

Suplemento Literário de Mato Grosso

Nódoa no Brim



AOS LEITORES,

O Nódoa desta edição traz prosa, poesia e música. Três textos e o belo passeio pela arte, pela Literatura.

Desejamos uma bela leitura!

EXPEDIENTE

SUPLEMENTO LITERÁRIO DE MATO GROSSO: NÓDOA NO BRIM é um jornal criado em 2012, como projeto de extensão, pelo Núcleo de pesquisa Wlademir Dias-Pino, Universidade do Estado de Mato Grosso, sob a direção de Walnice Vilalva. Nasceu como suplemento cultural impresso pelo Diário de Tangará da Serra, Mato Grosso. Atualmente, continua como projeto de extensão da **UNEMAT** (portaria: 3676/2018), sob a direção de Walnice Vilalva, assumindo uma versão exclusivamente digital.

Abordamos assuntos relacionados à Literatura e a questões do contemporâneo. Nossa periodicidade é mensal e a circulação é nacional.

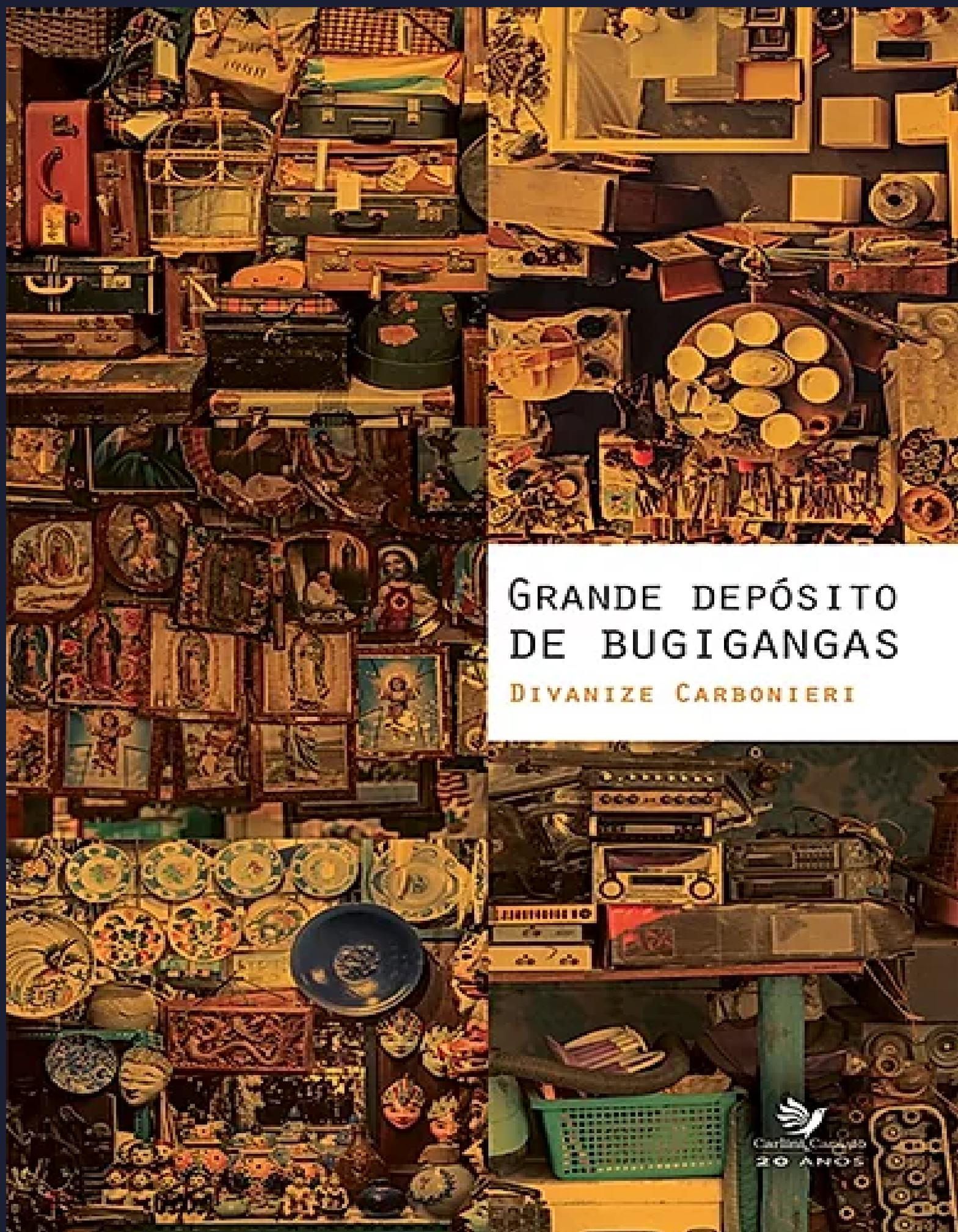
CONTATO

Por email: wdiaspino@gmail.com

Universidade do Estado de Mato Grosso
Núcleo de Pesquisa Wlademir Dias-Pino
Endereço: MT-358, 7 - Jardim Aeroporto,
Tangará da Serra - MT, 78300-000

SUMÁRIO

CANTILENA	GRANDE DEPÓSITO DE BUGIGANGAS, 2018 (Divanize Carbonieri)	3
.....	O PROFANO ABSOLUTO QUE É ABSOLUTAMENTE PROFUNDO. Edson Flávio Santos	4
.....	LABORATÓRIO DE DEUSES (MANOEL MOURIVALDO SANTIAGO ALMEIDA)	6
.....	OLHO, EXAMINO MINHA EPIDERME, OLHO, E NÃO VEJO A TUA LUZ (Walnice Vilalva)	8



GRANDE DEPÓSITO
DE BUGIGANGAS
DIVANIZE CARBONIERI

AMANTE

um formidável espécime

pusilânime caráter

energúmeno exemplar

imprestável indivíduo

um infame mequetrefe

matusquela infantil

um cafajeste sem par

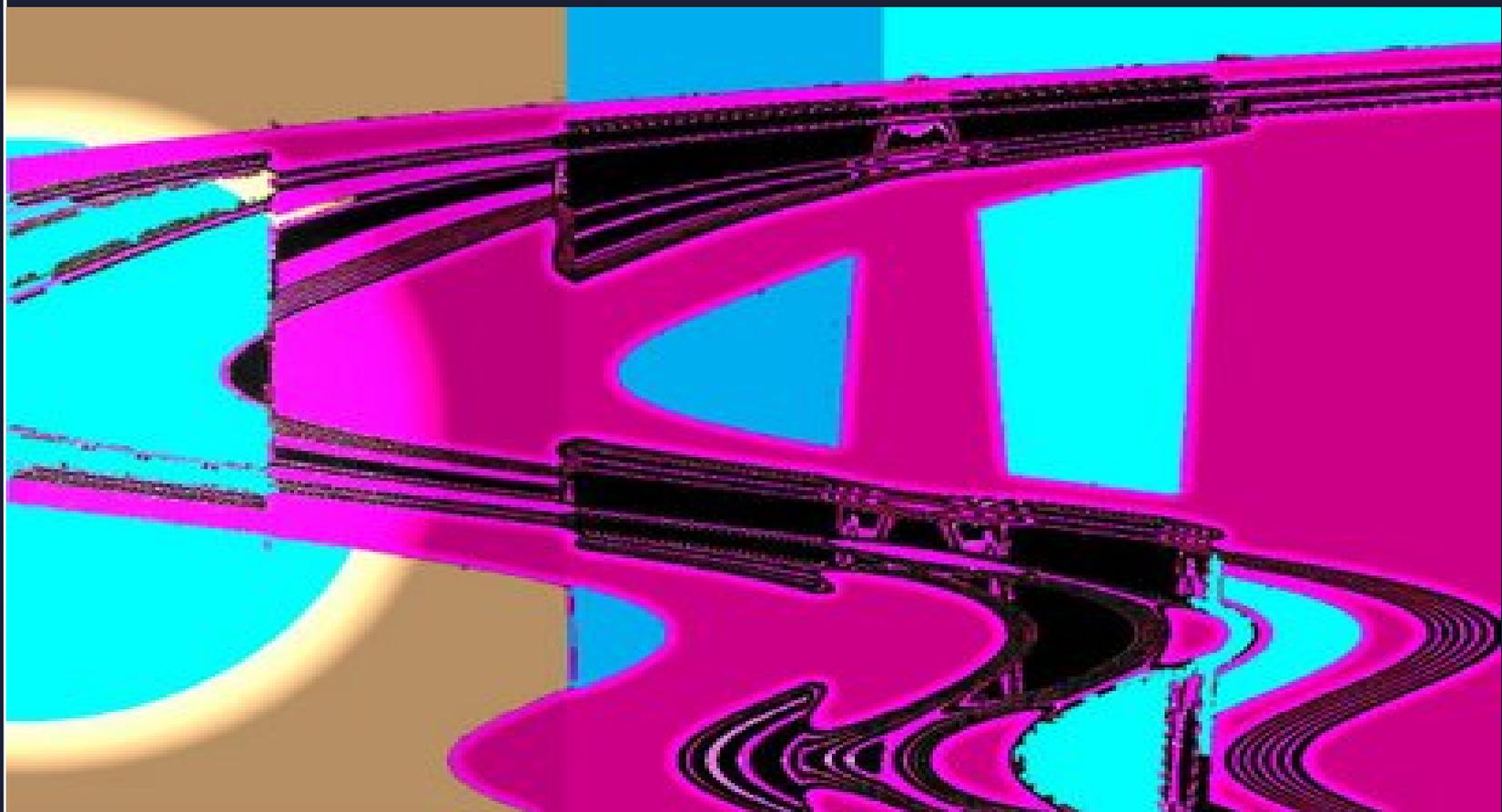
errante meliante

um patife de marca maior

um amante

amado cada vez mais e melhor

CARBONIERI, Divanize. Grande depósito de bugigangas, 2018



O PROFANO ABSOLUTO QUE É ABSOLUTAMENTE PROFUNDO.

Edson Flávio Santos

Helvio Moraes é professor e músico. Recentemente, lançou pela gravadora Black Wall Music, seu primeiro álbum PROFANO ABSOLUTO. Em pouco mais de cinquenta e quatro minutos o artista nos entrega canções autorais de extrema qualidade e poeticidade únicas.

Profano absoluto não é um álbum para ser ouvido apenas. As quatorze faixas que compõe o CD são poemas, artisticamente, elaborados e transpostos para suas versões musicais.

A literariedade das letras, de um amante da Música Popular Brasileira, é tão marcante quanto os acordes e ritmos que passeiam da Bossa Nova ao bom e velho samba.

A faixa de abertura que leva o nome do álbum nos põe na trilha musical de Helvio Moares onde a música “é sempre mais que mera palavra”. É um “quase susto” como “uma língua de

fogo lambendo as bordas da escuridão”. Seria o profano absoluto, um despertar? Mas de que? Absolutamente o que teria sido profanado? Qual templo de Érato?

Despertar e sair. Mudar-se não resolve muita coisa pois em desde que me mudei de você descobrimos um eu entregue a solidão onde nem as palavras podem fazer companhia pois esse mudar-se “faz a cidade emudecer” e nos “põe deserto em meio à multidão” bem ao modelo camoniano que ainda persegue as antíteses dos versos “muda explosão” e “ecoar o avesso da voz”. Canções como esta são um misto de “Dor e paz” permeados pela imagem poética, incrível, de “é a pedra do cais / que insinua o mar”.

E não, não foi tudo em vão. Pois em mandinga o apelo poético “pra quem perdeu a ginga” é vestir “suas cores” e viver “seus

amores”. O gesto da alegria que invade a vida, lava a alma e espanta “a urucubaca”.

É um samba “pra quem esqueceu do verso”, mas que nunca pode esquecer do molejo. É a lembrança do passo de viés do Malandro. Por isso “ouse a teimosia”, “declare alegria” e deixa a praça virar um salão, como diria Chico Buarque. Porque amanhã é outro dia!

E nesse, todo dia, é preciso ter a “fé do equilibrista”. Mesmo que eu não seja da sua laia esse CD já é um sucesso! Por isso “vou dispensar qualquer previsão” pois o azar é seu, mas a sorte é nossa pelo deleite dessas canções “sem maldade e sem vergonha” que Helvio Moraes faz verdade no coração.

Pois a vida não é uma farsa. Mesmo carregada por uma melancolia irônica de “doce redundância”, a farsa é uma canção daquelas que os deuses prometem dionisiacamente “tardes de um louco a delirar / na mansa paz de vinho e violão”.

Seguindo as trilhas do álbum chegamos numa rua sem saída, uma bossa triste “na cidade confusa” onde “eu sigo a te buscar”. A incessante busca amplia a solidão, mas não desfaz a esperança do encontro, ou não, em “um novo dia, um outro lugar”. E por que não?

Essa busca por alguma coisa ou algum lugar aparece forte em o que você cala. Há um phatos criador muito forte e triste. Os versos compõem artisticamente quadros difíceis de compor, mas que “matam toda palavra”. O silêncio daquele que cala a própria dor sela “em cada um a sua escuridão”. A poesia dessa música ultrapassa os acor-

des e torna-se “um bálsamo” para a solidão. Numa tentativa heroica de roubar para si o que o outro cala.

Há uma certeza em tudo, como uma confissão que possui um segredo que está guardado na voz. Já não é o que se cala que importa, mas o que se fala. Pois “o risco é todo seu” e “feroz é a dor de quem já não quer sofrer”

Canções como: o carinho possível, vaga, epifania e moto-contínuo dão sequência a esse aprofundar-se na alma, engendrado por todo o álbum.

N’o carinho possível, inspirado num poema de Manuel Bandeira, o lirismo reflete-se em “a mim basta que o simples carinho que me dá”, um lirismo urgente que persiste em vaga ocupando o espaço do encarte num poema visual como uma onda que vai e volta, se espalha e se espraia na alma da gente.

Epifania, faixa que lembra um bom country americano, revela o ser atormentado por um demônio que “rouba o dia” e “transtorna as horas /noite adentro”. Um demônio que segue livre em moto-contínuo “Na pedra dura do sonho que não liberta” numa vida que é preciso viver “deslumbrando o avesso” da própria vida.

Helvio Moraes reconstrói, profanando o clássico como um aedo dos dias de hoje, uma imagem muito expressiva da literatura. A poesia Homérica que, no começo das epopeias, recorre as filhas de Mnemosyne detentoras, segundo Hesíodo, do passado, do presente e do futuro. Aquelas que, inspiram – divinamente – o canto do aedo. Em uma das faixas, antes de cantar o seu “fio de luz”, o nosso

aedo cita suas grandes inspirações. Em volta pra ela e fio de luz, ele se entrega ao samba.

É evidente sua paixão pelo ritmo, músicos e compositores do gênero. O artista, finaliza o álbum com toda a pompa de celebração, compromisso e utopia que o samba carrega, inscrevendo sua obra sob a égide de Caetano Veloso e Noca da Portela, como quem pedisse uma benção para cantar seu samba onde

no peito se acende uma promessa
tudo começa a se alegrar
não é que eu me esqueça as dores do mundo
não é que me iluda e me perca em sonhar
mas nesse momento sou todo em tudo
da luz que se acende ao chão que eu pisar

Os versos acima conversam com um famoso heterônimo de Fernando Pessoa que disse Sê todo em cada coisa. Põe quanto és / No mínimo que fazes. É isso que Helvio Moares fez ao longo de todo o álbum profano absoluto.

Colocou tudo de si em cada faixa, em cada palavra, em cada acorde onde “o verso que a vontade lhe dita / é só ler a dança, a poesia está lá”.

Uma poesia que está na vida, está no samba, está no sangue, está no corpo que “festeja o dia que virá”.

E que venha logo!

Edson Flávio Santos
Doutor em Estudos Literários
Núcleo de Pesquisas Wladimir Dias-Pino (PPGEL/UNEMAT)
Profano Absoluto, de Helvio Moraes



LABORATÓRIO DE DEUSES

Manoel Mourivaldo Santiago Almeida

Concordo quando dizem que o teatro e o orgasmo são dois momentos em que nós, seres humanos, mais nos aproximamos de Deus, de Sua semelhança, e daí nos sentirmos ser o Próprio.

O orgasmo, que não é (ou não deveria ser) negado a ninguém (graças a Deus!), é o instante em que a matéria ou corpo ou morfo se confunde com a

essência ou espírito ou alma. Não estou me referindo ao gozo, simplesmente, e sim ao “orgasmós” (do grego), no seu mais puro sentido: união completa entre o psíquico e o físico que nos leva e nos eleva ao estado de plena felicidade.

É no teatro, quando se está representando, quando se é ator, que o ser mortal experimenta e percebe, numa fração

de tempo, sua proximidade/se-melhança do/com Deus (perfeição) imortal.

Vamos a três considerações:

Primeira: o Deus ao qual estou me reportando, necessariamente, não está implícito a perfeição no sentido cristalizado e universal, o sentido positivo. Refiro-me ao Ser (essência) todo-poderoso e criador.

Segunda: não restrinjo somente ao ator o privilégio de sentir-se um Deus. Essa capacidade de transcendência pode ser perfeitamente estendida para a ação-teatro, ou seja, para todos os envolvidos, do diretor ao espectador. Se isso não acontece durante um espetáculo, a mutação não é completa, e passa a sensação de coito interrompido.

Terceira e última: classifico o ator em dois: um é aquele que representa um personagem e o outro é aquele que é (o verbo esse, do latim, ou ser) o personagem. Esse, sim, vejo como o verdadeiro ator. Somente ele tem a felicidade de experimentar, completamente, o êxtase de ser sobrenatural. Esse tipo de ator não é fácil de ser encontrado. Já o ator que representa, no máximo, é um retratista, é aquele que imita (nessa categoria a “perfeição” pode até ser discutível). Esse tipo de ator também é difícil de ser achado. Os que não se enquadram em nenhum desses dois paradigmas não devem ser classificados como atores. São aspirantes e precisarão de uma boa escola de teatro para se iniciarem no longo e lento processo de se tornarem futuros deuses.

O teatro tem um caráter mágico de fazer do ator e do

espectador um participante na vida de outros seres. Esse transformar-se num outro ser, mesmo que esse outro seja o eu (ego) do ator e/ou do espectador, faz com que ambos se transportem para um plano além do puramente humano. É o plano “orgasmós” no sentido lato. É nele que o humano e o meta-humano interagem. É nele que o ator e o espectador entendem a identidade dos aspectos da criação do personagem com seu mundo concreto e abstrato, o advento do seu universo. Por isso, é nele (ator/espectador) que o Ser, Deus, se manifesta.

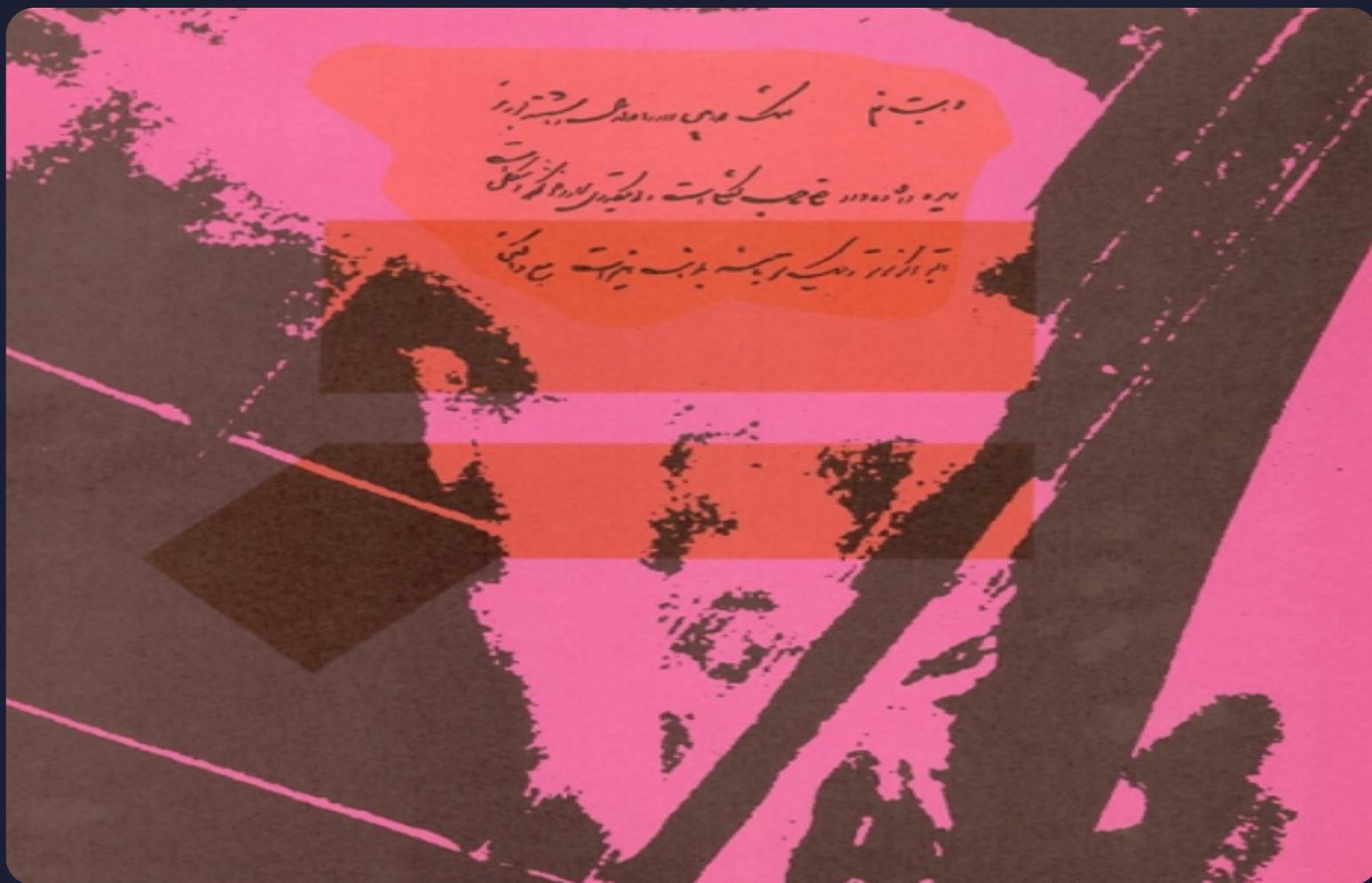
A verdade é que estamos sempre perseguindo a mutação homem-Deus, em busca da felicidade plena. Essa busca começou há muito tempo: quando a idade de ouro foi substituída pela idade de ferro.

Conta a história que os gregos e outros povos da antiguidade possuíam a tradição de que em tempos remotos os homens viviam num estado de perfeita inocência e numa felicidade só comparável à dos deuses. Tratavam-se todos como irmãos e alimentavam-se dos frutos da natureza. Desconheciam a guerra. Entre eles e a natureza havia uma completa comunhão. Viviam no plano “Jardim do Éden”. Eles teriam prosseguido nessa existência venturosa se não tivesse dado a corrupção dos costumes, “o pecado da maçã”. Se a idade de ouro não tivesse passado à idade de ferro, a atual, em que todas as aberrações se tornaram normais na humanidade.

Saber dessa mudança de idades é importante para que possamos compreender a

essência do teatro, tal como ele se apresenta surgido na Grécia. É que houve uma separação entre a natureza e o comportamento humanos. Trocou-se a espontaneidade pela regra, a alegria pelo sacrifício, a natureza pela sociedade. Enfim, trocou-se o instinto pela razão ordenadora. Houve uma quebra entre os impulsos mais profundos e a necessária vida social. Foi-se obrigado a remar contra a correnteza e só em raras ocasiões o homem pôde voltar a esse íntimo e identificável contato com o mundo natural. São nessas ocasiões que acontece o que se chama de teatro. É a tentativa de voltar à idade de ouro, ou apenas revivê-la.

Quem faz teatro ou faz amor deve perceber que entra nesse túnel e (re)cria a idade da bem-aventurança. Então, não é para menos: o teatro ou o amor nos faz ser o Deus que recria a era da felicidade plena, o Deus que proporciona o plano “orgasmós”. Sejamos atores, sejamos amantes, sejamos deuses, todos!



OS HOMENS TAMBÉM AMAM

Walnice Vilalva

**Olho, examino minha epiderme,
Olho, e não vejo a tua luz**

As personagens femininas e o romance brasileiro. O que nos reserva a Literatura Brasileira? Desde nossos primeiros romances, como **O Guarani** e **Iracema**, a protagonização feminina ostenta não apenas diferentes tons de pele, diferentes raças, assumindo e dando contorno e conteúdo a uma pauta preciosa, a identidade nacional. Desde Ceci, ocultando Isabel, sexualizando Iracema, as personagens femininas cumprem um rito de iniciação de uma raça. Mães de mestiços bastardos. Amadas e abandonadas. Mães de “Macunaímas”: rebentos da natureza. Deformidades. É uma existência para morrer.

Se os filhos vingam formando um desejo de nação, as mães fundadoras morrem todas. Morrem muito jovens. Ao final, envelhecer e ter uma história como experiência no mundo, não é coisa para personagens femininas. “E lá vida de mulher se conta?” Já dizia minha vó: “Morrerei com minhas histórias silenciadas”.

Desde nossos primeiros romances flagra-se um princípio de silenciamento sobre as experiências femininas fora do tempo da juventude e fora da condição da “aventura” na preparação para maternidade. A narrativa ao contemplar conflitos explora na ordem dos

desencontros amorosos, o caminho que restaure a felicidade. Antonio Candido, em *Formação da Literatura Brasileira*, avaliando um período de produção do romance brasileiro, denomina de felicidade estática, muito próximo, nesse aspecto, das funções do conto maravilhoso (tratadas por Propp) que ao começar em era uma vez finaliza o ciclo em foram felizes para sempre. A felicidade, portanto, é a recompensa perpétua pelo cumprimento das funções sociais, na legitimidade da conduta moral e social. Quando essa tal felicidade é colocada em risco, é sempre o amor, como pulsão de vida, como força motriz da individualidade, que se torna o elemento configuracional maior. Há sempre barreiras intransponíveis entre o “eu” e o mundo, entre a vontade do eu e a necessária ordem moral e social.

O amor é o tema por excelência do romance. É sabido que o amor entre os sexos não constituía assunto importante. Os poetas se ocuparam principalmente com a descrição do amor entre os sexos, sem tratar da experiência cotidiana do amar. Para Schopenhauer, em *Metafísica do amor*, *Metafísica da morte*, “este é, via de regra, o tema capital de todas as obras dramáticas, sejam elas trágicas ou cômicas, românticas ou clássicas, indianas ou europeias: é também, em larga escala, a matéria da poesia lírica, assim como da épica; se poderia ainda acrescentar a esta o grande número de romances (...). Todas essas obras, quanto a seu conteúdo substancial, são apenas descrições multifacetadas(..)” (2000, p.04). Embora seja o amor um tema que ocupa papel fundamental na arte, não despertou o interesse dos filósofos, ainda diz Schopenhauer

ao mencionar, por exemplo, O banquete e Fedro (de Platão), *Discours sur l'inégalité* (Rousseau), *Sobre o sentimento do belo e do sublime* (Kant), como autores que trataram do tema.

O tema do amor como supremo valor da vida vem à tona com o *amour courtois*, na Provença do século XI. No jogo enunciativo, Ian Watt (1997) defende, como concepção de amor, o processo de transferência de um objeto divino – a Virgem Maria – para um objeto secular – a mulher. Nasce a atitude de adoração religiosa do amante frente ao ser amado. Nesse jogo muito mais ideológico do que religioso, o amor se transforma em “supremo valor da vida”, orientando a base adequada aos padrões sociais de comportamento sexual na sociedade: o amor cortês.

A narrativa do amor cortês, entretanto, por registrar o interesse central nas aventuras que o cavaleiro empreende por sua dama, não poderia fornecer o tema estrutural que o romance exigia. A imagem da dama amada, cuja nobreza (posição social e econômica) foi assegurada pelo casamento com um senhor feudal, é sempre angelical, não permitindo o desenvolvimento da relação amorosa em si. (1999, 121) Na sociedade moderna, a ascensão da burguesia consagra o amor romântico com base no amor cortês, adaptando-o a nova realidade social, desenhando-o por um contorno ideológico e moral cujo emblema é o casamento e a família. Entretanto, enquanto a narrativa do amor cortês se detém nas aventuras do cavaleiro que diz que ama, o amor romântico configura-se esteticamente somente com o romance moderno, conclamando a experiência da relação amorosa.

Em estudo sobre a evolução do amor cortês para o amor romântico, Ian Watt analisa, embasado em *Pâmela e Clarissa*, de Richardson (século XVIII), que o amor romântico, ao dominar o relacionamento dos amantes, consegue incluir muitos problemas básicos da vida cotidiana; por exemplo, os conflitos entre classes sociais, e entre instinto sexual e código moral. Outro importante ponto avaliado por Watt, os valores do amor cortês e casamento burguês só poderiam se unir depois que o casamento se tornasse resultado da livre escolha dos indivíduos envolvidos.

Uma imagem fantasmagórica

Com olhos bem atentos em nossas primeiras protagonistas femininas que são desenhadas duplamente a partir do desejo e da impossibilidade do casamento, como o amor romântico se configuraria, uma vez que seu papel é sobretudo social e moral? Bem, no cenário romanesco de Mato Grosso, o que me interessa particularmente neste momento, Mirko, por exemplo, se assemelha, quanto ao tratamento do tema, à estrutura proposta pelo século XVIII. A figura angelical da amada, o que equivale a pensar na imagem assexuada, mantém seu diálogo com o amor cortês. Assim como Mirko, os primeiros romances publicados em Mato Grosso não fogem à essa regra. Publicado em 1927 por Francisco Bianco Filho, inserindo-se no centro eufórico conclamado pela semana de 22, Mirko embora seja contemporâneo de *A bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida, *Macunaíma* (1928), *O Quinze* (1930), *Caetés* (escrito entre 1925 e 1928, mas publicado em 1933), em nada se assemelha à proposta estética realizada por esses autores.

Bem próximo também da publicação de Memórias sentimentais de João Miramar (1923), de Oswald de Andrade, ou ainda, Pathé-baby(1926), de Antonio Alcântara Machado, a perspectiva que o romance de Bianco Filho projeta, é a do jovem apaixonado que celebra a beleza feminina e vive o dilema amoroso. Resultado da projeção sentimental masculina, Yara não passa de um contorno fantasmagórico ao ser aquela “por quem eu sofro”, “aquela a quem desejo”. A constituição feminina está subordinada ao afeto do protagonista. E todo movimento de Yara, ao longo da narrativa, estabelece-se como núcleo de ação derivado do desejo de Mirko, a quem e de quem a história faz saber. Subalternidade e imagem fantasmagórica parecem elevar a imagem feminina ao cunham de amada, desejada.

As batidas do coração e os sonhos do protagonista sobrepõem-se à tempestade e a capacidade física em vencê-la. Projeta-se com eloquência (exacerbada) a intimidade do apaixonado. Narrativa em que o amor domina os amantes, trazendo à tona o cotidiano e esforço pelo relacionamento. Com focalização interna (o mundo interior da personagem), conhecemos as noites acordadas de Mirko em seus conflitos. O que nos faz acreditar que os homens também amam.

Em suma, temos, como em toda narrativa moderna, o espaço do privado, ganhando densidade e expandindo a discussão e representação do individualismo. Já dizia Lukács (2000) que a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo rumo a si mesmo, ao encontro do sentido da vida, uma vez alcançado esse auto-

conhecimento, o herói não se irradia como sentido vital (em si), mas potencializa a discrepância entre ser e dever-ser que nunca é superado, transformando-se em matéria do romance moderno. (2000, p. 82) . Há irrevogavelmente um código de conduta (do homem moderno e burguês), que rege as relações e que, claro, está na base da configuração de Mirko e Yara. A personagem expõe a condição humana em tempo moral e histórico, dissipando em seus atos os padrões sociais.

Era um poaieiro

Sempre gostei de Tereza. Tereza é o nome da minha caçula. Muito dessa paixão veio pelas narrativas populares, veio por Tereza Albuês (sobre quem estou terminando um texto), veio inescrupulosamente por Tereza de Bandeira. São tantas as Terezas e todas fontes de inspiração literária. Todavia, a Tereza de Brasilino parece ser qualquer coisa de “só minha”. Até aí, nada novo num discurso amoroso masculino, em sociedade patriarcal, bem mais canibalismo amoroso. O que há nesta Tereza que traz uma ingenuidade sublime. Certamente não é a beleza, nada de Maria, nem tão pouco sua pele morena nem mesmo sua meninice.

Era um poaieiro, publicado em 1944 por Alfredo Marian, traz a história da extração da poaia em Mato Grosso por meio da perspectivação de Brasilino. Este sertanejo, quiçá, a melhor construção emblemática da cultura: é o mestiço, o poaieiro íntegro e apaixonado por Tereza.

O sitiante que deixa o lar para trabalhar na extração da poaia. Aqui mais uma vez o herói é viajante, nos termos discutido por Flora Sussekind

em O Brasil não é longe daqui (1990),- bem ao molde Taunay,- o romance desenha uma cartografia do sertão mato-grossense, movido pela busca de melhores condições de vida. Brasilino enfrenta a mata, e faz do trabalho com a extração da poaia seu meio de vida. Brasilino, nome que carrega a condição emblemática do herói nacional, não fere a unidade restaurada pelo Nacionalismo quanto volta-se para cartografar a região.

A tropa já devia ir longe, no caminho da Barra, mas Brasilino ainda queria passar no Assaí, onde morava Tereza, sua noiva. Apertando o Rosilho, ia ele enlevado nos seus sonhos. Se corresse bem, a poaia tendo bom preço, no fim da safra, em março ou abril, poderiam enfim realizar os seus desejos. Ficariam algum tempo, talvez alguns anos, com a velha, ajudando-a a criar os pequenos. Depois iriam fundar um sítio novo, no sertão, lá pelas bandas do Tira Sentido, onde havia boas terras devolutas, completamente desertas. (Marian, 2008, p.13)

O projeto enunciativo que dá forma a Tereza é feito de memória-lembrança, que conjuga o tempo futuro como promessa de vida. A região cartografada desnuda o sertão sob a égide do familiar, do sublime. Aqui, mais que em qualquer texto que perspective a região, o sertão é majestoso. E, nele, a integração com o homem mobiliza a narrativa nodando-a de um semblante nostálgico. O sertão é solidão. É imensidão de terra. É também abandono e esquecimento.

Esmaeciam as estrelas. Rumo ao Oeste apareciam os contrafortes da Serra das Araras, ao pé da qual se estende a Mata da Curupira. O caminho acompanhava a Serra do Tombador que levantava à direita seus últimos alcantis, no cimo dos quais

refulgiam agora os primeiros raios do sol. Brasilino lembrou-se do atalho do Mutum, onde passara uma vez, com o pai, da última vez que este fora “poaiar”. A subida era brava, mas poupava uma volta de três léguas. Enveredou por um trilho que fechava para a subida do Mutum. Logo chegou ao pé do Morro. Apeou e começou a subida, tangendo o cavalo na frente. O trilho serpeava entre pedras enormes e às vezes ficava tão estreito e afunilado que mal dava para passar. (Marian, 2008, p. 21)

O efeito de gradação na composição da imagem, de “esmaeciam as estrelas” se fechando em “o trilho que serpeava entre pedras”, afunilando o passar, dinamiza o espaço e o tempo, regula o ritmo do trabalho, os movimentos e a rotina do sertão. É pela luz da lua e do sol que se contorna uma consciência do tempo, como sabedoria popular: “O céu é o relógio dos sertanejos. Mais que em outro romance do gênero, Era um poaieiro explora um sertão estratificado: de patrão e empregado, de trabalho e de violência, desenhando a identidade rural mato-grossense.

E Brasilino encarna o heroísmo pleno do viajante, desbravador e solitário. Nosso protagonista é solitário e manifesta consciência dessa condição. Mais bandeirante que jagunço, nem mesmo vaqueiro, Brasilino emerge como memória, um sentido histórico profundo dos bandeirantes. “A terra que habito” precisa ser de novo (re) descoberta, enfrentada nas suas dificuldades. É, por isso mesmo, um mundo eminentemente masculino. Não há espaço para mulheres e família. A extração da poaia afasta do sertanejo poaieiro a possibilidade de montar casa, constituir família. Poaieiro é errante, uma outra forma de nomadismo. A experiência de Brasilino é um microcosmo, sinédoque de um macrocosmo sugerido. O traço de caráter do herói, a sua condição social, vinculam-se a uma ideologia; dele, do herói, emana uma atmosfera que redesenha afetivamente o sertão. Há, irremediavelmente, as formas, cores e a materialidade sinuosa

do rio Paraguai defronte ao verde das matas, a Serra do Tombador.... e Tereza está no centro como grande imagem sertão em desacordo, não somente pela fragilidade do seu corpo pequeno, mas pela impossibilidade de futuro na mata. É preciso derrubar a mata e construir cidade para plantar família. A imagem nostálgica de Tereza eleva sua existência breve, feito promessa não cumprida, sonho sem noite de luar, desejo impossível. Tereza, portanto, aspira o abraço inconfesso, o beijo contido e a saudade profunda e dilacerante, em somente assim ter sido amada: perpétua lembrança de Brasilino. Brasilino, por sua vez, não enxerga futuro e nem vida alguma sem Tereza: os homens também amam.

REFERENCIAS:

CANDIDO, Antonio. Formação da literatura brasileira. 9 ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 2000.

FILHO, Francisco Bianco. Mirko. 2 edição. Cáceres: Editora da UNEMAT, 2008.

LÚKACS, Georg. A teoria do romance. São Paulo: Ed. Duas Cidades; Ed.34, 2000.

MARIEN, ALFREDO. Era um poaieiro. 2 edição. Cáceres: Editora da UNEMAT, 2008.

PAZ, Octavio. Labirinto da solidão. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

—. Convergências: ensaios sobre arte e literatura. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PROPP, V. As raízes históricas do conto maravilhoso. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ROMERO, Sílvio. Contos populares do Brasil. São Paulo: Landy Livraria e Editora, 2000.

SANT' ANNA, Affonso Romano. O Canibalismo Amoroso. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SCHOPENHAUER, Arthur, Metafísica do amor, metafísica da morte. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

SUSSEKIND, F. O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WATT, Ian. Mitos do individualismo moderno. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

—. Ascensão do romance. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.



