou a confusão entre dia e noite, pode ter outra conotação: ser homóloga à tensão interna dos próprios personagens. E, ao mesmo tempo, o sertão como um lugar aberto, livre, sem cercas e sem limites pode ser heterólogo ao estado interior deles. Os quais, mesmo estando livres, se sentiam presos:

[...] Dez homens, uma grande solidão nessas grandezas de quebradas livres. Só o campão é livre, nós somos ainda prisioneiros presos entre crepúsculos, presos entre lembranças, presos sem remédios, sem função nem condição (MP, p.54).

Todos os elementos da natureza configurados na narrativa possuem função importante. Seu papel, juntamente com a paisagem local, sugere representar metaforicamente a própria situação psicológica dos homens que ali se encontram como se fosse uma analogia de seus próprios sentimentos. Mesmo sendo meio dia (de sol quente), a natureza, em sua visão, era escura, o cantar dos pássaros chegava aos seus ouvidos como um som estranho e nada prazeroso. As árvores, de repente, com seus troncos, se entrecruzam e se fecham, provocando sombra e escuridão em seu caminho. Quando chegava a noite, mais uma vez o suposto clima meteorológico metamorfoseava-se em características símbolo de solidão. Sua representação é impregnada de negatividade, de augúrios. Dessa maneira, chuva, trovões, relâmpagos, tempestades prevaleciam como uma extensão de seu estado interior complexo e multifacetado. Sentiam-se seres sós e desarraigados. Características que corroboram com a opinião de Lukács (2000), que afirma que o indivíduo no mundo contemporâneo é só, não possui afinidade com o mundo nem o mundo com ele.

Embora estando em um grupo de doze homens, incluindo a moça sem nome, o silêncio entre eles era tanto que poderiam até ouvir o som que as pedrinhas provocavam quando se chocavam contra os cascos dos cavalos.



Outro aspecto a sublinhar no romance prende-se às constantes referências a elementos sobrenaturais. De um lado, toda narrativa é perpassada por uma pluralidade de questionamentos sobre o sentido da existência, sobre Deus, diabo, morte, que alude a mimeses da realidade do ser humano. Por outro, há a presença desses elementos materializados no meio dos homens. Fato que é testemunhado na configuração de algumas passagens em que essas entidades resolvem visitar os homens no meio do sertão. A figura de nossa senhora e da esfinge ou do diabo que sugerem no meio da noite para visitar os homens emparedados na mata. Será que é: Fantasia? Delírio? Alucinação?

Cito a seguir o momento que antecede a visita do diabo:

[...] Os trilares dos grilos foram-se mingando sugados por um vago súbito, os curiangos que davam as horas da noite foram se calando na treva imóvel que crescia como um cheiro, as árvores pararam os movimentos dos seus galhos, uma força estranha ia habitando, se deitando, era o Demo em peso visitando, só as estrelas no céu brilhavam como eternas cifras a se decifrar, inumeráveis, infinitas, só a lua permanecia num manso pulsar. O escuro ia apertando paredes, juntando as matas, concentrando tudo para mais perto, muito perto, cada vez mais perto, hora de algum talvez eterno ninguém conhecesse e nunca conhecia as palavras para dizê-lo. Ninguém mexeu. Estavam remexendo nas orelhas de deus. Houve um parêntese no tempo, àquela hora em que eles sentiram algo mais que eles mesmos. Viram quando o que não era vulto, nem gente, nem coisa, nem nada pairou cismando entre eles, como que se engatinhando de cócoras de quatro pés como uma aranha grande e sem volume compatível, sem existência viva e temporal (*MP*, p.115).

A narrativa é cercada de mistério que redimensiona o sentido cada vez que aparece, metamorfoseando-se em elementos inexplicáveis, como a presença materializada do Demo chifrudo, o qual, após uma luta com um dos homens, foi vencido e desapareceu na mata escura, deixando os homens perplexos. E também no comportamento da natureza que de uma hora para outra se reveste de grande fúria e começa a humilhar os homens, tentando expulsá-los. Atitude que mais parece um convite ao regresso, à desistência. Como se vê nos exemplos a seguir.

O caminho se torna um labirinto, parece falso, a floresta sobe e desce por todos os lados deixando-os confusos:



[...] Os caminhos são milhões de caminhos, de veredas, de atalhos, de estradas, de carreiros, de varadores, dos quais na verdade não se encontra um só, aqui neste inferno negro e denso, espesso como o chão de pedras, os caminhos perdidos. Os caminhos mortos, porque ninguém passa por eles. Não são caminhos, porque nunca ninguém abriu nada (MP, p.328).

Os tufos de lianas e cipós que desprendiam dos troncos selvagens das árvores se emaranhavam e se entrelaçavam com as raízes, enroscando os homens na tentativa de retê-los. Os galhos, por causa do vento forte, ajoelhavam nos trilhos, tornando as picadas intransitáveis. A boca verde da floresta parecia querer devorá-los:

Entravam no mato denso. Esbarrando os galhos, a biboca apertada e o rumor de cavalhada no escuro flechado de ramos. Cavalaria que vai, cavalaria de sombras se aprofundando nas sombras (MP, p.191).

[...] Através das folhas que vinham defendendo a mata, atravessando o varador, galhos batendo na cara e no corpo dos homens, ramos querendo retê-los (MP, p.134).

[...] os troncos dos arvoredos se lascarem e tremerem ameaçando tombar por cima deles (MP, p.199).

As forças telúricas vão, aos poucos, se tornando indomáveis, visto que o vento, a chuva, parecem ter feito um pacto. Em comum acordo, resolveram armar uma revolução para atrapalhar o caminho dos homens, impedindo que seus objetivos rumo ao ideal se tornassem possíveis:

[...] sob as revoluções das tempestades, como um bando de queixadas gigantes, debaixo dos ponchos bojudos das árvores, à cuja reta só os crepusculares fogos dos relâmpagos iluminam brevemente em cintilâncias roxas e púrpuras, eles se vão, cegos e surdos, e vão contra o infinito, porque só o infinito é o que está na frente mil calhas despenhando-se do céu (MP, p.204-205).

A chuva caía e molhava lavando tudo. O rumoroso horizonte crescia de todos os lados, vinha por todas as partes cercando tudo, seu cerco sempre completo, mas impresentido, o rumor subia em todas as direções do tuaiá infinito (MP, p.234).

Em alguns momentos, o som da chuva se assemelha ao som de uma metralhadora:





Frias, as gotas da chuva, gélidas, queimantes, logo crescendo, pateando, batendo pés e martelos na bigorna do chão, no assoalho da terra, baqueando, inventando metralhadoras pedras contra pedras, ecos rojando-se contra ecos e ressoando, surdos turbilhões ocios que subiam por entre eles levantando rebojos de massas de ar (MP, p.198).

[...] água que varria tudo tiquetaqueava como um gigantesco relógio louco cheio de pálpebras trêmulas, imensas cavernas saibrosas sob as quais iam, corredores de térmitas, cupinzeiro infinito a grande terra sem fim, metralha e canhonear aquele rumor inacabado, continuando sempre, feito de continuações prodigiosas, ribombejar de latejos (MP, p.199).

A natureza no romance *Madona dos Páramos* passa por sucessivas metamorfoses. Humaniza-se. Os galhos das árvores se transformam em braços fortes e rudes. Os troncos parecem pernas que ajoelham no meio do caminho para atrapalhar a passagem. [...] “árvores esponjosas e bruxuleantes como fogo crescendo como corpos em espasmos, como braços gesticulando, como troncos que se dobravam e se ajoelhavam” (MP, p.199); A claridão dos relâmpagos provoca buracos no meio das trevas. Buracos que se assemelham a olhos e ouvidos que os seguem como se fossem detetive. “[...] como buracos imensos, as sombras mais distantes perdidas no descontorno, quando o raio de fogo as incendiava, como flatos de chamas, como olhos intermitentes de enormes vaga-lumes acesos que os seguiam, como orelhas sem fundo que tudo ouviam (MP, p.199).

Assim a natureza emancipa-se, de objeto vai aos poucos se revertendo em sujeito e o homem de sujeito transforma-se em objeto, transformando-se em um brinquedo nas mãos da antagonista (floresta) que aos poucos engastalha uma luta trágica com ele. Dessa forma, a natureza se personifica de modo monstruoso e violento, parece querer tomar a justiça nas próprias mãos:

[...] Orvalho furioso como vingança da água, chuveiro que começou a cair, depois aumentando intermitentemente (MP, p.197).

[...] As brisas se haviam tornado ventos, braços rudes ferinos as ráfagas que dominava o atalho contorcido de lama pedregosa (MP, p.197)

[...] Matos espinhavam e açoitavam (MP, p.198).

[...] A chuva dura como tapas que enxaguava de todos os lados, sacolejando tudo, andando num chão completamente preto, que dava a impressão de vazio (MP, p.202).



A natureza se metamorfoseia nas leis divinas, ou nas leis do Estado para não deixá-los impunes, castigando-os e impedindo que os destinos dos personagens tomassem um rumo diferente:

Os galhos batendo nos corpos, fustigando como continuadores dos castigos. Quem mandava no céu? [...] Uivos e gemidos de todos os ancestrais e de todos os pecados por eles cometidos em todas suas passadas vidas, um barrido sem pausa que tinha desde o Juízo final, que vinham de retornados, como encarnações de deuses irados e vingativos (*MP*, p.199).

[...] O cerco caminha com eles. Cerco de Deus. [...] e ali estavam eles, seus cavalos, cavalgando, sem sair nunca mais, prisioneiros. O espírito de Deus, seus sopros de cinza sobre os cabelos, os ventos nos ponchos, seus maléficos fígados. Cercos dos meganhas mal-amados, bravios ódios que corrompem que nem as maiores benções e perdões abrandariam (*MP*, p.240).

De um modo geral, a floresta que antes era amiga, acolhedora e bela, vai aos poucos adquirindo outra faceta, passa a ser agressiva, dura, esmagadora, traiçoeira: As plantas perdem a conotação romântica: as folhas sedosas e amigas cedem lugar a folhas chatas, espinhentas, queimantes que ardem como o fogo. O caminho, que antes era aberto, passa a ser quase intransitável, porque começa a estar entrelaçados de cipós e galhos que seguram os homens querendo retê-los. O rio, que antes proporcionava murmúrios sibilantes semelhantes a canção de ninar, agora reproduz sons semelhantes a gemidos. O canto da seriema, que antes era alegre, passa a adquirir uma conotação triste, e pior, é substituído pelas corujas noturnas que são a capa da noite carregada de escuridão e mistério. O silêncio, que antes era amigo e que apalpava os homens, “tocando seus ombros” (*MP*, p.172) e perguntando a cada um seus respectivos nomes, agora passa a ser áspero, apresenta-se “carregado de sombras turvas, crivado de ásperas pausas” (*MP*, p.204). As brisas refrescantes de antes se tornaram ventos, braços rudes e ferinos. Os troncos dos arvoredos, que antes serviam de apoio para os homens encostarem-se para a sesta, agora lançam-se e tremem ameaçando tombar por cima deles.

O homem representado no regionalismo de Dicke é semelhante a aquele representado nos romances da Amazônia, defendidos por Afrânio Coutinho como um tipo



que, ao adentrar a mata, se depara com as situações bastante adversas como: “(...) o deslumbramento, depois o mistério e, por último o terror. Escuta desde cedo uma voz melancólica: a voz da terra. Abandonado na vastidão potâmicas das águas fundas, dos igarapés e igapós paludiais, perdidos naquele estranho mundo de assombrações” (COUTINHO, 1969, p.225).

Conforme o crítico, o homem, nesse ambiente, se depara “[...] com seus bichos, suas febres, suas sombras” (COUTINHO, 1969, p.225). Recebe logo na entrada, “um golpe terrível, e desde então trava a luta mais trágica da vida, que é a da adaptação ao meio cósmico”. As forças que o esmagam. Forças telúricas de aparência indomável – são convites permanentes à retirada (COUTINHO, 1969, p.225).

Ainda na esteira do pensamento de Coutinho, o referido lugar se constitui em Paraíso dos “aventureiros, dos charlatões, dos mercadores e dos flibusteiros”, lugar inóspito que geralmente não retém ninguém. Expulsa seus desbravadores, principalmente os insatisfeitos, que vão lá para ficar rico e depois vira as costas e vão embora. Daí o destino nômade de seus habitantes, que dificilmente ali se fixam e permanecem. Na opinião do crítico, o único indivíduo que naquele espaço permanece é o “caboclo – fatalista, taciturno, e triste, na inércia de seu conformismo congênito, ali ficam e não quer sair. O homem naquele mundo é assim um ser destinado ao terror e à humilhação diante da natureza” (COUTINHO, 1969, p.225).

No romance *Madona dos Páramos*, não só o homem é humilhado diante da natureza, mas o cavalo também. Após tantas peripécias, ambos, homem e cavalo, concomitantemente, vão ser tragicamente deformados. Parecem cemitérios ambulantes, esqueletos, fantasmas. Pareciam andar para trás.

[...] os homens param sobre os cavalos meio mortos, fantasmáticos, cansados, moribundos, fatigados à morte, que os carregaram do mundo que ficou para trás, semi-arrebetados, parecem essências de puras almas, cavalos e cavaleiros, cavalaria fantasmagórica, animais espectrais. [...] em seus olhos refletem um cansaço, em seus olhos aprofunda esta fadiga, desejo de não prosseguir mais, de restar-se, deixar-se, abandonar-se, morrer-se, aniquilar-se, desta recusa este desejo de não continuar (MP, p.286).



A presença constante da chuva, ventos e tempestades não oferece outra opção, senão a direção para a catástrofe final, o trágico dramático. Ausência de caminho, cegueira.

Para mostrar a cegueira literal, o narrador usa a tempestade como metáfora, visto ser ela, o principal obstáculo que impede a visão do caminho rumo à Figueira-Mãe. A cegueira era tanta que, além de eles olharem para o nada, para o vazio, também não conseguiam ver o companheiro entre um e outro:

[...] Nenhum vê ao companheiro, entre um e outro o mundo escuro vertiginoso, o mundo em trevas de barro pegajoso que gasta e desespera. Perdidos. Bêbados sobre os cavalos semimortos e escorregantes [...] sombras cambaleando, vultos intermitentes sobre as selas. Bamboleantes aos solavancos que vão e vem, molhado sobre a água que cai sempre igual (MP, p.376/7).

O enredo parece repetir isso. Depois de várias andanças pelos páramos, debaixo de chuva e sol, os personagens entram em desespero. Primeiro porque a moça sem nome desaparece misteriosamente do meio deles, e, segundo, porque se descobrem perdidos. O trecho abaixo que descreve os cavalos do grupo como fantasmas é significativo:

[...] Cavalos que escorregam e deslizam. Fantasmas de si mesmos perdidos no fim dos horizontes, cavalos que tropeçam, que se escorregam, que vão e vem e tornam a ir e tornam a voltar incansavelmente. Parece que rodearam não sete, mas sete mil vezes sete mil vezes no mesmo lugar. Ossuários ambulantes, os cavalos já tinham morrido e eles andavam sobre fantasmas sem saber, esqueletos desarticulados e esvoaçantes (MP, p.404).

Na dialética entre homem e natureza, a natureza vence. Assim como na antiguidade as leis divinas se metamorfoseavam na natureza, por exemplo: atrasando por dez anos a volta de Ulisses para casa. Assim como Dom Quixote luta contra os bravos moinhos de vento, os 12 lutam contra as forças da natureza que acabam por vencê-los numa situação trágica e ao mesmo tempo cômica.

A natureza após atacar e agredir os homens assiste de “camarote<sup>2</sup>” seu final trágico, visto que em um determinado momento, pela observação da paisagem local, os

---

<sup>2</sup> Por oportuno, vale lembrar que a natureza e o homem no romance estão entrelaçados. A natureza assume diversos papéis, os quais se alternam, ora vai ser amiga, companheira, porém, em outro momento vai atacar e



personagens reconhecem que já haviam passado pelo mesmo lugar três vezes. Cansados e decepcionados, eles resolveram finalizar a busca. Ali mesmo avistam uma gruta suja e velha, expulsam dela morcegos e cobras, caveiras ainda com restos de carne e ali naquele espaço sujo e imundo, onde a água da chuva escorria por entre seus pés, fazem suas moradas. Acabam se confundindo com os bichos selvagens do local, numa situação degradante de aniquilamento e nulificação.

- A poi, vamos ficar por aqui mesmo. [...] Um bom lugar para estudar as vizinhanças. Nestes ocos de pedra dá para se esconder bem. Ninguém acha nem que se queira quase impossível, estamos bem protegidos nesses ocos (MP, p.343).

No início da narrativa, o homem estava tão entrelaçado com a natureza que se apresentava tão forte e ereto, tão seguro de si quanto à peroba e o cedro, era tão selvagem e conhecedor do sertão quanto à onça pintada, a cobra cruzeira e assim sucessivamente. No final, novamente ele funde-se com a natureza, porém, não mais com o cedro, peroba, mas com os animais rasteiros, dividindo o mesmo espaço com eles. O projeto destemido de atorar as matas engolir distâncias se finda, são enlaçados pelas lianas e cipós, enredados pela escuridão e tempestades e acabam presos numa gruta, sem outra opção de liberdade.

Entraram na gruta, onde estava Melânio expulsando nuvens de morcegos chiadores e pássaros cavernários que flechavam zunindo e silvando e assobiando espavoridos sobre suas cabeças, chilrando assustados e selvagens. [...] e estirando junto as paredes verde- marrons e amarelentas de musgo secular e mica e quartzo, onde manava uma água sempre transparente e fria (MP, p.347-348).

O fato pode ser alegoricamente associado a “consciência dilacerada” – que é quando os personagens vencidos pelos obstáculos desistem de lutar em prol de seus objetivos. Acabando numa situação degradante uma gruta, sendo confundidos com animais locais – fazendo uma analogia com seus projetos iniciais o fim trágico mostra seu dilaceramento e seu aniquilamento.

---

agredir o homem. Ora o homem é ativo e ela é passiva, ora ela é ativa e o homem passivo. Os papéis se alternam. Ora o homem age, é violento, nesse momento, a natureza assiste passiva por isso a expressão “camarote”. Mas, na maioria das vezes ela é ativa principalmente quando se arma contra eles.



Nesse sentido, *Madona dos Páramos* encaixa-se no romance de tensão crítica social. Os 12 cavaleiros, e, portanto, 12 fracassados, podem ser metonímias dos vários pobres, abandonados e esquecidos, naquele espaço geográfico. O narrador nos mostra como se configura o entendimento do homem e sua relação com o meio social – como alguém que não se adaptou a ele e foge para bem longe em busca de um lugar ideal, porém, tal lugar não existe.

A maneira interiorizada e subjetiva de Dicke representar sua ficção nos oferece uma gama muito ampla de ambiguidades a que leva a inúmeros significados. A esse respeito, é pertinente convocar a opinião de Davi Arrigucci Jr. sobre a maneira particular de a narrativa contemporânea narrar os fatos exteriores do mundo. “A nova modalidade de narrativa coloca-nos, dessa forma, não já diante da realidade refletida, mas de uma realidade refratada, filtrada pela visão subjetiva e, portanto, fluida, oscilante, sem o respaldo do pacto de objetividade e de veracidade (ARRIGUCCI, 1973, p.128).

A respeito de personagens que vivem exilados do mundo, Arrigucci afirma:

[...] Se as personagens ilhadas [...] apontam para o problema da solidão ontológica, não deixam de apresentar amarras sutis com a circunstância histórica. Como em Kafka esses seres solitários são, muitas vezes, vítimas de uma atmosfera de acossamento: uma pressão exterior, aparentemente vaga e indeterminada, e, no entanto, imediata, concreta e massacrante mais aludida do que propriamente tematizada diretamente no texto, mas nem por isso menos infernal, pelo contrário (ARRIGUCCI, 1973, p.155).

Portanto, é no rompimento das regras objetivas, declarado por meio da linguagem metafórica, que Ricardo Guilherme Dicke, ao representar o mundo fragmentado e caótico, incapaz de explicação racional, sobrepuja o regionalismo pitoresco. Por meio desse recurso, o autor faz suas narrativas ganhar voos muito mais altos, encaixando-se no regionalismo transfigurador, denominado por Antonio Candido como a terceira fase do regionalismo – “literatura que tem como característica o refinamento técnico, graças ao qual as regiões se transfiguram e os seus contornos humanos se subvertem, levando os traços antes pitorescos a se descarnarem e adquirirem universalidade”(CANDIDO, 1989, p.159).



## 5 – Considerações finais.

O “sertão” externo em *Madona dos Páramos* é um lugar de refúgio, mas ao mesmo tempo é um lugar de expiação do sertão interno. Travessia, reflexão. Essa aventura de José Gomes e de seus companheiros pelo sertão sugere ser uma história de aventura intencionalmente elaborada para conceder possibilidade, no dizer de Lukács, “[...] de a alma conhecer a si mesma, e encontrar a sua própria essência” (LUKÁCS, 2000, p. 91). Mas, será que os homens souberam solver as minúcias oferecidas pela aventura, a ponto de encontrar sua alma?

Nesse caso, *Madona dos Páramos*, na qualidade de romance regionalista, atende aos dois conceitos da literatura regionalista defendidos por Coutinho (1969): O “restrito” e o “largo”. Quando a substância configurada pertence ao fundo natural da região local, como o rio Jauru, a floresta, o clima quente, as fortes chuvas, bem como a fauna e flora – o romance corresponde ao regionalismo restrito. Contudo, quando as representações remetem a dramas envolvendo o ser no mundo – o romance corresponde ao regionalismo largo, lato.

A maioria dos personagens possui dupla representatividade. De um lado, representa o regionalismo estrito, quando suas características exteriores o reduzem a tipos, como síntese das características do homem pertencente a geografia local, e que o fazem diferente de qualquer outra região. De outro lado, representa o regionalismo largo, quando suas características interiores representam indagações e conflitos não mais específicos do homem local, mas do homem universal.

Desta maneira, o sertão dickeano proporciona ao homem perpassar por três momentos distintos: sertão Paraíso; sertão Inferno e sertão Purgatório. O sertão “Paraíso” remete à entrada do homem no deserto, sua visão utópica da realidade, sua identificação com o ambiente. O sertão “Inferno” remete ao estranhamento quando, ao entrar mais profundamente o interior do sertão, se depara com uma realidade inóspita e pouco receptiva, e aos poucos vai sendo expulso. O sertão “Purgatório” é retratado quando os problemas apresentados ultrapassam obstáculos exteriores, alcançando o ser com suas



crises existenciais, oferecendo travessias. Sendo que o último prevalece, cujos procedimentos estéticos assemelham-se aos praticados, na opinião de Candido, pelos super-regionalistas, cujas inovações foram inauguradas por “Guimarães Rosa, na terceira fase do Modernismo, em 1946, com *Sargarama*, e solidamente estruturado em *Grande Sertão: Veredas*, em 1956. Veredas, posteriormente, frequentadas por Ariano Suassuna” (CRISTOVÃO, 1994, p. 44).

Dessa forma, podemos inferir que o sertão dickeano dialoga com a história sertanista brasileiro. Para elucidar essa ideia, trago à opinião de Cristovão (1994), que identifica três momentos distintos no sertanismo da literatura brasileira, a ver na resenha efetuada por Oliveira:

A primeira é o “sertão como paraíso”, que se expressa basicamente no romantismo. Evoca-se um paraíso perdido em que tudo era perfeito, belo e justo e cuja linguagem retrataria uma pureza original a ser apreciada e preservada. Esta linha romântica se mantém no século XX por figuras como as de Catulo da Paixão Cearense, no âmbito da cultura popular, e Afonso Arinos, na veia mais erudita e de elite.

A segunda forma de lidar com o sertão o associa ao inferno. O destempero da natureza, o desespero dos que por ele perambulam (retirantes, cangaceiros, volantes, beatos), a violência como código de conduta, o fatalismo, são os principais traços apontados. Euclides da Cunha é certamente um dos representantes desta leitura do espaço do sertão como inferno ainda que sua explicação seja de ordem político cultural

Por fim, o sertão é o purgatório. Lugar de passagem, de travessia, definido pelo exercício da liberdade e pela dramaticidade da escolha de cada um. Identificado como lugar de penitência e de reflexão, o sertão aparece como reino a ser desencantado e decifrado. Aqui estamos no mundo de Guimarães Rosa (CRISTOVÃO *apud* OLIVEIRA, 1998, p.2).

O sertão dickeano também passa por um processo de metamorfose. Assim como os outros sertões, assimila as mudanças culturais e transcreve-as na imanência de sua obra. Para isso, trilha o caminho desmistificador, indaga as permeâncias e as modificações culturais no sertão mato-grossense. Nascido naquele espaço, o escritor dialoga com as características identificatórias do discurso sobre o “mato grosso” brasileiro. Primeiro mostra o “Paraíso”, “sonho terreal”, correspondente ao mito da terra grande e do homem macho telúrico e forte, sobre seu cavalo, simulando as histórias dos “heróis” desbravadores





de Mato Grosso. Depois, mostra o “Inferno”, a realidade pouco favorável, que contraria a visão romântica do paraíso, a inospitalidade, a violência, ora a secura, ora a chuva. Por último, mostra a travessia, o problema do homem e seu estar-no-mundo.

Desta forma, afirmo que o romance *Madona dos Páramos*, antes de ser revisitação da história regionalista, ele é representação da história cultural de Mato Grosso. A visão de paraíso inicial pode estar correspondendo alusivamente à chegada do homem em terras de Mato Grosso. Os quais foram atraídos para aquela região, induzidos pela política expansionista elaborada por Getúlio Vargas que apregoava o sonho “Eldorado” do “Paraíso Terreal”, resultado da política de desenvolvimento. Os personagens de *Madona dos Páramos*, tidos aqui como resquícios representativos dessa época, são vítimas porque, ao adentrar mais o sertão, verificaram empiricamente a realidade tal qual ela era – cheia de dificuldades, incluindo aí o esquecimento político, a maleita, as tempestades. Assim, descobriram que a tal realidade que lhes fora apregoada pelas promessas sedutoras do programa do Governo, como o “ideal do paraíso”, era um engodo. E, portanto, a transfiguração dos homens telúricos em espectros fantasmagóricos pode ser uma representação alegórica dos sobreviventes do sonho que, por não terem aonde ir, ficaram perambulando de um lugar para outro, sem lugar fixo.

Outra questão que merece ser ressaltado é o calor, o sol, o solo seco e a vegetação acinzentada e ressequida, e de repente o seu contrário, muita chuva, tempestades, enchentes. O fenômeno pode ser representação de aspectos relativos ao pantanal, sobretudo a alternância entre as duas estações do ano: a seca e as águas como característica identitárias de Mato Grosso que Dicke, como um bom representante de seu *locus* de enunciação, não deixou de registrar.

O início do romance *Madona dos Páramos*, o sertão é aberto, o caminho é transitável; a natureza é exuberante e amiga. A paisagem é visualmente abundante, um lugar paradisíaco, um oásis. Há muita claridade, muito sol, brisa refrescante. O chão é livre e de fácil travessia. Contudo, de repente a natureza passa por um processo de metamorfose. A natureza se arma, torna-se áspera e compacta. Devido as fortes chuvas, o dia se metamorfoseia em noite, e a escuridão prevalece. O caminho se torna intransitável,



labiríntico, lamacento cheio de buracos e pedras. Ou seja, a natureza amiga é substituída por outra violenta e enreda o homem.

A chuva se *enfurece*, *mastiga* ecos, [...] o céu tem *focinhos que ruminam* em turbilhões incansáveis, a escuridão sem beira e sem lados *se abre a goela* sem fronteira (MP, p. 210, grifos meus).

Logo, a claridão configurada no início do romance, bem como o solo de fácil travessia e em seguida o seu contrário, chuva, escuridão, solo lamacento e com muitos desníveis, revelando as mudanças drásticas na paisagem, podem ser uma alusão representativa fisionômica local, como o tempo da estiagem e o tempo da chuva. Conforme Filho “[...] o viajante curioso ao perlustrar à mesma zona, em épocas diferentes, quando a alagação atinge o seu apogeu, ou no rigor da seca, estranhará a transformação completa no cenário” (FILHO, 1969, p. 27).

O estranhamento dos personagens do romance foi tão intenso que são deformados negativamente, consequência dos obstáculos encontrados durante a travessia. No início do romance, os personagens são fortes e telúricos. São descritos ressaltando virilidade e valentia; a maioria, é forte e ereto: Urutu possui, por exemplo, “dois metros e meio de altura”, é comparado ao “mogno e cedro preto” e “pesado ferro duro”; também José Gomes tem o “corpo nervudo”, “peitaça trombuda como pedra”, “músculo pronto para o arrocho”, “nervos de jaguar”. Da mesma forma Canguçu possui braços musculosos, peito largo, enfim, todos são descritos como se construídos com granito e pedras, de tão fortes. No entanto, essa aparência inicial passa por um processo de metamorfose, visto que no final do romance, o homem, mediante o enredamento da natureza, é diminuído e deformado, passando a serem esqueletos ambulantes, suas carnes são diluídas sobrando apenas ossos.

### Referências:

ALMEIDA, José Maurício de. *A tradição regionalista no romance brasileiro (1857-1945)*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1980.

ARRIGUCCI, Jr. Davi. *O Escorpião Encalacrado*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.



- BARTHES, Roland *et all.* *Análise Estrutural da Narrativa*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1972.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e Subdesenvolvimento. In: \_\_\_\_\_. *A Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p.140-162.
- CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 1989.
- CHIAPPINI, Lígia. *Regionalismo e Modernismo*. São Paulo: Ática, 1978.
- COUTINHO, Afrânio. *A Literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. Sul Americana, 1969.
- CRISTÓVÃO, Fernando. A transfiguração da realidade sertaneja e a sua passagem a mito (A Divina Comédia do Sertão). In: *Revista USP* (Dossiê Canudos). N. 20, dezembro/janeiro/fevereiro 1993-1994.
- DICKE, Ricardo Guilherme. *Madona dos Páramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- DIMAS, Antonio. *Espaço e Romance*. São Paulo: Ática, 1985.
- FILHO, Virgílio Correa. *História de Mato Grosso*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1969.
- HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Instituto Houaiss de Lexicografia, 2011.
- MOTA, Sérgio Vicente. *O engenho da narrativa e sua árvore genealógica: das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa*. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *A conquista do espaço: sertão e fronteira no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Scielo, 1998.
- LUKÁCS, Georg. *A Teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades, 2000.
- SCHULER, Donald. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989.
- TOMACHEVSKI, B. Temática. In: *Teoria da Literatura - formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.