

MÔNICA ELISABETH ZANOL DE MATOS

LIÇÃO DE SÍNTESE:

UMA LEITURA DE *TOADA DO ESQUECIDO*

DE RICARDO GUILHERME DICKE

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Dissertação para a obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários,
Culturais e Interartes, especialidade de Literaturas de Língua Portuguesa

Orientador: Prof. Doutor Francisco Topa

2010

Dedicatória

A meu marido, António José Pereira de Barros, meu presente, sem o qual a concretização deste projecto não teria sido possível; pelo entusiasmo partilhado, pela motivação e pelo apoio constante.

A meus filhos, Fernanda e Tiago, minha vida; pela aceitação de minha ausência nestes dois anos.

Agradecimento

A Deus, que me permitiu a inteligência.

Ao Prof. Francisco Topa, meu orientador, pelo empenho, credibilidade e pelas orientações precisas em todos os momentos solicitados.

ÍNDICE

Apresentação	11
I. Ricardo Guilherme Dicke: um autor na periferia do sistema literário	15
I.1. Breve síntese biográfica	17
I.2. A ficção de Dicke e o paradoxo reconhecimento / circulação	21
I.2.1. Apresentação de algumas das principais obras de Ricardo Dicke	23
I.2.1.a. <i>Madona dos Páramos</i>	24
I.2.1.b. <i>Cerimônias do Esquecimento</i>	25
I.2.1.c. <i>O Salário dos Poetas</i>	28
I.2.1.d. <i>Sinfonia Eqüestre</i>	32
II. Uma leitura de <i>Toada do Esquecido</i>	35
II.1. Lição de síntese	37
II.2. Um conto ou um romance?	40
II.3. Acção	42
II.4. Narração e narrador	45
II.5. Personagens	51
II.5.a. O Cavaleiro, <i>alter ego</i> de Dicke	53
II.5.b. Zabud Malek, o Deus das Moscas	66

II.5.c. Mestre Gepetto, o discípulo que pergunta	68
II.5.d. El Diabo, figura ambígua	72
II.5.e. Elpenor e Palinuro, os últimos que serão os primeiros	80
II.5. Espaço	83
II.6. Tempo	91
II.7. Linguagem e estilo	97
III. Considerações finais	107
IV. Bibliografia	111

APRESENTAÇÃO

O primeiro objectivo deste trabalho é dar um modesto contributo para o conhecimento e a divulgação da obra do escritor brasileiro Ricardo Guilherme Dicke (1936-2008). Natural de Mato Grosso, o autor publicou o seu primeiro livro em 1968, vindo a deixar — para além de vários inéditos — uma extensa obra literária, maioritariamente constituída por romances. Apesar de alguns dos seus trabalhos terem sido publicados no Rio de Janeiro e em São Paulo, apesar de ter sido galardoado com prémios e distinções várias e apesar do entusiasmo dos escassos críticos e estudiosos que se ocuparam da sua obra, Ricardo Dicke não chegou nunca a impor-se no panorama literário do Brasil, onde ainda hoje — com a excepção do seu estado natal — permanece um desconhecido. Em Portugal, a situação é naturalmente pior: basta notar que nenhum dos seus livros consta da PORBASE, o Catálogo Colectivo das Bibliotecas Portuguesas¹. Um dos seus romances, *O Salário dos Poetas*, foi contudo levado à cena em terras lusas, numa parceria entre o Teatro O Bando e a CIA

¹ Embora o romance *Último Horizonte* exista na Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

D'Artes do Brasil². Eu mesma, apesar de ter nascido, vivido e estudado em Mato Grosso, só recentemente, já em Portugal, tomei contacto com o nome e a obra do autor de *Madona dos Páramos*.

Como tentarei mostrar ao longo do trabalho, o esquecimento e a marginalização de Ricardo Dicke são inversamente proporcionais à qualidade, à solidez, à inovação da sua obra, resultando por um lado do centralismo do sistema literário e de acasos e condicionalismos diversos e, por outro, das exigências que coloca ao leitor numa época dominada pela literatura de *prêt à porter*. O panorama crítico e editorial parece aliás estar em mudança: nos últimos anos, têm surgido dissertações académicas sobre o autor, sobretudo na Universidade Federal de Mato Grosso, onde aliás funciona o *Grupo de Estudos em Literatura e Cultura de Mato Grosso: RG-Dicke*, que tem promovido importantes estudos sobre a região; por outro lado, os seus livros, alguns surgidos em edição de autor e quase todos esgotados, passaram a dispor de uma edição e distribuição muito melhores, graças à parceria entre a Carlini & Caniato e a Cathedral Publicações.

Para concretizar o objectivo que atrás enunciei, optei por estudar um dos dois últimos textos publicados por Dicke: *Toada do Esquecido*, primeira parte de um livro saído em 2006. Isto porque, como está enunciado no título desta dissertação, creio tratar-se de uma espécie de *lição de síntese*: a narrativa — que, ao contrário dos editores, considero um romance e não um conto — condensa o essencial da ficção do autor (quanto aos temas, motivos, orientação ideológi-

² Com encenação do português João Brites e assistência de encenação do brasileiro Amauri Tangará, o espectáculo estreou em Palmela a 23 de Novembro de 2005, com a presença do próprio Dicke, mantendo-se em palco até 18 de Dezembro. Dois anos depois, seria levado ao Brasil, desta feita com encenação de Amauri Tangará e assistência de encenação de João Brites.

ca e filosófica, mas também no que respeita às técnicas narrativas, à linguagem e ao estilo), propondo aquilo que pode ser entendido como uma alegoria com algo de didáctico.

O trabalho está dividido em dois momentos principais. No primeiro, procuro fazer uma apresentação do autor e da obra, traçando uma síntese biográfica, discutindo o paradoxo reconhecimento / circulação dos seus textos e fazendo uma referência circunstanciada a alguns dos mais emblemáticos. No segundo momento, proponho uma leitura de *Toada do Esquecido*: começo por tentar justificar a ideia de que se trata de uma *lição de síntese* face à obra restante de Dicke, discuto a questão do género, procedo a uma análise detalhada das categorias da narrativa (acção, narração e narrador, personagens, espaço e tempo) e termino com um breve estudo da linguagem e do estilo. A dissertação tem ainda dois capítulos mais curtos: um em que procuro sintetizar as conclusões do trabalho, o outro correspondendo à bibliografia.

Estando consciente de que este não é um trabalho definitivo, até pelas limitações — de tempo, mas também de espaço — dos actuais cursos portugueses de mestrado, espero contudo ter cumprido razoavelmente os objectivos a que me propus, dando um pequeno contributo para a circulação de uma obra que não merece a marginalização a que tem estado votada.

I. RICARDO GUILHERME DICKE:

UM AUTOR NA PERIFERIA DO SISTEMA LITERÁRIO

I.1. Breve síntese biográfica

Uma das primeiras dificuldades que se coloca a quem queira estudar Ricardo Guilherme Dicke tem a ver com a falta de informação: não é fácil acessar aos seus livros, quase todos publicados por pequenas editoras e em tiragens escassas; são poucos, e em geral pouco aprofundados, os estudos sobre o autor, caindo frequentemente numa aprovação que fica por justificar. Esta última parte do cenário tem vindo a ser alterada na última década, com o aparecimento de dissertações académicas, quase todas na Universidade Federal de Mato Grosso, onde funciona o *Grupo de Estudos em Literatura e Cultura de Mato Grosso: RG Dicke*, coordenado por Mário Cezar Silva Leite: de 2001 até este ano de 2010, surgiram três dissertações de mestrado (duas em literatura³ e outra na área da história⁴) e uma de doutoramento⁵.

³ Gilvone Furtado MIGUEL, *O Entre-lugar das Oposições no Sertão: um estudo do romance “Madona dos Páramos”*, Dissertação de Mestrado, Goiânia, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, 2001; e Everton Almeida BARBOSA, *A Transculturação na Narrativa de Ricardo Guilherme Dicke*, Dissertação de Mestrado em Estudos de Linguagem, Cuiabá, Universidade Federal de Mato Grosso, 2006.

⁴ Juliano MORENO Kersul de Carvalho, *Do Sertão ao Litoral: a trajetória do escritor Ricardo Guilherme Dicke e a publicação do livro “Deus de Caim” na década de 1960*, Dissertação de Mestrado em História, Cuiabá, Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, 2005.

Graças a alguns desses trabalhos, é possível reconstituir o essencial da biografia do autor. Ricardo Guilherme Dicke nasceu a 16 de Outubro de 1936, em Raizama, município de Chapada dos Guimarães, no estado de Mato Grosso, numa família de garimpeiros do Coxipó do Ouro, sendo filho de João Henrique Dicke, de origem alemã, e de Carlina Ferreira do Nascimento Dicke. Aos cinco anos, acompanha a família na mudança para Cuiabá, capital do estado. Seguindo a tradição da época, Dicke começa os seus estudos como interno num colégio de padres, o Liceu Salesiano São Gonçalo, onde obtém formação religiosa. Apaixonado pela leitura, o autor diz, em entrevista cedida a Juliano Moreno de Carvalho⁶, ter começado a escrever, à semelhança de muitos outros autores brasileiros, sob a influência de Monteiro Lobato. Quanto à sua formação, o escritor salienta a importância de duas vertentes, a popular e a livresca:

Essas pessoas que habitam o sertão são donas de um conhecimento natural. Meu avô materno era contador de histórias e era garimpeiro e sempre viveu no campo. Essa minha relação com o ambiente rural veio de minha mãe. O lado erudito veio do meu pai, que era de origem alemã e tinha uma grande biblioteca.⁷

Saindo do colégio, torna-se ateu, como o próprio explica numa declaração em que se evidencia o ecletismo da sua formação religiosa, literária e filosófica:

⁵ Gilvone Furtado MIGUEL, *O Imaginário Mato-grosense nos Romances de Ricardo Guilherme Dicke*, Tese de Doutorado em Letras e Linguística, Goiânia, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, 2007.

⁶ *Do Sertão ao Litoral*, cit., p. 59.

⁷ *Ibid.*

Estudei cinco anos em colégio de padre. Depois de ler os existencialistas, como Sartre e Camus, virei ateu. Guimarães Rosa é que acabou com todo meu ateísmo. Fiquei confuso. Conheci hippies, budistas. Hoje em dia faço meditação e rezo.⁸

Casa em 1962 com Adélia Boscov, dedicando-se nesta época mais à pintura que à escrita. Em 1965, realiza uma exposição num hotel de Cuiabá e, com o dinheiro arrecadado, vai viver com a esposa para o Rio de Janeiro, onde inicia estudos universitários. Em 1971, obtém o grau de bacharel em Filosofia pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro e, no ano seguinte, torna-se licenciado pela Faculdade de Educação da mesma universidade. Ainda nessa época, faz uma especialização sobre Heidegger e o problema do Absoluto e a Fenomenologia de Merleau-Ponty, frequentando também a escola Superior de Museologia. Não descurando as artes plásticas, estudou pintura e desenho, entre 1967 e 1969, com Frank Scheffer e, entre 1969 e 1971, com Ivan Serpa e Iberê Camargo, participando em várias exposições. Estudou também cinema, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Para sobreviver, trabalha como professor, tradutor, *copy-desk* e jornalista para várias editoras e jornais de grande circulação, como *O Globo*.

A sua estreia literária, em livro, ocorre em 1968, com a publicação de *Deus de Caim*, classificado no ano anterior em 4.º lugar no Prémio Walmap, com um júri formado por grandes nomes da literatura brasileira, como Antônio Olinto, Jorge Amado e Guimarães Rosa. Publicaria depois *Caieira* (1978, vencedor do Prémio Remington e elogiado por Glauber Rocha num programa televisivo), *Madona dos Páramos* (1982, Prémio Nacional da Fundação Cultural do Distrito

⁸ Idem, p. 62.

Federal), *Último Horizonte* (1988), *Cerimônias do Esquecimento* (1995, Prémio Orígenes Lessa da União Brasileira de Escritores), *O Salário dos Poetas* (2000) e *Rio Abaixo dos Vaqueiros* (2000). Em 2006, saiu o seu último livro, *Toada do Esquecido & Sinfonia Equestre*, reunindo um romance mais curto do que o habitual no autor e um conto. No domínio deste último género, Ricardo Dicke tem textos publicados em três colectâneas: *Na Margem Esquerda do Rio*⁹, *Fragments da Alma Mato-grossense*¹⁰ e *Panorama da Literatura e Cultura de Mato Grosso*¹¹. O autor publicou ainda um livro de poemas, *A Chave do Abismo* (1989), tendo duas composições suas incluídas na colectânea *A Poesia em Mato Grosso*¹². Dicke deu ainda à estampa um ensaio: a sua dissertação de mestrado em estética, intitulada *Conjunctio Oppositorum no “Grande Sertão”*¹³.

Dois espectáculos teatrais foram concebidos a partir de textos de Ricardo Dicke. Em 2002, o encenador Amauri Tangará montou a peça *Belarmino — O guardador de ossos*, apresentando-a em festivais de teatro do Brasil e em Portugal. Três anos depois, seria apresentado, primeiro em Portugal e depois no Brasil, *O Salário dos Poetas*, adaptação do romance homónimo de Dicke, resultante de uma parceria entre o Teatro O Bando e a CIA D’Artes do Brasil.

Outra obra sua, *Cerimônias do Esquecimento*, foi objecto de uma adaptação

⁹ Juliano MORENO; Mário Cezar Silva LEITE (Sel. e Org.), *Na Margem Esquerda do Rio: contos de fim de século*, São Paulo, Via Lettera, 2002.

¹⁰ Maria Teresa Carrión CARRACEDO (Org.), *Fragments da Alma Mato-grossense*, Cuiabá, Entrelinhas, 2003.

¹¹ Carlos Gomes de CARVALHO (Org.), *Panorama da Literatura e Cultura de Mato Grosso*, Vol. II, Cuiabá, Verdepantanal, 2004.

¹² Carlos Gomes de CARVALHO (Org.), *A Poesia em Mato Grosso: um percurso histórico de dois séculos*, Cuiabá, Verdepantanal, 2003.

¹³ Cuiabá, Edição do Autor, 1999.

livre, integrada num documentário com o mesmo título, realizado por Eduardo Ferreira e Rodrigo Piovezan, em 2004, para a doctv.

Nesse mesmo ano, Ricardo Guilherme Dicke receberia o título de Doutor *Honoris Causa* pela Universidade Federal de Mato Grosso, e uma Moção de Aplauso da Assembleia Legislativa do Estado de Mato Grosso. No ano seguinte, seria homenageado no âmbito da Literamérica — I Feira Sul-Americana do Livro em Mato Grosso.

Viria a falecer com 71 anos, a 9 de Julho de 2008, em Cuiabá, vítima de uma insuficiência respiratória aguda.

I.2. A ficção de Dicke e o paradoxo reconhecimento/circulação

Uma das discussões acerca de Ricardo Guilherme Dicke tem a ver com o facto de, apesar dos prémios que recebeu, dos elogios da crítica e de escritores como Guimarães Rosa ou Hilda Hilst, não ter chegado a impor-se no panorama literário nacional do Brasil, o que desde logo condicionou a edição e circulação da sua obra (sendo verdade também o inverso). Não sendo a única razão, a condição mato-grossense do autor explica em grande medida esse paradoxo: afastado do eixo Rio-São Paulo, que continua a ser o centro da vida literária brasileira, tendo dificuldade em publicar e ver distribuídos os seus livros, Dicke acabaria por ficar confinado à sua ilha, para retomar a ideia de Viana Moog do Brasil como arquipélago cultural¹⁴.

Numa entrevista ao jornalista João Ximenes Braga, o autor reconheceu o

¹⁴ Viana Moog, *Uma Interpretação da Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1943.

peso da interioridade:

É porque mudei para Mato Grosso. Aqui é o mesmo que um exílio para qualquer um que deseja ser escritor e não tem editoras grandes nem distribuição, o que é uma maldição para quem pretenda escrever. (...) Aqui a gente pula atrás dos editores. Como não há o que fazer, temos que esperar que nos descubram nos grandes centros. Tenho oito livros prontos para publicar. Nenhum plano, porque aqui é minha *Finisterræ*.¹⁵

Para além disso, outros factores têm impedido uma difusão mais alargada da obra do autor de *Cerimônias do Esquecimento*: os seus romances, em geral mais extensos do que é comum, convocam temas e referências que exigem do leitor uma sólida preparação literária, filosófica, cultural, pedindo assim um esforço para que poucos estão disponíveis nesta época de literatura *light*. Por outro lado, o modo como Dicke trabalha a linguagem e as técnicas narrativas dificulta a percepção imediata do sentido, o que constitui um obstáculo para muitos leitores e para a crítica apressada. É que estamos perante um autor particularmente singular no panorama da literatura brasileira, assim caracterizado por Paulo Spiller, reitor da Universidade Federal de Mato Grosso, por ocasião da atribuição a Dicke do título de Doutor *Honoris Causa*:

Dicke une o bizarro, o filosófico, o religioso, o divino e o selvagem; o real e o surreal; o céu e o inferno. Revela o mundo conturbado, a tragédia do homem pobre — mundo caótico, brutal das

¹⁵ <http://blog.revistabula.com/2008/07/11/ricardo-guilherme-dicke-prisioneiro-de-um-ostracismo-cruel/>

experiências humanas vividas. Dicke faz isso como uma tragédia grega, envolvendo deuses de mitologias outras, numa miscigenação consanguínea típica de um Brasil; num carnaval de deuses de carnes ardentes a queimarem em febres de paixões.¹⁶

Contra o que possa parecer a um leitor apressado, Ricardo Dicke não é um autor regionalista, pelo que esse não é argumento válido para justificar a dificuldade de circulação da sua obra. Mato Grosso e o seu sertão constituem o centro habitual da sua ficção, mas é sempre a condição humana — universal e, em certa medida, atemporal — que está em causa. Como observou Gilvone Furtado Miguel:

Dicke, em sua escritura, ultrapassa o território regional de Mato Grosso. O autor consegue conectar, pelo caminho do universalismo dos esquemas e dos arquétipos, no plano semântico, realidades regionais distintas, de tempos remotos. Em sua narrativa, são transladados para a imensidão do mundo, adquirindo facetas universais e integradas na concepção do imaginário universalizante.¹⁷

I.2.1. Apresentação de algumas das principais obras de Ricardo Dicke

Dada a quase nula presença em Portugal da obra de Ricardo Guilherme

¹⁶ <http://www.ufmt.br/institucional/reitoria/palavradoreitor/141220041.htm>

¹⁷ *O Imaginário Mato-grosense nos Romances de Ricardo Guilherme Dicke*, cit., p. 89.

Dicke, apresentarei de seguida alguns dos seus principais romances, o que permitirá também seguir melhor as aproximações que farei depois a alguns dos seus aspectos, ao estudar de forma pormenorizada *Toada do Esquecido*.

1.2.1.a. *Madona dos Páramos*

Publicado em 1982, este romance conta a fuga da prisão de um grupo heterogéneo de marginais, que se embrenha no sertão, a cavalo, em busca da terra da Figueira-Mãe — a Terra Prometida, garantia de bem-estar e de justiça. A viagem pelo sertão do Tuaiá é de luta contra a aspereza do lugar e as condições desfavoráveis do clima, mas é também a oportunidade para o conhecimento do interior das personagens. Através das reflexões de cada uma surgem interrogações mais vastas, sobre o bem e o mal, Deus e o diabo, a força do amor e do ódio, da vingança e da ambição, e também sobre a condição humana e o sentido da vida.

Acompanhando a conversa interior de cada personagem, o romance é formado por várias histórias paralelas e algo contraditórias, apresentadas num estilo próximo do realismo maravilhoso. Como já foi apontado por Gilvone Furtado Miguel¹⁸, Dicke aproveita, transformando-os, motivos e figuras mítico-religiosos, como pode ser observado na *Moça Sem Nome* que é obrigada a acompanhar os doze foragidos: figurando a Virgem Maria e os doze Apóstolos, mantém-se pura, apesar de ser cobiçada por todo o grupo, transformando-se na *Madona* do título.

¹⁸ *O Entre-lugar das Oposições no Sertão: um estudo do romance “Madona dos Páramos”, cit..*

I.2.1.b. Cerimônias do Esquecimento

Publicado em 1995 e galardoado com o Prémio Orígenes Lessa, este romance suscita, logo de início, um estranhamento quanto à forma de narração, embora seja habitual nas obras do autor a subversão dos modelos canónicos. Neste caso, através de um complexo fluxo narrativo, vão-se alternando várias vozes, diferenciadas graficamente, que se complementam na formação do sentido geral da obra. A primeira delas vem assinalada por parênteses, caracterizando-se pelo uso predominante da 2.^a pessoa do singular:

(Pensaste nos sogros e cunhados que te esperavam. Estás empapado de crepúsculo, por dentro e por fora. (...) Estás sozinho ou o casamento já se acabou?)¹⁹

Essa voz corresponde a Frutuoso Celidônio, um professor de Filosofia que fora despedido de uma Universidade e se encontra agora no bar Portal do Céu. De início, fica-se com a impressão de que ele fala para alguém, mas no decorrer da narrativa percebe-se que o narrador usa um “tu” dirigido a si próprio:

(Ou, pensas: quem será que contava aquela história? No teu canto, tu, um professor da universidade despedido, agora estás ao deus-dará, só tens teu carro, esse jipe velho, onde trouxeste os noivos da igreja.) (10)

O professor ouve uma história contada por outra personagem, Anelinho

¹⁹ *Cerimônias do Esquecimento*, Cuiabá, EdUFMT, 1995, p. 9. Para as restantes citações, limito-me a indicar, à frente, a respectiva página.

Abbas, o pai da noiva de um casamento ocorrido anteriormente. É esta a segunda voz da narrativa, caracterizada pela 3.^a pessoa gramatical e assinalada graficamente por aspas. Através dela, ouvimos a história de Saul, personagem bíblica que magicamente transpõe o tempo e participa da história:

“Pois, dom Saul estava de pé, junto à janela antiga, dessas de tranca, arrumando uma rede vermelha com desenhos de bordados de labirinto também do Arraial das Corujas nos armadores, de um lado a outro do quarto: lá em cima, caibros negros de uma antigüidade nada próxima (...).”

A terceira voz narrativa apresenta-se igualmente em 3.^a pessoa mas sem marcas gráficas, no mesmo espaço do bar Portal do Céu, situado nos limites de Cuiabá, na zona de divisão com o sertão mato-grossense. Nesse bar, estão reunidas algumas pessoas singulares para participar numa cerimônia de acasalamento entre dois jovens ciganos, denominada Noite da Predestinação. O acontecimento marcará a passagem entre duas eras da humanidade: de um tempo de decadência para um tempo de prosperidade.

Acostumado a reconhecer as falas em 2.^a pessoa como sendo do professor e as referências em 3.^a pessoa como pertencendo ao pai da noiva, o leitor estranha quando, de repente, esse procedimento é alterado, gerando a dúvida sobre quem realmente está a falar ou a ouvir a história. O foco narrativo altera-se constantemente, causando um certo desnorte no leitor.

O espaço de fronteira entre a cidade de Cuiabá e o sertão de Mato Grosso suscita a reflexão sobre as conexões entre esses dois mundos e sobre os problemas decorrentes do avanço da ‘civilização’ sobre o sertão: as consequências ambientais da exploração dos recursos naturais e a decadência ética e social. O

sertão é apresentado como representante da tradição e de um certo tipo de pureza ameaçada pelas forças homogeneizadoras da civilização:

No sertão todos sabem sua genealogia. Como na Bíblia tão velha. (...) O monstro da civilização que devora o que não devia ser devorado é o que produz as vertigens nebulosas do sono do esquecimento. O sertão é a recordação ao vivo, eterno. Ah, o sertão é onde se luta contra a civilização, mas quem preservará o sertão das espoliações e dos contágios, das ignorâncias, das pestes e dos medos? (109)

No bar Portal do Céu, acontece o encontro de personagens das mais variadas profissões para celebrar o ritual da Noite da Predestinação. Além do professor Frutuoso Celidônio e do pai da noiva, Anelinho Abbas, estão também o ferreiro João Valadar; o rabequeiro João Ferragem; o rei Saul; a prostituta Rosaura do Espírito Santo; os cegos videntes Manuel das Velhas e Manuel dos Velhos. Todas estas personagens estão bêbadas, numa espécie de transe. Enquanto esperam o ritual, vão bebendo e ouvindo as previsões feitas pelos dois violeiros cegos, que têm uma capacidade especial e diferente de observar a realidade, cantando aquilo que vai acontecer. Uma das suas profecias catastróficas aponta para uma III Grande Guerra Mundial, depois confirmada por uma notícia de jornal.

Como quase todas as personagens dickenianas, as de *Cerimônias do Esquecimento* são marginalizadas da sociedade capitalista. A superação dos obstáculos e bloqueios, a fuga à solidão e ao abandono, aqui como noutras obras do autor, só é possível através do mito, ou seja, da Noite da Predestinação.

Através da experiência vivida por cada personagem, Ricardo Guilherme

Dicke arquitecta uma narrativa sobre o ser humano num mundo marcado pela desigualdade e pela injustiça, contada sob vários ângulos, o que torna a estrutura da obra fragmentária e complexa.

1.2.1.c. O Salário dos Poetas

O Salário dos Poetas, obra publicada pelo próprio Dicke em 2000, narra os últimos dias de vida de um ex-ditador sul-americano, o General Augusto Alfredo Barahona, exilado no Brasil, no estado de Mato Grosso. Andando pelos arredores da Fazenda Anhangá, uma espécie de palácio rural a 50 Km de Cuiabá, pára para observar um cavalo morto, quando é atingido por um tiro no peito e cai sobre o animal já em decomposição. Encontrado pelos seus capangas, é levado para a sede da fazenda, onde o disforme e grotesco doutor Espárrago, graças a uma cirurgia improvisada, salva a vida de “el general”. Ferido e moribundo, passa os dias na cama, com pavor dos inimigos e dos fantasmas. Mesmo em estado decadente, continua obstinado pelo poder, oprimindo e humilhando todos os que o rodeiam: a mulher, os capangas e um grupo de resistentes que frequentam o bar Nínive.

Na iminência da morte, o sanguinário general, numa apetência mórbida e doentia, tenta realizar os seus últimos desejos. Um deles é o de imortalizar o seu nome através de um livro de poesia com o título *A Morte de Sardanapalo* (título de um quadro de Eugène Delacroix), para o que contrata o professor de filosofia Florisbelo Frois, autor de dois livros, encarregando-o de refazer os seus velhos manuscritos. Vendo-o naquele estado, o professor surpreende-se: o facínora que tinha regido com mão de ferro, por quatro décadas, o Chileraguay, uma republiqueta vizinha, era agora

(...) um homem com aspecto cansado, triste, vulgar, enjoado de si mesmo, um sujeito comum, qualquer, insípido como um queijo apodrecido, que agora não fazia nem metia mais medo nem mal a ninguém.²⁰

Outro desejo do general era o de vingar-se do coveiro Caravajo, pois tinha chegado aos seus ouvidos a informação de que ele alardeava ter feito uma cova para o ditador. Enfurecido, ordena a morte daquele que era o mensageiro da sua condição exânime. Por fim, manda buscar e mantém na sua presença a cigana Aurora, mulher sensual e afamada pela sua beleza regenerativa. Tudo isso na tentativa de escapar ao destino que o cheiro nauseabundo do corpo apodrecido prenunciava, na ânsia de atingir a imortalidade.

É peculiar o modo como a natureza mato-grossense é retratada nessa obra. Embora se destaquem as descrições da beleza exuberante de Chapada dos Guimarães, vemos também — como em *Toada do Esquecido* — uma natureza que fremente de dor pelos desmandos do homem, atingida pelas queimadas e por nuvens de moscas e gafanhotos:

Mas agora é de noite, e a tarde passou como uma sombra levando o atentado e a arruaça, noite que balança nas águas negras do rio, que se escureceu com as nuvens de gafanhotos se alastrando por sobre o dia, as moscas que zanzam tontas tecendo redes de imponderáveis bochornos, os cachorros penados que latem sem fim naquelas quebradas modornosas e as queimadas

²⁰ *O Salário dos Poetas*, Cuiabá, Edição do Autor, 2000, p. 29. Para as restantes citações desta obra, limitar-me-ei a indicar a página respectiva.

que avançam com a inexorabilidade dos destroços do Destino por sobre as sombras verdes da vegetação dos portos de Cabra (...) (30).

Temos então, como em quase todas as obras de Dicke, um romance extenso (pouco menos de 500 páginas), com uma linguagem densa, com um enredo que retrata a mesquinhez humana e a injustiça, servido por um discurso carregado de reflexões filosóficas e por uma linguagem em que o português (o português brasileiro e o português do Pantanal) alterna com o espanhol.

Como é comum nas obras de Dicke — e *Toada do Esquecido*, como veremos, é outro bom exemplo —, há neste romance um grande número de referências eruditas, ligadas principalmente à pintura, à música, à literatura, à política. Nomes como Delacroix, Mozart, Verdi, Baudelaire, Verlaine, Pablo Neruda, Pascal, Voltaire, Rousseau, Fausto, Pinochet, Eva Perón e muitos outros, de várias épocas e domínios, comparecem na obra, sugerindo uma saída para os problemas através do mito. Dessas referências, a que tem um papel mais importante no romance é a lenda de Arbaces, um general de Sardanapalo, o rico, poderoso e culto rei da Assíria (668-631 a.C.) que estabeleceu em Nínive a primeira colecção de textos em escrita cuneiforme. Arbaces aparece como uma sombra para conversar com o general, tornando-se a companhia mais fiel nos seus últimos dias de vida. Apesar de o tempo da narrativa estar concentrado nos instantes entre o tiro e a morte do ditador, as suas memórias vão sendo projectadas e o leitor toma conhecimento dos feitos e desmandos do protagonista, acompanhando também os seus pensamentos:

Sabe o que sai sujo, imundo de entrar e sair desse arcabouço

fechado que é uma ditadura, Arbaces? É nada mais, nada menos que a consciência. E a consciência é o bem maior que se tem e que nunca deveria se sujar. O dom de toda uma vida é a consciência, Arbaces. O caso é que se sai sem consciência. Ou a consciência suja de merda, não de teia de aranhas, como se você entrasse e saísse dum chiqueiro ou viesse de entrar numa latrina. Se você tem a consciência boa e limpa de um bom limpador de latrinas, tudo bem, não te acontece nada, mas se é o contrário, se tem a consciência de um ditador, então nunca mais terá paz de consciência a vida inteira, compreendes Arbaces, estas coisas eu te digo e te confesso, porque és apenas uma sombra de uma sombra, e eu também sou quase uma sombra de uma sombra ensanguentada (...) (142).

Quando o general fala com Arbaces é consigo mesmo que fala, pois Arbaces é ele próprio, um ditador que enganou a liberdade e o progresso de seu país com desmandos e injustiças.

Mas, apesar do pessimismo que decorre do reconhecimento da existência de ditaduras e ditadores como Barahona, *O Salário dos Poetas* contém uma clara profissão de fé no poder revolucionário dos poetas e na força redentora da poesia:

Só os poetas podem destruir os déspotas e a política e o cinismo do Estado e mudar o mundo. A verdadeira revolução pertence aos poetas. E vocês são os poetas do mundo. Onde está o Salário dos Poetas? (277)

I.2.1.d. Sinfonia Eqüestre

Incluído no último livro publicado por Dicke, em 2006, o conto *Sinfonia Eqüestre* traz como tema os conflitos pela posse de terra, problema marcante na região de Mato Grosso. A protagonista, Janis Mohor, cavalga o sertão determinada a matar o turco Tariq Muza, para vingar a morte do seu pai. A aspereza do tema fundiário contrasta com o sentimentalismo das personagens: Janis, a corajosa guerreira, é também — e apesar de casada — uma virgem, chorando as incompreensões e contradições da sua vida, enquanto, misteriosamente, as coisas e as pessoas se transformam em cavalos, misturando-se tudo numa enigmática sinfonia equestre.

O espaço físico continua a ser Mato Grosso, aqui retratado a partir das enormes fazendas de gado — muitas vezes construídas à custa da violência —, formando uma região um tanto desabitada e solitária:

Preparou-se para a viagem. Aquela fazenda que herdara do pai se chamava Fazenda Mutum. Ia da Fazenda Mutum para a Fazenda Piúva. Babioca era um cavalo de boa andadura. Duraria um dia inteiro cavalgando, indo de uma fazenda a outra fazenda. Atraves-saria vales verdejantes, montanhas azuis, desertos assombrados, acompanhada de Belizário, o contador de histórias.²¹

A conflituosidade de fundo não impede a representação da riqueza e do esplendor da fauna e da flora mato-grossenses, também visíveis no jardim da

²¹ “Sinfonia Eqüestre”, in *Toada do Esquecido & Sinfonia Equestre*, Cuiabá, Carlini & Caniato / Cathedral Publicações, 2006, p. 136. Para as outras citações, indicarei apenas a página correspondente.

fazenda Mutum, que Janis herdara do pai:

Intramuros, era um lugar que retumbava de cantos de pássaros. Sob as árvores se estendia uma sombra enorme e profunda, espessa e terna que endulcorava tudo o que dela se aproximava. Frutas adocicavam as sombras. Um bentevi esburacava um mamão e assobiava e periquitos comiam duma manga madura. (...) A doçura do cheiro das mangas caídas pelo campo onde cresciam árvores fruteiras que fechavam o horizonte endulcorava o ambiente. Lá por baixo das árvores, as frutas adoçavam o húmus frutal. (144-5)

Espaço de refúgio, o jardim é também

Lugar ideal para fazer poemas. Pedaco do Céu. Único lugar adequado para consolar-se da Morte... (144)

Mais uma vez, Ricardo Dicke parece sugerir que a redenção do mundo e do ser humano passa pela poesia.

II. UMA LEITURA DE TOADA DO ESQUECIDO

II. 1. Lição de síntese

Como disse na Apresentação, creio que *Toada do Esquecido*, uma das duas últimas narrativas publicadas por Ricardo Guilherme Dicke, pouco antes da sua morte, constitui de alguma forma uma *lição de síntese*: porque, para além de elementos e motivos mais ou menos significativos (o sertão, o garimpo, a fuga, o rádio, o relógio, o canto), são aqui retomados — sob a forma de uma síntese (que o é também sob o ponto de vista formal) com alguma coisa de didáctico — os principais temas e ideias da obra do autor e algumas das suas técnicas narrativas e estilísticas mais características.

Partindo de um forte investimento pessoal — que se nota de imediato na projecção de traços biográficos sobre as personagens, designadamente o Cavaleiro e Zabud —, o autor supera contudo o lirismo que o recurso frequente ao monólogo interior parecia confirmar. Da mesma forma, supera o regionalismo a que alguma crítica o quis vincular: o sertão de *Toada do Esquecido*, mais que um espaço geográfico, é sobretudo um espaço de questionamento da condição humana. Reelaborando textos, figuras e mitos clássicos, antigos e modernos, o autor aborda as grandes questões metafísicas, apresentando uma espécie de alegoria em que sintetiza de modo (in)conclusivo o que foi discutindo nos seus romances anteriores: o significado da vida e da morte, a consciência do eu, o bem e o mal, a (im)possibilidade de comunicação com o outro, a relação do

individual com o social.

Fugindo das cidades onde “(...) tudo se americaniza e se bobifica tudo.”¹, rejeitando o modelo burguês de vida, denunciando os abusos de um sistema político-económico que deixou de ter em conta o ser humano e o meio ambiente, as personagens de *Toada do Esquecido* fecham-se sobre si mesmas e abrem-se a uma nova esfera de percepção:

(...) uma mulher dengosa falando no rádio: as reentrâncias e intumescências de sua boca, seus perdigotos, paradigmas e borborigmas de suas mucosas nas nossas orelhas aguçadíssimas que percebem até o trissar dos insetos sobre a grama queimada dos campos, ouvidos atentíssimos que ouvem como radares finíssimos arrepiados de tanto cabelo, orelhas da Embratel² que Deus nos deu, como se suas línguas enormes saíssem do rádio e entrassem nas nossas orelhas e por elas passeassem com seus dorsos de baleias, e nelas se enrolassem e no seu interior produzissem um vasto rumor de um distante e prodigioso mar... (47-8)

Projectadas de algum modo para fora — ou para cima — do tempo e do espaço, debatem-se com múltiplas interrogações, cuja conclusão aponta quase sempre para a ideia de mistério insondável:

Desenrolam-se os dias, dia após dia ante nossos olhos como

¹ “Toada do esquecido”, in *Toada do Esquecido & Sinfonia Equestre*, Cuiabá, Carlini & Caniato / Cathedral Publicações, 2006, p. 81. Para as citações seguintes, indicarei apenas a página respectiva.

² Empresa Brasileira de Telecomunicações, privatizada em 1998.

eternos rolos de pergaminho sem fim: neles poderemos pôr as inscrições que quisermos. Onde estão os ninhos dos pássaros, o que falam as formigas, o que sonham os mais loucos poetas, o que pensamos ontem, onde vai o tempo, onde está Deus, o que acontece depois da morte, onde se afunda o nosso inconsciente: tudo o que nos cerca é um grande mistério. (103-4)

A própria identidade é objecto de questionamento:

(...) quem seremos? Quem adivinha quem seremos nós? Não somos ninguém... (109).

Retirando as máscaras a seguir a esta passagem, as personagens continuarão sem resposta, dado que a pergunta é de alcance ontológico. Um das poucas certezas diz respeito à inexorabilidade do tempo e à transitoriedade da vida, questão que também afligia o general Barahona de *O Salário dos Poetas*:

— Minha sogra era gorda, baixota, feia e chata. Sua filha, idem, a mesma voz cortante, as mesmas gorduras, e a filha da filha, também, agora na flor da idade. A avó foi linda, a filha idem e a neta que será também como a avó e a mãe, idem: vão todas ficar iguais: velhas, enrugadas, chochas, idiotas, zarolhas, torpes, jenípapos murchos, dêem tempo ao tempo, se Deus quiser, todas iguais no fino cristal do tempo, no vertiginoso prisma do tempo que não engana a ninguém e que também a ninguém perdoa... (...) (14)

Mas nem por isso a morte deixa de ser encarada como suprema consolação:

(...) talvez não sejam mais que sombra do país da Morte, o grande presente que Deus e o Destino te ofertam em sua caixa de surpresas que talvez não venham a ser tanta surpresa assim, a não ser nada mais que a maior consolação de todas as consolações que é a Morte... (99).

A existência de Deus não apaga a responsabilidade humana:

Deus existe certamente, mas com Ele certamente existe o absurdo fortuito de tudo quanto existe em redor de nós! (104)

E, apesar do mal-estar experimentado pelas personagens, há uma misteriosa esperança, que renasce a cada novo dia:

(...) mas a íntima e verdadeira verdade é que nascemos, vivemos e morremos no meio do maravilhoso e ainda existem em redor de nós um mundo de coisas que faltam decifrar. Ao alvorecer, uma secreta esperança brilha no coração do homem, que se apaga como sono e, ao entardecer, outra secreta luz cintila no coração do homem que logo se eclipsa com a força dos trabalhos: de onde vem essa santa luz no coração do homem? Quando o dia nasce e quando nasce a luz? (105)

II.2. Um conto ou um romance?

Embora os editores apresentem *Toada do Esquecido* como conto, uma leitura apressada é suficiente para mostrar o desacerto da classificação. Bastaria

aliás a extensão da narrativa (122 páginas nesta edição) para recomendar prudência na conclusão: há contos longos, mas dificilmente um texto pertencente a esse género atinge uma tal extensão. Além disso, como tem sido sublinhado por todos os teóricos do género, o conto tem como marca distintiva a unidade de efeito, o que sujeita todas as categorias da narrativa — acção, personagem, espaço, tempo — a uma grande concentração. Ora, como iremos verificar nos pontos seguintes, não é isso que acontece nesta obra de Dicke: embora seja verdade que há uma acção principal bem definida que estrutura a narrativa e que comporta até um final surpreendente, todas as restantes categorias são objecto de um largo desenvolvimento que impede a afirmação de uma unidade de efeito. O sentido do texto não se joga numa síntese mas antes numa análise, longa, fragmentária e descontínua.

Tão-pouco podemos dizer que *Toada do Esquecido* seja uma novela, embora apresente algumas das características essenciais do género, assim sintetizadas por Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes:

(...) a acção desenvolve-se normalmente em ritmo rápido, de forma concentrada e tendendo para um desenlace único (...) o tempo representa-se quase sempre de forma linear, sem desvios bruscos nem anacronias, assim acompanhando a relativa simplicidade da acção; na novela, o espaço surge, se não desqualificado, pelo menos desvanecido, em certa medida ofuscado por uma personagem que se caracteriza pela excepcionalidade, pela turbulência, pelo inusitado, etc. (...)³

³ Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, 7.ª ed. reimp., Coimbra, Almedina, 2007, pp. 303-4.

Falta-lhe contudo a sucessividade linear e tendencialmente repetitiva que constitui a marca do género. Poderíamos objectar que a viagem empreendida pelas personagens de *Toada do Esquecido* se desdobra em etapas com algo de linear e de repetitivo e que as sucessivas mortes seguem uma estrutura do mesmo tipo. Acontece porém que essas etapas não são independentes, o que impede a emergência do processo aditivo, acumulativo, que caracteriza a novela. Acresce que a novela tende a privilegiar a acção sobre os outros elementos, abrindo um espaço menor para a análise psicológica, que é um aspecto essencial de *Toada do Esquecido*.

Resta-nos a hipótese de estarmos perante um romance: o texto é bem menos extenso do que é habitual em Ricardo Dicke — o que explica a confusão dos editores —, mas tem os ingredientes essenciais do género. Basta de facto pensarmos na complexidade com que se apresenta qualquer uma das categorias da narrativa — narrador, personagens, acção, espaço, tempo — e no forte investimento simbólico de que cada uma delas é objecto para percebermos que um tal trabalho dificilmente caberia numa novela ou, menos ainda, num conto. Além disso, o romance, pela sua elasticidade, é o género que mais se presta à representação de um projecto de (auto)conhecimento como aquele que está em causa em *Toada do Esquecido*: um processo que importa mais como processo do que como resultado, em que a personagem e o seu esforço de introspecção acabam por sobrepor-se à acção. É isso que tentarei mostrar nos pontos seguintes.

II.3. Acção

De um modo geral, a acção principal de *Toada do Esquecido* surpreende

pela sua estranheza e por uma inverosimilhança que — não chegando a empurrar a obra para o domínio do realismo mágico ou do fantástico — nos obriga a uma leitura simbólica e alegórica.

De um modo sintético, *Toada do Esquecido* conta a história de um grupo de garimpeiros que trabalha em O Esquecido, no estado de Rondônia, e que, por ocasião de um baile de carnaval e aproveitando uma confusão que não chega a ser bem explicada (um incêndio, uma invasão policial), se apodera do ouro da companhia de mineração. Neste assalto de oportunidade terão participado pelo menos seis personagens, algumas das quais se conhecem previamente: o Cavaleiro, Zabud e Gepetto, de um lado; Elpenor e Palinuro, por outro; El Diablo, que terá agido sozinho, não conhecendo nenhum dos membros dos dois grupos. Na fuga pelo sertão mato-grossense, ocorre a reunião progressiva das seis personagens: ao grupo inicial de três, juntar-se-ão El Diablo e, por fim, Elpenor e Palinuro. Tendo em vista preservar um anonimato que não poderia ser total — dado que alguns já se conheciam —, os fugitivos decidem usar máscaras do carnaval de Oruro, na Bolívia, que passarão a ocultar (mas também, de certo modo, a revelar) a sua identidade. O pacto que firmam nessa altura parece ter algo de iniciático, renunciando os estranhos acontecimentos que irão marcar a viagem:

Foi o jurado, o juramentado e o prometido entre nós, pacto de vida e morte do qual ninguém jamais poderá despactuar enquanto por aqui estejamos a errar nesta errância, a não ser Deus, até que cheguemos a bom chegar ao termo da nossa viagem que ninguém profano poderá saber. (17)

A viagem será feita, quase até ao final, numa *Kombi*⁴ (forma abreviada de “kombinationfahrzeug”, isto é, ‘veículo combinado ou multi-uso’), um automóvel utilitário produzido desde 1950 pela Volkswagen, considerado o precursor das *vans* (ou carrinhas) de passageiros e carga. Montada no Brasil desde 1953 e caracterizada pela sua simplicidade e robustez, a *Kombi* alcançou um grande sucesso, que se manteve ao longo de décadas. Roubada a uma companhia de circo, a *Kombi* usada pelos fugitivos é velha e vem acompanhada de um *trailer* com uma série de apetrechos e alguns animais (um galo, um porco, um cão), o que justifica a aproximação à arca de Noé:

(...) os animais da arca de Noé do *trailer* (...) (43).

Para estes sobreviventes em fuga, a *kombi* é uma espécie de cavalo moderno, permitindo-lhes atravessar o sertão através de caminhos que não existem. Rapidamente se percebe contudo que esta é uma fuga diferente: os perseguidores nunca aparecem; a viagem sofre a certa altura uma inflexão para trás, em direcção a Vila Bela, primeira capital do estado de Mato Grosso; as personagens mal falam entre si; todo o trajecto será marcado por perdas (ou subtracções) sucessivas: o *trailer* e o cão; os garimpeiros, assassinados um a um, seguindo-se a morte (acidental?) do homicida, El Diablo; as próprias máscaras, para os que permaneciam vivos (o Cavaleiro, Zabud e El Diablo).

Fuga como processo de autoconhecimento e como caminho para a morte, esta é portanto uma fuga bem diferente da que surge em *Madona dos Páramos*, como diferente é o sertão que as personagens atravessam: em *Toada do Esquecido*, o sertão é um espaço aberto e vazio que abre para a introspecção, ao

⁴ Aquilo que, em Portugal, é conhecido como carrinha pão de forma.

mesmo tempo que é sinal de um modelo falhado de civilização.

A acção perde assim importância, cedendo espaço a uma voz reflexiva que se divide entre o monólogo interior das personagens e as considerações do narrador principal. Deste modo, o leitor é convidado a entrar num plano em que as inconsistências e os paradoxos são quase irrelevantes: as personagens vão “(...) sempre fugindo, como a correr de algum crime imaginário, fugindo de algo que não sabem.” (96); apesar da fortuna em ouro que carregam, sofrem miseravelmente com a falta de conforto em todos os aspectos; embora ouçam notícias do mundo inteiro, através do rádio, quase não falam entre si, “(...) presas da incomunicabilidade mais profunda (...)” (80); os inimigos de que fogem nunca aparecem e eles morrem misteriosamente, um após outro, não parando para investigar o que aconteceu, identificar o culpado ou sepultar o defunto.

No final de uma viagem que parece ter durado uma semana — mas que, como veremos mais à frente, se estende por um período bem mais longo — o mistério é resolvido: o assassino é El Diabo, que agora se revela uma bela moça, assim se aproximando da Moça Sem Nome de *Madona dos Páramos*. Ficam contudo por explicar os seus motivos, surgindo ao mesmo tempo um novo enigma: quem teria rasgado os sacos de ouro, fazendo que o seu conteúdo se fosse derramando pelo caminho? Foi um gesto deliberado ou um acidente? O romance termina com uma moralidade?

Tentarei responder a esta e a outras perguntas a partir da consideração das restantes categorias da narrativa.

II.4. Narração e narrador

Um dos aspectos mais característicos da obra de Dicke, sublinhado por

todos os estudiosos que dela se ocuparam, tem que ver com o modo como o autor mato-grossense trabalha o processo de produção do discurso narrativo e joga com o narrador. Basta atentar na abertura de *Toada do Esquecido* para perceber a importância desses aspectos na obra:

— Fabulosos, rodopiantes mundos de ilusão! A gente vive no mundo da sedução (...) este é o mundo da sedução e da ilusão em que vivemos metidos até o pescoço, mestre Gepetto, mesmo aqui no fim do mundo (...) — dizia entredentes, abafadamente sublinhando cada palavra o Cavaleiro, abaixando o volume do rádio (...)
(11-2).

Mais do que notar a opção pelo discurso directo atribuído a uma personagem que se afirmará como protagonista, devemos destacar o começo da narração *in medias res*, num momento em que a história já está em curso e quatro das seis personagens prosseguem a fuga, numa *kombi*, depois de terem roubado o ouro de uma companhia de mineração. O leitor fica assim colocado num quadro estranho para o qual dificilmente encontra sentido imediato, passando por uma reacção semelhante à que uma das personagens não tarda em manifestar:

(...) lá atrás alguém pensava: estou cansado de viajar com esta gente que não sei ao mínimo quem são: serão loucos fugidos de alguma casa de Orates, será Carnaval? (13)

O sema da loucura e do carnaval quadra-se bem com o estilo fragmentário de narração que o início da obra anuncia. Os eventos anteriores que permitem

compreender o presente da história só aos poucos surgirão, em analepse, de forma descontínua e fragmentada, através de monólogos interiores das personagens:

(...) só tem um último pensamento antes de voltar a calar-se: para que fomos achar aquele maldito circo do demônio lá em Quebrapote e deles roubar esta Kombi maldita, para que foi haver aquele maldito Carnaval lá no garimpo O Esquecido? (14);

em pensamentos das personagens captados pelo narrador através da focalização interna:

Estavam o Cavaleiro, ele se lembra, e Zabud faiscando ouro um pouco longe da currutela, quando ouvem tiros, barulho, esparra-mo, fumaça e vêem alguém que vem correndo a cavalo. (32);

ou em intervenções da responsabilidade exclusiva do narrador:

Houve uma briga entre os garimpeiros, tudo ficou destruído, eles foram-se embora. O preso na cadeia em Macapá que nada sabe do mundo: mestre Gepetto, o Cavaleiro resolve contar-lhe certas coisas (...) (28).

Perante este conjunto de elementos, podemos tentar uma primeira sistematização. Contra o que parece indicar o pretérito imperfeito usado pelo narrador no primeiro momento de *Toada do Esquecido*, não estamos perante uma narração ulterior, mas sim perante uma narração simultânea, em que o discurso coincide portanto com o desenrolar da história. Aquela ocorrência do imperfei-

to é apenas o sinal de uma opção momentânea pelo sumário; no conjunto da obra, o presente é claramente dominante. Significa isto que estamos perante um relato *in fieri*, uma espécie de reportagem em directo, cuja evolução e cujo desfecho não são conhecidos à partida. O narrador não é portanto onisciente, o que também justifica que recorra com frequência à focalização interna, adoptando a perspectiva de algumas das personagens, sobretudo o Cavaleiro. Por outro lado, como é característico da narração simultânea, o discurso assume muitas vezes a forma de monólogo interior — quase sempre, mais uma vez, da responsabilidade do narrador —, havendo assim uma divisão da responsabilidade da narração: o narrador principal não participa na história — é, portanto, heterodiegético —, mas algumas das personagens participam na narração.

Estas características, combinadas com cortes abruptos e mudanças de focalização e com o conteúdo de alguns dos monólogos interiores, tornam logo à partida o registo de *Toada do Esquecido* fragmentário, instável, precário, o que abre espaço para a busca interior que está a ser realizada pelas personagens.

Para além desses, há um outro aspecto que, não sendo exclusivo de Dicke, constitui um traço importante do seu estilo, assinalado por toda a crítica: a mudança súbita de narrador, com a passagem da 3.^a para a 1.^a pessoa gramatical, em parágrafos consecutivos, no mesmo parágrafo ou até na mesma frase. Observe-se a seguinte passagem:

É a lei do cão. Mas eu sei quem são, ou pelo menos acho que sei. O que dirige é o doutor Basualdo Nigromontanus (*ego sum Abbas*), um professor que professará, também nomeado ou pensado o Cavaleiro. Ao seu lado, El Diablo, a mulher boliviana. Atrás, nós: La Muerte, o Ignorante de Tudo ou mestre Gepetto. E eu, Zabud

Malek, o deus das moscas, o *hippie* que se finge de louco, que sabe quem são todos apesar de firmemente que estão guardados em seu anonimato.

Zabud tem vontade de perguntar algo ao que dirige, mas não o faz, tem medo de afrontar a cólera do chefe, e se cala. (13)

Neste caso, o narrador passa da 1.^a para a 3.^a pessoa: Zabud, em monólogo interior, ia fazendo a apresentação dos seus companheiros de fuga e de si próprio quando, sem aviso prévio, o narrador principal retoma o discurso. Sobre tudo nesta fase inicial, é de esperar um estranhamento da parte do leitor e até um certo desconforto, resultante da desorientação.

Outras vezes, o parágrafo começa em 3.^a pessoa, com o discurso do narrador principal, mas de repente, no mesmo parágrafo e até na mesma frase, o discurso passa para a 1.^a pessoa:

Sua voz quente... O Cavaleiro sente *frissons*, como que seu sangue se acelera, oh gastar todo esse ouro que vai conosco, lá em Paris, Londres, em sua companhia, só nós dois, dar a volta ao mundo, sei lá... Dá-lhe vontade de conversar com ela, será ela uma estranha, meu Deus do Céu? Não, não pode ser, não é... Oh sua voz tão cálida... (50)

Confundindo a sua com a voz da personagem, o narrador quebra a distância entre ambos e renuncia ao estatuto demiúrgico que o romance realista lhe atribuía, sugerindo assim que são plurais as vias de acesso à verdade da história. Num ou noutro momento, recorrendo à 1.^a pessoa do plural, o narrador chega a dar a impressão de que também ele se inclui no grupo de personagens:

Todos convêm que foi bom para eles que aumentasse a cada um seu pecúlio de ouro, às custas dos que morreram, foi muito bom Elpenor, mestre Gepetto e Palinuro haverem morrido: só sobramos nós: mas quem de nós vai morrer esta noite? E o espectro da morte e o medo se impregnam nos seus ossos comburidos como esses campos que cercam em redor. (108)

Há vários momentos em que não é fácil, ou, pelo menos, não é imediato, fazer a correspondência entre a 1.ª pessoa e uma personagem, como há momentos em que não é claro se estamos perante um discurso directo — embora este seja geralmente assinalado por um travessão — ou um monólogo interior:

A uns o ouro traz a loucura, a outros traz a sabedoria, a nós o que o ouro trouxe, senhor Cavaleiro, senhor El Diablo, senhor Zabud, senhor Palinuro? O brilho secreto do ouro: o que fascina no ouro? Oh, ficar olhando e tocando nas mãos eternamente esse ouro que possibilita a eternidade!

— Buenos días, América Latina! — como se fosse dona da América Latina. (81)

Esta passagem ocorre num contexto de monólogo interior do Cavaleiro, explicitamente assinalado: “pensa o Cavaleiro” (80). Não é certo porém que o excerto ainda faça parte do monólogo interior, como não é certo a quem pertence o comentário incluído no segundo parágrafo, que aliás não sabemos se foi proferido ou pensado. Este tipo de indeterminações ou de incertezas parece no fundo sugerir a crise do *eu*, que constitui um dos elementos centrais de *Toa-*

da do *Esquecido*, ilustrando também a solidão e a incomunicabilidade que domina as personagens.

II.5. Personagens

Reunidas de uma forma que parece casual, na sequência de um roubo de ocasião; companheiras de uma viagem longa e de destino incerto; aprisionadas em máscaras do carnaval de Oruro, em trajes circenses e em nomes que não são os seus, mas prisioneiras também nos seus silêncios e medos — as personagens de *Toada do Esquecido* apresentam-se como estando em fuga de perseguidores (a dona do garimpo, as autoridades...) cuja presença jamais se manifesta. Aos poucos, e a partir sobretudo da perspectiva do Cavaleiro — chefe do grupo e protagonista da narrativa —, vamos percebendo que a fuga é mais complexa: é um modelo de vida (ou de sociedade) que os fugitivos pretendem deixar para trás. Cedo contudo são tocados pela *Toada do Esquecido*, ouvida primeiro no rádio da *Kombi* e depois cantada, com acompanhamento à viola, por El Diablo. Os fugitivos assumem-se então como seres para a morte, parecendo fugir agora da própria vida e já não de uma morte que têm como inevitável.

À primeira vista independentes e desconexas, as personagens do romance apresentam diversos tipos de articulações, cuja consideração nos ajuda a perceber alguns dos seus sentidos. Começando por considerar o seu aparecimento em cena, podemos observar que há um núcleo inicial de duas figuras, o Cavaleiro e Zabud:

Estavam o Cavaleiro, ele se lembra, e Zabud faiscando ouro um pouco longe da currutela, quando ouviram tiros, barulhos, esparramo, fumaça e vêem alguém que vem correndo a cavalo. É mestre Gepetto. (32)

Perante esta indicação, é de supor que os dois — e até os três, incluindo o futuro mestre Gepetto — se conhecessem previamente, o que significa que a colocação das máscaras irá apagar não só a identidade anterior como também, pelo menos em parte, a memória dessa identidade.

Mestre Gepetto junta-se assim ao Cavaleiro e a Zabud:

Entram no escritório da Companhia, apanham todo o ouro que existe: alguns sacos de ouro que são dos compradores, uma velha que é a chefe que a guarda e seus sequazes que a guardam, entram numa Kombi velha com seu *trailer* e fogem. (32)

Temos assim um primeiro grupo que resulta da soma $2+1$. A ele se junta um segundo, simetricamente inverso, resultante pois da soma $1+2$, que corresponde à chegada de El Diablo:

Os três no caminho encontram El Diablo (cada um com seu ouro)
(...)(32)

e de Elpenor e Palinuro (38), que obviamente se conheciam. O conjunto de seis fugitivos resulta assim de uma soma cujos termos, sendo inversos, se anulam simbolicamente, numa antecipação do final da narrativa em que todas as personagens morrem.

Para além desta, há outras articulações que podemos perceber (e que tentarei explicar melhor quando abordar individualmente cada uma das personagens): o Cavaleiro e Zabud têm traços do autor, parecendo o primeiro representar o seu presente, enquanto que este simboliza o seu passado *hippie*; Zabud e El Diablo são duas representações de uma mesma entidade, em ambos os casos produto de um sincretismo religioso, a primeira associada ao Antigo Testamento e a segunda ao carnaval de Oruro; o Cavaleiro e mestre Gepetto mantêm, apesar do título do segundo, uma relação próxima da de mestre / discípulo; Elpenor e Palinuro são, de certo modo, personagens reduplicadas.

Bastante diferentes umas das outras, com passados e sonhos de futuro bem diferenciados, as personagens estão unidas pela sua condição de marginalizados, num espaço marginalizado do Brasil, numa zona esquecida de Mato Grosso.

II.5.a. O Cavaleiro, *alter ego* de Dicke

Como disse atrás, há quase sempre nas obras de Ricardo Guilherme Dicke uma personagem que se distingue claramente de todas as outras, sobretudo pela sua visão do mundo. Em *Toada do Esquecido* essa personagem é o doutor Basualdo Nigromontanus, conhecido como o Cavaleiro. Integrando o grupo inicial de trabalhadores do garimpo que rouba o ouro da Companhia, assumindo — pelo menos de início — a posição de chefe e por isso conduzindo a *Kombi* que serve de transporte ao grupo, o Cavaleiro distingue-se dos seus companheiros sobretudo pelo espaço que ocupa na obra: confundindo-se frequentemente com o narrador ou assumindo as suas funções, são os seus pensamentos e a sua visão que dominam *Toada do Esquecido*.

É por isso abundante a informação sobre esta personagem, inclusive no que respeita ao aspecto físico. Logo de início, ficamos a saber que é “(...) magro e fino e alto (...)” (13). Próximo do fim, retiradas as máscaras por sua iniciativa, ficamos a saber que “(...) o Cavaleiro dr. Nigromontanus é nada mais que um velhote magro e alto, meio calvo, de olhos encovados e feições matreiras (...)” (109). Temos ainda uma descrição das suas mãos: “E o Cavaleiro olha as suas mãos ao fogo: mãos magras e compridas como as de um pianista, como se parecem com as mãos do meu pai (...)” (110). Por último, dispomos de uma visão, algo ridicularizante, do seu rosto, atribuída a Zabud: “Lembra-se do Cavaleiro, morto, sua cara de cavalo contra o céu (...)” (127). Podemos concluir que a descrição física do Cavaleiro coincide, a traços largos, com a figura do próprio autor à época da escrita do livro, isto é, no início dos anos 80 do século passado. Este dado, juntamente com a cosmovisão da personagem — muito próxima da que transparece do conjunto da obra do autor — faz do Cavaleiro uma espécie de *alter ego* de Ricardo Dicke.

Diferentemente também do que acontece com as outras personagens, de cujo passado pouco ou nada sabemos, o leitor de *Toada do Esquecido* vai tendo acesso a fragmentos que lhe permitem reconstituir a vida anterior do Cavaleiro. Ficamos assim a saber que o garimpo era uma tradição familiar:

Meu pai era garimpeiro, meus tios todos eram garimpeiros de mão cheia, viviam de catar ouro na bateia, meu pai teve até draga, varejou todo esse sertão, todos viveram no garimpo, perseverando sempre, meus vizinhos todos se foram na aventura do ouro, todo mundo era garimpeiro, nós também nos metemos até o pescoço e agora estamos aqui com todo esse ouro. (57)

Mais à frente, contudo, será outra a explicação para a sua entrada no garimpo:

O Cavaleiro se lembra do pacto com o Diabo (queimou um papel quando ainda vivia em sua casa, onde assinou e escreveu todas as determinações e deu a isso o nome de pacto, depois sonhou três noites seguidas com um ser como o Diabo que lhe oferecia todo o ouro que ele queria e desejava, feito isso partiu para O Esquecido) e se surpreendeu de repente com a súbita e flagrante presença de El Diablo ao seu lado ali na solidão da Kombi, será um encontro fortuito, casual ou predeterminado? (98-9)

Mais do que notar o recurso a um motivo que continua a justificar a partida de muitos migrantes para os garimpos que vão aparecendo — o sonho premonitório da riqueza —, devemos atentar na figura do Diabo e no pacto celebrado com ela. Como veremos mais à frente, El Diablo é de certo modo o representante dessa entidade, comportando-se como um cobrador que vem buscar o que é seu, o que explica a passividade e a resignação das personagens perante as mortes sucessivas que vão ocorrendo.

Outro elemento da vida passada do Cavaleiro que nos é fornecido tem a ver com uma tentativa de suicídio, ocorrida talvez na juventude, dada a referência à intervenção do pai:

— Foi sob uma pequena figueira, olhando um espelho, quando pus a faca no peito e enfiei. Foi sangue para todo o lado, e bêbado, bêbado como uma merda. Caí no meio da rua com aquela faca enfiada no peito. A eletrola tocando Chopin. Meu pai chegou:

me olhou nos olhos, eu caído, me perguntou: por que fizeste isso, meu filho? Foi para ver a Deus, lhe falei. (33-4)

A sua vida familiar também estaria marcada pela inquietação e pelo desespero:

O Cavaleiro pensa: será que eu tinha uma esposa e esta havia se mudado há meio ano para o quarto da filha? Meio ano sem amor, sem nem um beijo? Os vizinhos o acreditavam louco? (27)

Mais à frente, a imagem ganha nitidez e revela-se desagradável:

Pensa na mulher lá na fodida cidade que não queria dormir com ele na cama, mudou-se para o outro quarto, pensa na sogra, na cunhada que vai ficar igual à sogra e na filha da cunhada que vai ficar igual às duas: gordas, chatas e de voz cortante (...) (120).

No presente como no passado é muito cáustica a sua visão do mundo, que de início pode parecer que é dirigida apenas contra o mundo burguês, uniformizado e entorpecente, mas que aos poucos se vai percebendo ser bastante mais funda e consequente. Confrontem-se as seguintes passagens:

(...) o subúrbio fodido da cidade fodida no Estado fodido: lá não há nada, não se tem programas culturais como no Rio e São Paulo, a gente tem de ouvir desde que acorda até a hora de dormir, eternamente, o grasnado da televisão e o grasnado dos cachorros, dia e noite. Trágico, não? Por isso me vim. (34)

Unidade Totalitária de Poderes: Unidade Totalitária de Poderes! — e nós aqui ficamos como imbecis deixando que em algum lugar do nosso cérebro se repitam escandidamente essas frases que emergem tristemente das frestas das manchetes das notícias que nada significam, que nos vêm como lembranças mandadas pelas civilizações perdidas e escoadas, enviadas pelo grande teatro do mundo que se incendeia num fragor grotesco onde sombras clandestinas, anônimas, incógnitas se retorcem como máscaras de papelão embebidas em gasolina que o fogo devora... (100).

Mais velho que os seus companheiros, regressando de uma cruzada à Terra Santa mas com “(...) uma tristeza funda de quem nunca saiu de sua pátria...” (79), o Cavaleiro afirma-se como um *alter ego* de Dicke, reflectindo nas suas observações e pensamentos os principais temas e críticas da ficção do autor mato-grossense. A diferença maior estará talvez na desilusão que o caracteriza:

(...) e uma grande tristeza se instala no coração do Cavaleiro a olhar essa imensa desolação que vai até os horizontes. (79).

A tristeza não equivale contudo a desistência. Rejeitando o modelo de civilização representado pelo capitalismo global — “Aldeia global, aqui também é aldeia global...” (30) —, o Cavaleiro critica o imediatismo, a superficialidade, a homogeneização a que ele está a reduzir o mundo contemporâneo. Mas as suas observações não se ficam pelo plano filosófico ou ideológico, contemplando também uma vertente político-social, que a escuta do rádio permite que seja de alcance internacional:

De tanto ligarem, se enjoam, e deixam em qualquer emissora, uma voz falando lá longe ninguém sabe donde, em sueco ou polonês solitariamente, que absolutamente não entendem. Ou o sujeito falando de futebol sem parar, parece que lhe deram corda e ele lá falando de futebol. *Panis et circensis*: tem de haver em todo o mundo como aqui, em todo lugar. (83)

A ligeira ironia e o tempo entretanto decorrido sublinham o absurdo da história internacional recente:

Liga o rádio. *Dial*: pastor protestante falando sobre a impossibilidade de o homem salvar-se longe de sua igreja, soviético em espanhol estilo metálico sobre El Salvador, alemão falando sobre Guttemberg, albanês falando em espanhol sobre as excelências de Tirana, bolo indefinível de interferências misturadas, estação brasileira emitindo música enjoativa, mulher glamourosa falando em russo, bolo de interferências de novo, novamente soviético falando sobre Kabul, inglês dos USA falando sobre desarmamento (...) (45).

A actualidade brasileira, recebida pelo rádio, merece também o comentário enérgico do Cavaleiro, atento à manipulação praticada pelos agentes do poder e à inacção do povo:

Na Rádio Brasília deu que aumentou de novo a gasolina às duas horas da madrugada. Essa hora é que comunicam o aumento da gasolina. Eles têm medo. Não têm coragem de anunciar de dia, às limpas e às claras... Quem será que está por detrás desses progressivos aumentos de gasolina? Com toda a certeza, os ricos... Querem

esmagar os pobres... Demais de quieto... Sempre quieto, até quando? Povo de ratos e baratas, insetos... (102).

O protagonista reconhece contudo que a rádio é um instrumento de comunicação de sentido único: “(...) sem poder falar-lhes, eles só bocas, nós só ouvidos, viva a incomunicação, viva a incomunicabilidade!” (93). É pois pelo seu olhar que nos chega a denúncia das consequências ambientais e sociais do desmatamento e do garimpo selvagem, uma realidade silenciada:

— Quer dizer dos mergulhadores que morrem sob as mangueiras no rio Madeira: 2.000 por mês... E ninguém sabe. E todo este deserto que eles estão construindo... Em redor das estradas estes campos mortos, todas as árvores cortadas e não repostas cuja madeira é enviada para os Estados Unidos e ninguém sabe... (33).

A conclusão impõe-se, unindo o internacional e o nacional, o longe e o perto e até o presente e o passado: estamos no “*gran teatro del Mundo*” (71), “(...) que com suas manivelas mói e move os nossos sonhos mais recônditos, recôncavos secretos de nossas almas teatrais...” (101). Esta capacidade de abstracção justifica que o narrador se refira ao Cavaleiro como “o Filósofo” (36). Contudo, sendo verdade que a personagem faz várias alusões directas e indirectas a filósofos e a filosofemas e revela um pensamento e um discurso que são por vezes filosóficos:

É trágica a verdadeira condição do homem: fechado em si mesmo incomunicavelmente, nada pode dizer de si, de seu mais

íntimo, daquilo que se lhe passa no âmago, porque o entenderá se o disser, até que a morte chegue: só aqui e agora nós entendemos... (33);

a sua linguagem é sobretudo poética:

— “Feriado: o Horror do Mundo: ruas de óleo e gasolina tempo morboso horas doentias caras sorridentes passam na velocidade das rodas alegres felizes grande rumor feliz dentes burgueses em caras como pastelões com arrotos de cerveja bife e farofa pacos assados churrascos galinhas fritas as caras deles estão transparentes e brilham como o fundo levemente verde de uma garrafa de cerveja sol de vidro fosco o Sol se parece levemente com um grande sapato vermelho que pisasse os horizontes esmagando insetos e eles dizem: que grande sapato que está nos pisando deixa que as horas passem deixa que o dia passe deixa que a semana corra que o mês transcorra que o ano voe que o século deslize que o silêncio se foda que o Sol esmague os insetos aqui nesta rede atravesso dias e noites horas e horas — barca do dia — e nessa cama atravessasse as noites sem ver o Sol voando passando o dia vendo apenas Deus no meu coração quando silêncio poeira dos dias lusco-fusco das noites de tanto esquecimento que se vão para onde? (...) (76).

Aproximando-se por esses dois lados — a filosofia e a poesia (ou a literatura) — da figura de Ricardo Dicke, o Cavaleiro recorda um episódio da sua vida que merece comentário:

(...) e ele fica lembrando-se de sua vida, quando por exemplo

queimou todas as obras completas de J. G. R., para que queimou? Não o sabe, só sabe que as queimou, pegou todos os sabonetes que havia comprado em enorme quantidade das casas de umbanda da cidade, os discos de umbanda e todos os apetrechos da dita umbanda, mais as obras de J. G. R. e pôs tudo dentro de um tanque, derramou gasolina e jogou um fósforo aceso, foi aquele fogo bonito que durou toda a tarde, porque o tanque estava até às bordas. (37)

Mais do que um acerto de contas de Dicke com a crítica distraída e preguiçosa que, mesmo sem ter lido a sua obra, foi insistindo na influência de João Guimarães Rosa, devemos ver nesta passagem um acerto de contas do autor consigo mesmo, numa espécie de vida passada a limpo (para retomar o título de Drummond) feita através de uma personagem que é em parte o seu *alter ego*, numa obra que é uma lição de síntese com algo de testamental.

É também por isso que o Cavaleiro se distingue das outras personagens ao nível do que planeia fazer com o seu ouro ou no que diz respeito aos gostos musicais. Quanto ao primeiro aspecto, explica:

— Eu compraria todos os livros, quadros e discos do mundo, retirar-me-ia para uma cidade que se deitasse sobre campos floridos, na maravilha Espanha, num castelo de Burgos ou Mérida, que fosse perto também do mar, Barcelona ou Costa Brava, renunciaria às pompas do mundo a escutar eternamente música e a ler todas as obras literárias do mundo, com professores dignos de línguas, reuniria a maior biblioteca do mundo, a maior discoteca do mundo e a maior pinacoteca do mundo, e naquele silêncio ante os campos floridos e diante do mar adentraria todos os segredos... (52-3).

Mais à frente, numa nova aproximação à figura do autor, a personagem revela outro elemento do seu projecto: “Vou fundar a Editora Marginal e publicar todas as minhas obras e editar um grande jornal: *A Mutuca...*” (72).

A ‘excentricidade’ dos seus gostos musicais — ou culturais, de um modo mais global — já podia ser adivinhada por um objecto estranho que o acompanha: um grande dicionário de que lê alguns verbetes (cf., v. g., 19) ou de cujas palavras parte para a elaboração de pensamentos que se aproximam de poemas em prosa (cf., p. ex., 76-7), mas que também será usado para inesperadas finalidades correntes (como papel higiénico, para acender o fogo, como travesseiro). Quebrando o silêncio que domina as personagens, sobrepondo-se a espaços ao ruído das notícias, a música chega através do rádio, em más condições — o que confirma o isolamento do grupo —, sendo vivamente desejada por todos:

(...) eles queriam música e ninguém queria oferecer música ao triste mundo que precisava tanto de música, um pouquinho de música, só um pouquinho, uma música, mas boa música. Ofertavam notícias. (29)

Para o Cavaleiro, a “boa música” define-se tanto pela negativa como pela positiva. A primeira forma traduz-se na oposição reiterada ao rock e ao seu efeito massificador:

Tudo está muito bom quando lá vem besteiro! Lá vem a batinha enjoativa seja de que lugar for deste mundo e do outro, pois isso está tão espalhado pelo mundo igual à língua inglesa, lá vem a

vareta no couro do tambor: tudo está muito bom quando, sem mais nem porquê, lá vem a batida enjoativa marca registrada da nossa época reconhecível até no Afeganistão... A batidinha enjoativa do rock... (35)

O segundo modo passa pela referência a um grande número de peças e compositores da música clássica de várias épocas, dentre os quais podemos referir: Hector Berlioz e a sua sinfonia “Haroldo na Itália”, de 1834 (46); “Orfeu e Eurídice”, ópera de Cristoph Gluck estreada em 1762; Arnold Schoenberg, compositor de origem austríaca falecido em 1951 (73); Dimitri Shostakovitch, compositor russo que morreu em 1975 (89); ou Richard Wagner e a sua ópera “Tristão e Isolda”, de 1857-59 (92). Por várias vezes, o narrador dá conta do protesto do Cavaleiro perante a amputação das peças:

(...) é algo de Hector Berlioz, Haroldo na Itália (deve ser a Mec⁵ do Rio), mas se não for a emissora carioca não a porão inteira, só um pedaço como soem fazer, e esta peça maravilhosa não se dá toda, toda a música dos rádios agora nestes tempos bicudos e maus é algo que consideram coisa descartável como tudo no mundo (oh tempos de música descartável!...), e a canham, a misereram, miseravelmente (...) (46).

Para terminar a reflexão sobre a figura do Cavaleiro há ainda dois aspectos que falta considerar: o facto de, sempre que bebe ou pensa fazê-lo, proferir a declaração “ego sum Abbas” (cf. 60, p. ex.); a possibilidade de ele, em conjun-

⁵ Criada em 1936, a Rádio MEC (hoje Música, Educação e Cultura, antes Ministério da Educação e Cultura) tem características idênticas às da portuguesa Antena 2.

to com outras personagens, actualizar de algum modo a célebre gravura de Albrecht Dürer *Le Chevalier, la Mort et le Diable*.

A declaração em causa pertence ao verso inicial de um dos *Carmina Burana*, uma colectânea poética da autoria de estudantes goliardos pobres e clérigos giróvagos dos séculos XI a XIII, popularizada pela cantata de Carl Orff, de 1937. Maioritariamente em latim, são quase sempre composições de carácter lírico e folgazão, apresentando por vezes um conteúdo satírico. Conhecido pelas suas palavras iniciais, este poema é uma paródia litúrgica posta na boca de um abade. Começando com uma proclamação de fidelidade ao grupo dos bêbedos — “Ego sum abbas Cucaniensis / et consilium meum est cum bibulis”⁶ —, a peça termina com uma lição de desengano: os que o procurarem na taberna, de manhã, sairão à noite exclamando “quid fecisti, Sors turpissima? / nostræ vitæ gaudia / abstulisti omnia!”⁷. Não sendo fácil determinar o sentido desta citação — como aliás acontece com muitas outras que a personagem vai fazendo —, creio que ela deve ser entendida, não pelo lado boémio, mas no sentido do desengano, que é um dos valores mais fortes que resulta da narrativa. Para além disso, não podemos esquecer que se trata de uma citação indirecta de um livro anterior de Dicke: em *Cerimônias do Esquecimento*, há uma personagem chamada Anelinho Abbas.

Passemos agora à gravura de Dürer, que é considerada uma das suas obras-primas. Datada de 1513, ela apresenta em primeiro plano a figura equestre de um cavaleiro, que segue determinado e impassível, sem se deixar per-

⁶ Usei a seguinte fonte: <http://www.martinschlu.de/kulturgeschichte/mittelalter/spaetmittelalter/carminaburana/cb222.htm> [9-IX-2010]. Tradução aproximada: Eu sou o Abade Cucaniense e o meu grupo é o dos bêbedos.

⁷ Tradução aproximada: Que fizeste, Sorte maléfica? Roubaste todas as alegrias da nossa vida!

turbar pelas armadilhas do mundo nem pelos seus bloqueios interiores, representados pela Morte e pelo Diabo. Aquela mostra-lhe uma ampulheta, símbolo da passagem do tempo, meio vazia; o Diabo, em forma de bode, símbolo da bestialidade e do descontrole dos instintos, oferece-lhe prazeres em troca de sua alma. Há na gravura uma espécie de suspensão: o cavalo detém-se, apontando com a pata para uma caveira por terra, que indica o fim inelutável da viagem. O cavalo representa a força que o impele e o cão é o símbolo da fidelidade aos seus ideais, os ideais cristãos. A armadura, por seu turno, significa a imunidade a todos os males.



Fonte: <http://ora-et-labora.frenchboard.com/peintures-architectures-sculptures-f13/albrecht-durer-1471-1528-t234.htm>

Esta leitura mais comum da gravura de Albrecht Dürer não pode certamente ser aplicada a *Toada do Esquecido*, embora também aqui tenhamos um Cavaleiro (cristão, pois vem das cruzadas na Terra Santa), a Morte (na figura de Gepetto) e um Diabo (ou dois, como veremos no ponto seguinte). Além disso, a narrativa inclui um cão, Tyger, e a versão moderna da ampulheta, o relógio que permite a Gepetto (a Morte) ir anunciando as horas. Poderíamos ainda acrescentar que o mundo visto pelo Cavaleiro de Dicke não é tão diferente assim do que aparece na figura de Dürer: um mundo corrompido, dominado por aquilo a que ele chama a Universal Cumplicidade. Acontece porém que o Cavaleiro de *Toada do Esquecido* está numa fase mais adiantada: em vez de parado, a tomar consciência da sua finitude, está em movimento, a caminho da morte e do esquecimento. Já não tem por isso de enfrentar inimigos externos: tendo percebido que não pode derrotar os males do mundo, limita-se a compor o seu testamento, a sua *Toada do Esquecido*.

II.5.d. Zabud Malek, o Deus das Moscas

Estando a trabalhar no garimpo com O Cavaleiro ainda antes do roubo do ouro, sobreviverá à morte do companheiro, de quem parece representar uma faceta passada que é agora causa de desconforto. O seu nome decorre da máscara que usa, uma máscara de deus das moscas — também referido em *O Salário dos Poetas* —, “(...) uma mascarona horrível de Baal sírio-mesopotâmico (...)” (17). O nome Zabud pode ser encontrado no Antigo Testamento: “Zabud, filho de Natã, conselheiro privado do rei” Salomão. (I Rs 4: 5). Baal ou Beel é o nome do deus supremo dos Fenícios, Cananeus e Sírios. O seu culto atraiu os

Israelitas (I Rs 16: 31ss), tendo sido combatido pelos profetas (Ez 6: 4ss). Da vitória sobre o antigo culto parece ter resultado a junção dos dois nomes, Baal e Zabud, que dá origem a Belzebul, em hebraico, Baal-Zebud, “Senhor das moscas” (II Rs 1: 2). Já no Novo Testamento (Mt 10: 25; Mc 3: 22) a palavra Belzebu é o nome judaico do príncipe dos Demónios ou Satanás. A personagem de *Toada do Esquecido* representa portanto uma outra versão de El Diablo, o que explicará talvez que sejam eles os últimos a morrer.

A antonomásia *Deus das Moscas* suscita ainda duas outras reflexões. A primeira tem a ver com o facto de *O Deus das Moscas* (*Lord of the Flies*) ser o título de uma famosa novela alegórica do Nobel britânico William Golding. Publicada em 1954, a obra discute o falhanço da cultura, tomando como exemplo um grupo de estudantes que sobreviveu à queda de um avião numa ilha deserta e o modo como tenta governar-se. Longe da civilização, deixando que o individual se sobreponha ao colectivo, o emocional ao racional e o imoral ao moral, o grupo acaba por regressar a uma condição primitiva. É claro que a transposição para *Toada do Esquecido* não pode ser imediata, mas há algo na alegoria de Golding que passou para a espécie de alegoria de Dicke: a crítica à civilização ocidental e à ideia dominante de progresso e um certo pessimismo na visão do mundo e do homem.

A segunda reflexão tem a ver com a presença das moscas na obra. Se, de início, o facto poderia ser justificado pela presença, no *trailer*, do porco e do cão Tyger, a verdade é que elas continuam a acompanhar os sobreviventes mesmo depois de o atrelado ter sido deixado para trás. Sinal de doença e de morte, as moscas parecem representar em *Toada do Esquecido* a perseguição de um destino inelutável, por muita pressa e esquecimento que haja em todas as partidas.

Obedecendo às ordens do Cavaleiro e de El Diablo, Zabud é uma personagem resignada e conformista: “Sua cara barbuda volta a adquirir a circunspeção fadigosa e conformista de sempre sob sua grande máscara de palhaço (...)” (14), diz o narrador logo de entrada. Parecendo ter parado no tempo, tenta encontrar a paz na cultura *hippie*, fumando *marijuana* e ouvindo músicas como “San Francisco” (1967), de Scott Mackenzie, e “The Boxer” (1968), de Simon & Garfunkel. No seu caso, a retirada da máscara apenas confirma o que já se sabia: “(...) é um sujeito moreno e gordo, de cabelos compridos, sem cortar, amarrado atrás por um elástico (...)” (109).

O desprezo do Cavaleiro pelo *rock*, “a batidinha enjoativa” que polui as ondas hertzianas, talvez possa ser entendido como uma reprovação velada da cultura representada por Zabud. Note-se contudo que também este apresenta traços que coincidem com a biografia de Dicke: “Trabalhei quando morava no Rio de Janeiro, no grande jornal, em tradução...” (28), diz ele como justificção para o merecimento do ouro. Com estes dados, a conclusão impõe-se: o Cavaleiro e Zabud são duas faces da mesma moeda: Zabud representa o passado do Cavaleiro (e o passado de Dicke), que *volta* da Terra Santa. É talvez por isso que estas duas personagens são as últimas a ser assassinadas por El Diablo e que, ao contrário das outras, que morrem asfixiadas, são eliminadas com um punhal. Diferentemente também dos outros casos, estes dois homicídios são-nos narrados (122-3 e 130).

II.5.c. Mestre Gepetto, o discípulo que pergunta

Apesar de fantasiado de *La Muerte* e de a ele se referirem também como O Ignorante de Tudo, Mestre Gepetto prefere ser chamado por este último

nome. Neste caso — como acontece também com Elpenor e Palinuro — o nome da personagem não corresponde à fantasia, sendo talvez justificado pela máscara que lhe encobre o rosto. De certo modo, mestre Gepetto e *La Muerte* são designações antagônicas, dado que a primeira representa a vida.

Como é sabido, Gepetto (ou melhor, Geppetto⁸) é uma personagem de *Le Aventura de Pinocchio*, de Carlo Collodi, clássico da literatura infantil publicado em livro em 1883. Contudo, no conto moral italiano, Gepetto não é tratado por mestre: entalhador de profissão, é um pobre mas alegre velho que um dia, com um pedaço de madeira oferecido por Mestre Cereja, faz uma marioneta que ganha vida e se torna o seu endiabrado filho, por causa de quem chegará a ser preso. No processo de crescimento de que a obra dá conta, Pinóquio, depois de mais um engano que o levou a tentar multiplicar moedas de ouro no Campo dos Milagres, recebe um dia uma lição de sensatez de um papagaio: o dinheiro só pode ser ganho honestamente, à custa do próprio esforço, físico ou intelectual. Sem dificuldade, observamos algumas semelhanças entre a obra de Collodi e *Toada do Esquecido*, a começar pela existência em ambas de uma espécie de moralidade, mais difusa no romance de Dicke, se o lermos como uma espécie de parábola que mostra a vida como uma fuga para a morte, ao longo da qual o ser humano vai deixando tudo para trás. Além disso, o Gepetto do escritor mato-grossense também passou pela prisão, cumprindo “(...) pena lá em Macapá durante trinta anos.” (87). Não chegamos contudo a saber o motivo de uma sentença tão pesada, aplicada noutra estado esquecido do Brasil. Temos ainda a presença nas duas obras do papagaio, embora o da *Toada do Esquecido*

⁸ A estranha grafia parece constituir uma das várias falhas de revisão do livro a que pertence a novela. Na obra de Collodi, o criador de Pinóquio é *Geppetto*, que em italiano é forma familiar de *Giuseppe*.

— cujo nome, O Idiota da Família, evoca duas importantes figuras literárias, Flaubert e Sartre — se limite a repetir exclamações que revelam a visão pessimista do mundo da sua dona. Mas o ponto mais importante que liga os dois textos é a ignorância — tal como a entende o Cavaleiro — que caracteriza o Gepetto de Dicke, relativamente próxima da que revela o Pinóquio de Collodi. Uma ignorância que o leva a perguntar:

Coitado de mestre Gepetto, nem deu tempo para perguntar tudo o que queria, ele que queria saber de todas as coisas, amargado como amargou aquela pena em Macapá durante trinta anos. Nem eu sei tanto assim. (87);

uma ignorância que o torna disponível para aprender:

— Olhe, meu querido Ignorantezinho de Tudo: [a Universal Cumplicidade] é uma coisa a que te reduziu o mundo com toda sua sabedoria quando eras criança: tu eras muito puro e bom (...), e de repente o mundo se fecha sobre ti, e vai fechando as tenazes do inferno (...) (31);

uma ignorância que faz dele mestre.

Mas, como ficou dito, mestre Gepetto, devido à fantasia que usa, representa também a morte, no que parece constituir a sugestão de que a morte é a resposta para todas as perguntas, a suprema ignorância e, ao mesmo tempo, a suprema sabedoria. A posse de um relógio e a indicação das horas sem que ninguém o solicite é um atributo desta personagem, partilhado com Zabud, que assumirá em exclusivo a função depois da morte de Gepetto. Fazendo lembrar

o Caveira de *Madona dos Páramos* — que tem um relógio parado nas 3h33, sem que isso o impeça de ir dizendo as horas —, Gepetto assume a faceta simbólica de mensageiro da morte.

Certamente por isso, é ele quem trata de Tyger, o cão achado no *trailer* da companhia de circo, “(...) um cão imenso, policial alemão, todo negro, garboso, magérrimo (...)” (37). Companheiro fiel, o cão é visto em muitas culturas como guia do homem na noite da morte, como já o fora no dia da vida. Na mitologia greco-romana ele surge associado à passagem da vida para a morte, guiando as almas até ao paraíso ou guardando as portas do inferno. Tyger tem de facto algumas dessas características, sendo por isso causa de desconforto e de perturbação para outras personagens que não Gepetto. Os “(...) seus olhos amarelos, enormes, iluminam o caminho, iluminam tudo (...)” (37) e, latindo de vez em quando,

seu vozear repercute por todas as direções como um trovão e às vezes, quando late, dá a impressão demoníaca de que todo o horizonte à volta é uma grande cabeça de cão a latir, cujos ecos rincheteiam pelas beiradas côncavas do céu. (60).

Tratado com indiferença, constantemente amarrado a uma corrente, Tyger vê-se obrigado a comer “(...) um pedaço do porco vivo...” (17). Embora explicável pelas circunstâncias — um grupo em fuga, sem comida —, o facto não deixa contudo de surpreender e de chocar o leitor, justificando assim uma interpretação simbólica. Se aceitarmos a ligação do cão à morte, a investida de Tyger sobre o porco equivale à transmissão da marca do fim, que irá passar depois para todos os que dele comerem. Esta sugestão é reforçada pela circunstância de ser Gepetto, *La Muerte*, quem mata o porco, com o auxílio de

Zabud. É também muito significativa a visão que o antigo presidiário tem ao contemplar a fogueira em que cozinha o porco:

(...) vê uma ilustração do diabo onde as chamas do inferno tomam corpo e lambem a lenha que assobia e racha e estalida, o fogo cresce, parece agora um sambenito coruscando-se (...) (22).

Mais do que a ideia de morte, surge agora a insinuação do castigo, ambos cumpridos: a primeira com os assassinatos sucessivos e o acidente de El Diablo; o segundo com a indisposição e a diarreia. Se a morte se compreende à luz da espécie de parábola que *Toada do Esquecido*, entre outras coisas, também é, o castigo deve ser lido à luz do tempo litúrgico que se encena na obra: o baile de carnaval ficara para trás, o que significa que se estava em plena Quaresma, período de penitência em que o jejum e a abstinência de carne estão prescritos. Ingerindo carne de porco, um animal em várias religiões considerado impuro e de consumo interdito, os fugitivos recusam a purificação por que deviam passar, sujeitando-se assim ao castigo e à morte.

Anunciador de um tempo que ninguém quer ouvir, mestre porque Ignorante de Tudo, Gepetto funciona como mensageiro da morte, o que explica o seu desaparecimento precoce (é a segunda vítima na cadeia de homicídios).

II.5.d. El Diablo, figura ambígua

À semelhança do Cavaleiro e de Zabud, também o nome de El Diablo provém da fantasia que usa, ligada à *Danza de los Diablos* ou *Diablada*, do carnaval de Oruro, na Bolívia. A dança representa o confronto entre as forças do bem e as do mal, misturando elementos católicos introduzidos durante a conquista

espanhola com ritos da tradição andina.

Para a consideração desta figura, devemos ter em conta que Oruro foi um importante centro mineiro no século XVI e que a figura do diabo trazida pelos colonizadores acabou por ocupar o espaço de outras divindades locais, uma delas o deus das minas, que habitava no mundo inferior. A esta luz, a figura de El Diablo adquire um significado bem diferente daquele que decorre de uma leitura mais imediata: ele (ou ela) seria uma espécie de cobrador que vem recuperar o que é seu, devolvendo-o à terra. Quem morre no final, consumida pelo fogo na sequência de um acidente automóvel, já não seria El Diablo, mas antes a moça que se escondia sob esse disfarce, punida pela prática em grau máximo dos sete pecados capitais convocados na dança carnavalesca em causa.

É esta personagem quem está mais ligada a tradições pré-europeias da América do Sul que, não chegando a ser propostas como modelo civilizacional alternativo à globalização do mundo contemporâneo verberada pelo Cavaleiro, podem representar uma começo de resposta para os problemas que atingem as personagens. Só assim se justifica, creio, o facto de, no País do Carnaval (para retomarmos o título de Jorge Amado), se usar como elemento importante de uma narrativa um outro carnaval, neste caso o boliviano de Oruro. Isso constitui, evidentemente, uma abertura para o espaço mítico, mas também uma chamada de atenção para o Brasil do Centro-Oeste, um Brasil de fronteira, esquecido pela cultura dominante, um Brasil em que a nacionalidade não parece ser um elemento decisivo da identidade individual. Note-se que desde cedo é colocada a hipótese de El Diablo ser uma mulher boliviana ou a peruana Madame El Sapo, mas essa eventual condição de estrangeira não é objecto de qualquer reparo particular. Algo de semelhante acontece com a língua: logo de início, El Diablo usa um termo espanhol, “vieja” (p. 18), para se referir à mãe;

mas é só perto do fim que o narrador, através de Zabud, afirma que “Seu sotaque é meio estrangeirado, fala como se falasse espanhol (...)” (127).

Segundo o narrador, El Diablo usava uma “(...) máscara horrível, (...) o capuz com chifres meneantes e dentes de cores vivas, vestido de vermelho (...)”, havendo alguma coisa de perturbador na sua voz: “(...) algo em seu timbre como uma tonalidade fina que sobressaltava de repente, como uma pontada em seu ventre magro (...)” (12). A interpretação do Cavaleiro, feita a partir da leitura do verbete do seu dicionário, sublinha essa primeira impressão:

O Diabo: arcano décimo quinto do Tarot. Aparece como Baphomet dos templários, cabra macho na cabeça e nas patas, mulher nos seios e braços...

Relaciona-se este arcano com a instintividade, o desejo em todas as suas formas passionais, as artes mágicas, a desordem e a perversão... (20).

O decurso da narrativa confirmará estas palavras, pelo que, também neste caso, a máscara mais revela que esconde a personagem. Figura ambígua, que “(...) nunca fala a não ser para ensinar ao papagaio a xingar o mundo.” (116), El Diablo despertará desde cedo o desejo do Cavaleiro e de Zabud, convencidos de que, por baixo do disfarce, se esconde uma bela mulher. A título de exemplo, atente-se na seguinte passagem, em que os diminutivos revelam bem a sedução exercida sobre o Cavaleiro:

(...) a cútis do pescoço de El Diablo, a cútis enlouquecedora, a cútis, com os cabelinhos negros e lisos da nuca arrepiadinhos (...) (46).

A questão da identidade sexual é aliás um tópico importante da obra, sendo colocada em relação a outras personagens. Do Cavaleiro, por exemplo, diz Zabud ser “(...) magro e fino e alto e vestido de cavaleiro apesar de fingir que é mulher, mas eu sei que é homem.” (13). Mais à frente, é o Cavaleiro quem alarga a dúvida a todas as personagens:

Será que todo mundo aqui são mulheres? As mãos de mestre Gepetto, os cabelos de Zabud Malek, a voz de El Diablo. E de repente o Cavaleiro fazendo o jogo de El Diablo: e quem disse que sou homem? Não imaginam que eu posso ser também mulher? E se eu fosse uma linda mulher como El Diablo? E os outros, se todos fossem lindas mulheres perdidas em A Moringa? (59)

Elemento tradicional do folclore, ainda hoje presente na literatura de cordel brasileira, o motivo da mulher vestida de homem e suscitando paixões masculinas tem também larga presença na literatura culta, sendo o exemplo mais próximo a personagem Diadorim do *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. Na narrativa de Dicke, a dúvida é fonte de perturbação e de questionamento pessoal, não desaparecendo mesmo quando, retiradas as máscaras, El Diablo se revela — falsamente — um rapaz:

(...) El Diablo que é um rapaz imberbe e moreno de fala fina e cabelos encaracolados, que tem algo de enfeitadamente feminino (...) (109).

Só Zabud terá a revelação definitiva, espreitando a personagem no banho:

(...) El Diablo é apenas uma bonita moça que deixou suas roupas junto à margem e que se banha tranqüilamente no rio, donzela nua (...)(127).

A morte do Deus das Moscas será também um castigo pela curiosidade, pela revelação de um segredo que deveria permanecer oculto. Ainda a propósito desta questão da identidade de género, devemos fazer notar que as personagens masculinas de *Toada do Esquecido* fogem de uma mulher — Madame El Sapo, a peruana — e acabam por morrer às mãos de outra mulher, por quem se deixaram seduzir.

Há três outros aspectos relacionados com El Diablo sobre os quais importa ainda reflectir. O primeiro tem a ver com o animal que o acompanha, um papagaio chamado O Idiota da Família (ou simplesmente O Idiota), a quem ensina expressões reveladoras de um desprezo pelo mundo: “mundo horrível”, “mundo pútrido”, “mundo bulhufento”, etc. Espécie de porta-voz do dono — “El Diablo nunca fala, a não ser para ensinar ao papagaio a xingar o mundo.” (116) —, a figura do papagaio pode ser entendida como crítica aos que não pensam, limitando-se a reproduzir, sem questionamento, ideias feitas. O seu nome já aponta de certa forma nesse sentido. Alguém lembra a certa altura: “— Você sabia que havia um escritor chamado Sartre que escreveu um livro chamado *O Idiota da Família?*” (54). A invocação de Sartre e de Flaubert — tema dessa obra em três volumes, publicada em 1971-72 — sublinha de facto a dimensão crítica desta figura e da visão do mundo que ela reproduz. Outra sugestão presente na figura do papagaio decorre da forma abreviada como por vezes ele é tratado, Idiota: refiro-me à obra homónima de Dostoievsky, *O Idiota*, de 1868, que tem por base a ideia de que o homem bom e puro não pode viver

numa sociedade corrompida, sob pena de se converter num idiota, alvo de humilhações e de aproveitadores.

O segundo aspecto da personagem que falta considerar tem a ver com o tema musical que a acompanha e que serve de título à narrativa, *Toada do Esquecido*. São quatro as vezes que a melodia é ouvida, três no rádio da *Kombi* e uma cantada por El Diablo. A primeira verifica-se na primeira noite, depois da morte do porco: “O rádio canta a *Toada do Esquecido* misturada com outras estações (...)” (36). A seguinte dá-se na segunda manhã, quando o grupo se apercebe de que dormira sobre um cemitério: “O rádio toca a *Toada do Esquecido* em partes (...)” (74). A terceira corresponde à interpretação de El Diablo: “Uma linda voz se alça na sombra, lá atrás do carro, um trêmulo de guitarra e soa a canção *Toada do Esquecido*, cantada por El Diablo (...)” (82). Desta feita transcreve-se a letra (82-3), em quadras tendencialmente de redondilha maior e rima cruzada. Esta interpretação impressionou fortemente os sobreviventes:

O Cavaleiro e Zabud sentiam no fundo do coração, no extremo da alma, ali onde mais dói, a saudade pungente das harmonias das notas e das letras da *Toada do Esquecido*, cantada só uma única vez por El Diablo, e que só ele sabia e que era a única canção sabida por ele em toda sua inteira vida e dessa recordação se lhes vinha uma ardente e crescente melancolia. *Toada do Esquecido* falava de quê? Ninguém sabia nem se recordava, mas parecia assim que se remembering de repente dizia sobre a dor de ser esquecido, da dor do esquecimento (...) (97).

Mais à frente, o seu significado volta a ser explicado:

Toada do Esquecido não é só o nome do lugar que se chama O Esquecido, é também a *Toada* de todos os esquecidos do mundo, inclusive ele, o Cavaleiro, que bela e triste! Quando a ouviremos de novo? Só El Diablo a conhece, só ele a sabe cantar. (112)

A explicação sobre a origem da música surge num pensamento de El Diablo, depois de matar Zabud:

A canção, *Toada do Esquecido*: quem mesmo era que inventou essa canção? Ah, era um poeta que a cantava que ele matou lá em O Esquecido, o que guardava o ouro da Companhia, o guarda do ouro (...)(130).

A última referência à melodia encerra a narrativa e já não é ouvida por nenhuma das personagens: “Ao agitarem-se as chamas, o rádio tocava a *Toada do Esquecido* (...)” (133). Note-se que a quadra da letra agora transcrita não coincide com o registo anterior (82-3).

Mais do que música de sedução de um El Diablo que se parece com a feiticeira Circe, mais do que uma espécie de libelo em favor d’ “(...) ... os tristes, os mundos, / os mortos, os presos, os condenados, / os perdidos da sorte, / os levados pelo tempo.” (133), *Toada do Esquecido* é a música e a palavra que ficam, como testemunho e como memória do mundo e do ser humano. Mais do que “cantiga de melodia simples”, como ensina o dicionário, *Toada do Esquecido* é, no fundo, a arte e a literatura.

O último aspecto a considerar da figura de El Diablo tem a ver com as hipóteses de nome que o Cavaleiro vai considerando. Vejamos apenas a primeira delas:

Como se chamará El Diablo, esta bela mulher? Rosa Prata ou Prata Rosa? Carraz? Esganiz? Maria Rosa ou Rosa Maria? Que mulher tão bela, que belíssima mulher se esconde sob estas máscaras? Ah ela deve ter um rosto tão belo quanto o de Dulcineia del Toboso... (59)

Parecendo um aglomerado ilógico de nomes — alguns dos quais não parecem sequer antropónimos —, este excerto mostra como Dicke se aproxima por vezes do surrealismo e como cruza frequentemente referências de âmbitos muito diferentes, nem sempre fáceis de identificar e de interpretar. Exemplifiquemos com o primeiro e o último nome desta série: Rosa Prata e Dulcineia del Toboso. O primeiro, que habitualmente designa uma cor, pode não ter outro significado que não seja o que decorre da simbologia da rosa branca (ou prateada), que aponta para um amor elevado, ideia que pode resultar reforçada pela associação a Maria (se a entendermos como a Virgem Maria) que se verifica mais à frente. Mas pode também ser encardo como uma alusão velada — e irónica — a um político brasileiro, Arnaldo Rosa Prata, que foi prefeito de Uberaba (Minas Gerais) no início dos anos 70, pelo ARENA (Aliança Renovadora Nacional, partido de apoio ao governo militar surgido do golpe de 1964) e deputado federal pelo PMDB (Partido do Movimento Democrático Brasileiro, sucessor do Movimento Democrático Brasileiro, que tinha sido oposição ao regime militar) em meados dos anos 80, integrando o chamado Centrão, que tentava reduzir a influência da esquerda em matérias sociais e económicas. O último nome é bem mais conhecido: trata-se do produto da imaginação de Don Quijote, versão idealizada da personagem “real” Aldonza Lorenzo, uma simples lavradora, o que parece indiciar o carácter fantasista desta visão de El Diablo.

II.5.e. Elpenor e Palinuro, os últimos que serão os primeiros

Como ficou dito, estas duas personagens são as últimas a integrar o grupo de fugitivos que roubou o ouro armazenado no garimpo O Esquecido. Chegadas na primeira noite, a cavalo, são também obrigadas a escolher “(...) suas máscaras e as põem nas caras com seus respectivos macacões circenses.” (42), de modo a preservar um anonimato que, entre elas, não podia obviamente existir. Elpenor ficará fantasiado de morcego, ao passo que Palinuro escolherá o disfarce de serpente, não havendo pois relação — tal como já acontecia com Gepetto — entre os seus nomes e as máscaras que passam a usar. Trata-se contudo, como é bem sabido, de nomes da tradição literária e mitológica greco-latina, pelo que eles próprios funcionam como máscara que oculta a identidade de quem os usa, ao mesmo tempo que revelam algo da sua essência e do seu destino: Elpenor surge na *Odisseia* como companheiro de Ulisses, ao passo que Palinuro comparece na *Eneida*, sendo o timoneiro do navio de Eneias. Durante a estadia em Ea, a ilha de Circe, Elpenor embriagou-se e subiu à varanda do palácio da feiticeira, onde adormeceu. No dia seguinte, ao aperceber-se da iminência da partida dos seus companheiros, levantou-se apressadamente e, esquecendo-se do sítio em que estava, precipitou-se no chão, morrendo. Partindo em direcção ao Hades sem esse seu companheiro, Ulisses encontrará contudo a sua sombra ao chegar ao mundo subterrâneo, prometendo prestar-lhe honras fúnebres, o que cumprirá no regresso. Palinuro, cuja criação terá sido, segundo os especialistas, inspirada na figura de Elpenor, também morre devido a uma queda e fica insepulto. Uma noite, devido ao sono, cai ao mar, pedindo inutilmente socorro. Ao fim de três dias, consegue chegar às praias da

Itália, mas é capturado e morto pelos habitantes do lugar, sendo o seu corpo atirado às ondas. Cumpriu-se assim a exigência feita por Neptuno a Vénus de uma vida humana como contrapartida de uma viagem tranquila para os Troianos. Ao descer ao mundo dos mortos, Eneias encontra-se com o espírito de Palinuro, que se queixa de não ter descanso pelo facto de não ter sido sepultado. A Sibila de Cumas, que acompanha Eneias, consola-o, garantindo-lhe que receberá cuidados fúnebres e que o seu nome será atribuído a um cabo da Campânia.

Provindo da cultura clássica greco-latina, os nomes destas duas personagens, Elpenor e Palinuro, ligam a narrativa de *Toada do Esquecido* a uma longa tradição, projectando assim a história — com o concurso de vários outros elementos — num tempo e num espaço de certa forma míticos. Com os nomes, vem também uma série de outros dados das fontes originais que não podem ser ignorados: em ambos os casos há, por um lado, a ideia de viagem como errância e como sobrevivência e o motivo do cadáver insepulto; por outro, as duas personagens, individualmente, sugerem as figuras da feiticeira Circe e do timoneiro.

A primeira sugestão aplicar-se-ia a El Diablo, uma mulher disfarçada de homem cuja música, “Toada do Esquecido”, cantada uma só vez à guitarra, seduz todos os que a escutam:

E o silêncio treme entre eles. (...) Fica uma saudade da música e dos versos. (...) Queriam tanto de novo ouvir a voz de El Diablo cantando-lhes a bela e triste *Toada do Esquecido*, mas ele se calou, guardou a guitarra (...) (83).

Relativamente à questão do timoneiro, verifica-se sem dificuldade que

Palinuro cumpre em parte esse papel: tendo sido um dos operários que construíram, nos anos 60, a estrada que o grupo agora percorre, conhece muito bem toda a região. Este aspecto da personagem ajuda a sublinhar uma das notas sociopolíticas da obra: o fracasso do modelo desenvolvimentista que a ditadura militar tentou aplicar a todo o Brasil e de que o projecto de ‘colonização’ da Amazônia foi uma das bandeiras mais importantes. Outro pormenor que prova a faceta de guia de Palinuro tem a ver com o facto de ser dele o contacto com o piloto de avião que deveria levar os fugitivos para fora do Brasil. Apesar disso, não é ele quem dirige a *Kombi*, tanto mais que este piloto confessa preferir ser conduzido:

— A coisa que mais gosto no mundo é andar de táxi. Oh, andar de táxi! Quando eu andava de táxi, o chofer dirigindo, eu lá sentado todo pimpão olhando as novidades! Quando chegar a Londres só vou andar de táxi (...) (83).

Como fica dito, morcego e serpente são os disfarces usados por Elpenor e Palinuro. Pássaro falhado, cego à luz, o primeiro é geralmente encarado como animal sombrio e impuro, ao passo que a serpente costuma ser vista como símbolo do que é enigmático, secreto, invisível. Um e outro têm também uma longa tradição mítica, que passa, por exemplo, pelo Antigo Testamento.

No caso de Elpenor — “(...) o morto que andava sempre bêbado, e segundo Palinuro morreu caindo do alto do carro.” (108) —, há ainda um outro dado a ter em conta: também ele tem um tema musical, à semelhança de Zabud (*San Francisco*, de Scott Mckenzie) e de El Diablo (*Toada do Esquecido*). Trata-se de *El Bandolero*, de que não temos nenhuma informação adicional, o que não permite uma identificação segura. Mesmo assim, talvez se possa pôr a hipótese de se

tratar da canção do muito conhecido grupo *norteño* mexicano Carlos y José⁹, fundado em 1968, cuja letra¹⁰ fala da errância do bandoleiro e da sua vida sem amarras.

Últimos elementos a integrar o grupo de fugitivos, Elpenor e Palinuro inauguram as duas séries de três mortes de *Toada do Esquecido*. Ambos são assassinados por estrangulamento, embora a memória de Elpenor recupere o elemento mítico original: dele se dirá ser “(...) o morto que andava sempre bêbado, e segundo Pailnuro morreu caindo do alto do carro.” (108).

II.5. Espaço

Essencial em qualquer narrativa — porque suporta a acção e se articula intimamente com as restantes categorias —, o espaço tem uma importância acrescida em *Toada do Esquecido*, resultante antes de mais do facto de nela ocorrer uma viagem. Começando a narração *in medias res*, o leitor ignora o seu ponto de origem, sendo confrontado com um presente cujas indicações espa-

⁹ Cf. página oficial do grupo: <http://www.carlosyjose.com/> [05-IX-2010].

¹⁰ Segundo o site <http://www.musica.com/letras.asp?letra=1535769> [05-IX-2010], é esta a letra de *El Bandolero*: “Soy bandolero y me gusta ser vago, / Nunca he vivido de un solo querer / Voy por el mundo gozando y sufriendo / Y nunca me engrío con una mujer // No tengo amores, querencia ninguna / De los placeres, me gusta vivir, / A mis amigos les doy mi consejo, / Que sigan mi ejemplo y que serán felices / Muchas mujeres hermosas yo he visto, / Muchas promesas de amor recibí / Pero mi vida es vagar por el mundo, / Solo les dejo un recuerdo de mí // Ya me despedido y adiós no les digo, / Porque yo pienso volver por aquí / Y no se olviden que soy bandolero / Que traigo dinero y que viví feliz / Muchas mujeres hermosas yo he visto, / Muchas promesas de amor recibí / Pero mi vida es vagar por el mundo, / Solo les dejo un recuerdo de mí”.

ciais apontam para um lugar fora do mundo:

(...) aos solavancos dos piparotes do caminho que singravam e que nem havia no meio das terras negras — e como ia haver caminho naquele lugar perdido de todas as rosas-dos-ventos, longe de tudo e de todos? (12-3)

“longe de tudo e de todos”, não dispondo de caminhos — que têm de ser abertos a custo pela *Kombi* em que as personagens se deslocam —, este lugar, não nomeado caracteriza-se pelas suas “terras negras”. Aplicando a focalização interna a Zabud, o narrador dá conta da desolação que a paisagem desperta nas personagens:

(...) olhando pelo quadrado da janela as desoladas paisagens que vão se sucedendo, sem terminar nunca. (13)

Alargando o olhar, o narrador — recorrendo a uma expressiva imagem animizada — mostra que a destruição e o abandono atingem todo o horizonte, e aponta uma das causas:

Ao longe, os horizontes carbonizados parecem lançar um infinito uivo circular de imenso calor, horrído e seco, abandonada boca que guaia e se ri de tudo zombeteiramente. Nenhuma árvore em todo o perímetro até a boca dos horizontes que uivam. Eles ouvem esse uivo e se calam no seu coração. Tudo queimado. Têm medo não dessa terra queimada, mas dos homens que a queimaram, que levaram sua madeira para ninguém sabe onde, que assassinaram esta terra órfã de tudo. (18)

Só um pouco mais à frente surge a primeira indicação geográfica precisa, indicando a proveniência do grupo:

Vieram fugindo deles, desde O Esquecido, à beira do rio Madeira, no Guaporé. (20)

Madeira e Guaporé são dois rios da bacia do Amazonas que funcionam como fronteira natural entre o Brasil e a Bolívia. O Guaporé nasce na Chapada dos Parecis, no noroeste de Mato Grosso, próximo da fronteira com a Bolívia, e entra depois no estado de Rondônia. É precisamente daqui que os fugitivos tinham partido:

Estavam num garimpo chamado O Esquecido, em Rondônia, e vinham voltando cada qual com seu ouro. (27)

Ficamos depois a saber que o seu destino seria a capital de Mato Grosso e que a viagem, por razões de segurança, seria feita por estradas secundárias:

Rumo a Cuiabá. Fica bem longe e as estradas são ruins, mas eles deixam a estrada real, dos ônibus, pois tudo deve estar cercado, vão-se pela estrada velha. (32)

Mesmo com estas informações, não é possível localizar a acção de forma exacta: sabemos que a viagem decorre através de Mato Grosso, mas a rota não tem grandes pontos de referência, o que aliás justifica que as personagens se sintam perdidas, do ponto de vista físico, mas também no plano ontológico:

(...) (aqui, longe de tudo, eles como que se perderam e como que não acham mais o caminho, e como que se perderam também dentro de si mesmos) (...) (28).

A encruzilhada a que chegam a certa altura sugere bem essa desorientação:

(...) pára o carro numa encruzilhada deserta onde a estrada velha encontra-se com o asfalto, a direção vai para Goiás e Belém, a outra volta para Cuiabá, e a terceira se abre para Porto Velho. (54)

Por decisão do Cavaleiro, acabam por voltar, agora em direção a Vila Bela, antiga capital de Mato Grosso. Para além destas, há apenas duas outras indicações geográficas concretas, referentes a povoações a que algum dos fugitivos recorre em busca de alimentos, combustível ou meio de transporte: A Moringa, visitada por Palinuro; e O Monjolo, onde Zabud comprará um *jeep*. Limitando-se a dar conta dos resultados dessas deslocações, o narrador não chega a descrever nenhuma dessas localidades.

Antes de reflectir sobre as implicações simbólicas e político-ideológicas do espaço físico, farei uma breve contextualização, apresentando o estado que é atravessado pelas personagens: Mato Grosso, terra natal de Ricardo Dicke e cenário habitual dos seus romances. Maior estado da Região Centro-Oeste do Brasil, Mato Grosso caracteriza-se por um relevo pouco acidentado, com planaltos e chapadas (formações geológicas com mais de 600 metros, apresentando na parte superior uma porção plana) no centro, planície com pântanos a oeste, depressões ao sul e planaltos ao norte. A vegetação compreende o cer-

rado (árvores baixas com troncos retorcidos, folhas e casca grossa) na porção leste, floresta Amazónica a noroeste e pantanal a oeste. O clima é tropical super-húmido, com temperaturas elevadas e grande incidência de precipitação, havendo contudo duas estações bem definidas, uma seca e outra chuvosa. A economia do estado está ligada à agropecuária, sendo Mato Grosso o maior produtor nacional de algodão e um dos maiores exportadores de soja. Porém, o desenvolvimento da agropecuária tem sido feito à custa da destruição ambiental, que é um tema muito presente na obra de Dicke. Mato Grosso vem sendo apontado como o estado brasileiro com maior índice de desmatamento, embora a situação tenha melhorado nos últimos anos. Outro problema sério da região tem a ver com a forte concentração da posse da terra e com a violência rural a ela associada.

A viagem narrada em *Toada do Esquecido* decorre através do sertão mato-grossense, um espaço desde sempre olhado com desconfiança e animosidade pelas forças representativas da chamada civilização. Têm sido numerosas as tentativas de garantir uma ocupação efectiva do território e de combater a barbárie que o sertão representaria: ao entusiasmo positivista dos republicanos (de que é exemplo o trabalho de Cândido Rondon) seguiu-se a “Marcha para o Oeste”, anunciada em 1937 por Getúlio Vargas e, em 1970, em plena ditadura militar, o Programa de Integração Nacional, subordinado ao lema “Terra sem homens para homens sem terra”. O aspecto desolador da paisagem em *Toada do Esquecido* é o sinal claro do fracasso desses projectos megalómanos e totalitários, cuja denúncia já transparecia em obras anteriores de Ricardo Dicke:

Por aqui tudo foi mato virgem onde cantaram pássaros em

bosques imensos e uivaram feras, onde passaram índios, onde o Sol, a Lua e as Estrelas iluminaram em mitológicos tempos. Malditos os tempos onde se acabou toda e qualquer mitologia, onde há só sombras de mitologias. E malditos aqueles que deixaram árida a alma dos homens. (79)

Do progresso restam apenas as marcas de destruição:

A estrada nova fica para trás. E com ela os tristes campos carbonizados. Daqui a Cuiabá, por todo este perímetro só tocos de árvores queimadas, tudo negro, tudo queimado, nada em pé, só devastação e destruição. Nem pássaros, nem coisa viva, nem nada. Entram numa região diferente: aqui crescem grandes árvores onde ninguém tocou. Direção a Rondônia, a Vila Bela, tudo diferente. (55)

A volta atrás, em direção a Vila Bela, parece representar assim um regresso ao passado, a um tempo-espaço onde é possível experimentar sensações como estas:

Todo o bosque se move com a doce amplidão de uma espécie de saudade noturna, uma espécie de felicidade oculta que só sabem conceder as grandes árvores centenárias que escaparam à morte e à devastação. Como que um bafo catíngoso de resinas odorantes e de perfumes agrestes bate na cara deles, invade seus pulmões, vindo da noite mais profunda e mais original: de onde virá, onde será essa noite vaticinadora e profética? (64)

Uma a uma, as personagens ficarão contudo pelo caminho e nenhuma delas chegará a Vila Bela. Marginais e excluídas, todas elas provinham de uma zona de fronteira, geográfica mas também simbólica: entre o Brasil e a Bolívia, entre a ‘civilização’ e a solidão. O sertão em que se refugiam é o sertão de aquém, destruído, abandonado, esquecido — mesmo pelos seus ‘salvadores’. Do lado de lá,

Tudo está cheio de missionários americanos, padres, índios, missionários evangelistas, guerrilheiros do PC do B¹¹, cortadores de madeira, garimpeiros, polícia, Funai¹², CSN¹³, desmatadores, etc.
(32)

Um sertão que, no final, se revela deserto e horror:

Nada a não ser desertos, nada mais que desertos, ninhos do silêncio, nada mais que silêncio onde não cai chuva, de onde fogem todos os seres vivos, que Deus não olha, onde vêm aninhar-se apenas as feras fugidas da chamada civilização, os homens como nós, ah, o horror, horror, horror... (120)

A fuga acaba assim por fracassar e o ponto de chegada da viagem pouco difere do ponto de partida. Personagens e espaço, que mutuamente se reflec-

¹¹ Partido Comunista do Brasil. Com o objectivo de combater a ditadura militar, formou em 1966 um núcleo de guerrilha rural — a Força Guerrilheira do Araguaia —, sediada na região sul do Pará.

¹² Fundação Nacional do Índio, órgão governamental para a política indigenista.

¹³ Companhia Siderúrgica Nacional, a maior indústria brasileira do sector e uma das maiores do mundo.

tem, estão perante um impasse sem saída: não foi mais que uma miragem “(...) Vila Bela à vista, aqui acabam-se os tristes desertos dos campos queimados, os tocos negrejantes (...) (132).

Algo de semelhante se verifica ao nível do espaço social: a rejeição e a fuga da sociedade burguesa suburbana não conduzem a nenhuma saída que não seja a incomunicabilidade, a solidão, o esquecimento:

E agora aquele mundo dos cachorros: o subúrbio fodido da cidade fodida no Estado fodido: lá não há nada, não se tem nada, não se tem programas culturais como no Rio e São Paulo, a gente tem de ouvir desde que acorda até a hora de dormir, eternamente, o grasnado da televisão e o grasnido dos cachorros, dia e noite. Trágico, não? (...) Quando se encontram pessoas ditas bem, gradas, dessa pequena sociedade que é a família, é só para conversar sobre seus cães, carros, chácaras, propriedades, etc. até a exaustão, jamais para falar de algo melhor que eles não entendem nem nunca entenderão, como por exemplo a Literatura ou de um moteto de Bach... (34)

A saída poderia estar no espaço do sonho, mas este mal chega a irromper no sono do Cavaleiro: “e penetra numa campina verde onde há eternamente música e se acaba a diarreia e o cheiro de eterna merda e as moscas que o seguem” (74). No final, triunfa o princípio da realidade, proclamado pelo papagaio:

— Mundo horrível, mundo horrível, mundo hórrido, mundo horrível... Você deve pensar que sou um idiota, não é? (133)

Um pouco à semelhança da proclamação final do sujeito do “Cântico Negro” de José Régio, as personagens de *Toada do Esquecido* partem de uma recusa que as leva a uma fuga. Uma fuga em que, perdendo-se, acabam por encontrar-se, descobrindo-se — e assumindo-se — como seres para a morte. Neste processo, as diversas dimensões do espaço (físico, psicológico e social) surgem intimamente articuladas, assumindo particular importância o sertão mato-grossense: contemplado de perto ou de longe, é um elemento decisivo no processo de autoconhecimento das personagens, permitindo ao autor fazer uma espécie de síntese e balanço da sua obra anterior.

II.6. Tempo

A simples consideração do tempo da história é suficiente para nos mostrar a complexidade dessa categoria em *Toada do Esquecido*. De facto, se vamos tendo indicações sobre a sucessão dos dias — a partir da referência ao aparecimento da noite e da notícia das mortes que, com uma única excepção, a acompanham —, nem por isso o tempo cronológico, histórico, é indicado com precisão. As próprias personagens o reconhecem, manifestando algum desconforto com a situação. Vejamos um exemplo relativo a Zabud:

(...) já não sei há quanto tempo estamos aqui viajando, o tempo se perdeu atrás duma cortina de semanas, talvez meses, os dias se foram, para onde foram? (15)

Algo de semelhante se passa em relação às horas: apesar do relógio de

Zabud / Gepetto, não há certezas e o próprio rádio raramente dá a resposta:

— Às vezes ele não dá não, você pode esperar quanto quiser... Nem o dia, nem o mês, nem o ano, nem a hora... É como o enigma do começo do mundo... (...) (15-6).

Fica assim a impressão de que as personagens estão fora do tempo, como aliás as suas máscaras e a situação que as envolve já sugeriam. O leitor pode contudo recorrer ao processo de datação interpretativa, inferindo “(...) a localização temporal pelo cotejo de índices temporais explicitados e sintagmas temporais subordinados àqueles.”¹⁴.

A primeira indicação explícita relativa ao tempo cronológico aponta para o Carnaval e ocorre num monólogo interior de Zabud: “(...) para que foi haver aquele maldito Carnaval lá no garimpo O Esquecido?” (14). Percebe-se que o Carnaval passou — ou, pelo menos, o (um) baile de Carnaval —, embora fiquemos sem saber quantos dias decorreram entretanto. A mesma dúvida é sentida pelas personagens, como podemos ver por esta intervenção do Cavaleiro, já próximo do fim:

— O Carnaval começou quando e quando acabou? — pergunta o Cavaleiro, mas ninguém responde, estão todos talvez dormindo. (112)

Paralelamente, há uma série de indicações historico-sociais que nos permitem situar a narrativa nos anos 80 do século XX. A primeira delas diz respeito à

¹⁴ Cristina da Costa Vieira, *A Construção da Personagem Romanesca*, Lisboa, Colibri, 2008, p. 260.

prática do garimpo no rio Madeira, em Rondônia, estado vizinho de Mato Grosso. Essa região viveu de facto uma verdadeira corrida ao ouro nessa década, recebendo um enorme contingente populacional que trabalhava em condições rudimentares e muito perigosas, originando assim um grande número de acidentes mortais. No auge do período do ouro, era também frequente o assassinato de mergulhadores, na disputa pelos pontos de extracção: a mangueira de respiração era cortada e o trabalhador morria no fundo do rio. Esta situação dramática é aliás denunciada pelo Cavaleiro numa passagem já citada (33).

O que as personagens ouvem na rádio — apesar do seu escasso interesse em tudo que não seja música — permite-nos perceber que ainda estamos no contexto da Guerra Fria, o que aliás merece uma contundente observação irónica do Cavaleiro:

Por que será que são facilmente identificáveis à primeira vista os locutores das emissoras seja qual seja a língua além da Cortina de Ferro? (92)

Um elemento de datação mais preciso é a moeda:

— Sim, um pedaço de ouro, do saco de Elpenor... Não fará falta. Umas dez gramas. Coisa de quarenta mil cruzados, preço de um porco. (64)

O Cruzado vigorou no Brasil entre 1986 e 1989, ano em que foi substituído pelo Cruzado Novo. A referência a jogadores do Real Madrid, particularmente a Michel (65-6), confirma genericamente essa datação, mas há outras notícias que, apesar de entrecortadas, ajudam também a situar a história num tempo

cronológico mais determinado. Uma delas é facilmente identificada pelo leitor português que viveu essa época:

(...) aquele português da Voz da América sempre falando da Namíbia e de Angola (...) (81).

Embora a Voz da América fosse pouco ouvida em Portugal, um dos seus jornalistas, Mário Mania — entretanto falecido, vítima de suicídio — colaborava com frequência nos noticiários da Antena 1. Nessa altura, isto é, no final dos anos 80, o tema principal das suas peças era o fim da guerra na Namíbia e as suas consequências na estabilização de Angola. Foi em 1988 que o governo da África do Sul acedeu a pôr fim à sua administração do território, de acordo com um plano de paz da ONU, o que levou ao fim das actividades de guerrilha da SWAPO, liderada por Sam Nujoma, que seria depois o primeiro presidente do novo país.

Já temos portanto um ano, 1988, e, com alguma paciência, podemos chegar a datas mais precisas ainda. Trata-se de verificar o dia em que ocorreram acontecimentos noticiados no rádio, como a entrega do título de *Doutor honoris causa* ao rei Juan Carlos de Espanha (71), cerimónia realizada a 5 de Maio de 1988. Pode ser também um acontecimento tauromáquico:

(...) na Espanha, o locutor de *El Rey dos Cavaleiros mortos* fala de um toureiro, um tal de Antonio Gonzalez, que está à morte desde domingo (e quando foi domingo?), ferido por um touro ferocíssimo, na carótida e na jugular, seu estado é gravíssimo... (125).

Com a ajuda da *internet*, podemos verificar que se trata do bandarilheiro

Antonio González, “El Campeño”, atingido com uma cornada no pescoço pelo quarto touro da décima corrida da Feira de San Isidro, a 22 de Maio de 1988, na praça de Las Ventas, em Madrid. Depois de nove dias em estado de coma, acabaria por falecer.¹⁵

Este conjunto de elementos tem um importante efeito de verosimilhança, mostrando que a história — apesar de as personagens se sentirem perdidas e estarem de certo modo fora do tempo — decorre num tempo cronológico determinado. A identificação de datas concretas, mais do que confirmar a habitual não coincidência entre tempo do discurso e tempo da história, corrige a impressão de uma rapidez em que poderíamos ver contornos simbólicos, mas que não é real: a de que o essencial da acção se joga em sete dias, ocorrendo as seis mortes ao longo de uma semana, com um dia de pausa a meio, numa espécie de génesis invertido. Ora, a distância que separa o Carnaval (que nesse ano ocorreu a 16 de Fevereiro) do doutoramento *honoris causa* do rei de Espanha (5 de Maio) e a distância deste último face à colhida de “El Campeño” (22 de Maio) mostram que o narrador de *Toada do Esquecido* aplica ao tempo do discurso modalidades como a elipse ou o sumário, sem que o leitor disso se aperceba sempre. O recurso à narração simultânea cria, desse ponto de vista, uma ilusão: é certo que a história está a ser contada enquanto decorre, mas — como já tínhamos visto atrás — com alterações da ordem e com cortes. Note-se aliás que esta ilusão de sucessividade parece ser partilhada pelas personagens, pelo menos pelo Cavaleiro. Veja-se a seguinte passagem, em que ele é alvo da focalização interna do narrador:

¹⁵ Fonte: [http://www.elpais.com/articulo/cultura/banderillero/Campeno/fallece/dias/coma/elpepicul/19880601elpepicul_7/Tes \[14-IX-2010\].](http://www.elpais.com/articulo/cultura/banderillero/Campeno/fallece/dias/coma/elpepicul/19880601elpepicul_7/Tes [14-IX-2010].)

Esta noite que passou foi a única em que não houve nenhum morto. Porque será? (119)

Embora pareçam alheadas do tempo cronológico, há sinais de que as personagens podem viver o tempo de uma maneira intensa. No caso do Cavaleiro, a experiência pode dar lugar a reflexões de tipo mais filosófico:

(...) todas iguais no fino cristal do tempo, no vertiginoso prisma do tempo que não engana a ninguém e que também a ninguém perdoa (...) (14);

ou pode traduzir-se em sinais de um tempo psicológico marcado pela angústia da espera. É o que acontece quando Palinuro vai a uma povoação próxima comprar combustível e comida:

— Que horas são, mestre Gepetto?
Mas mestre Gepetto já dorme. (61);

Precisa urgentemente saber as horas. Que horas serão? (61);

Duas horas para ir-se bem aí atrás dessa mata e desse rio, que daqui quase até dá para se enxergar as luzes de A Moringa, essa aldeiazinha desconhecida, e o homem ainda não veio. (62).

Mais à frente, esperando o regresso de Zabud, que fora tentar arranjar uma alternativa de transporte à *kombi*, o narrador volta a dar conta do modo como o Cavaleiro sente a passagem do tempo:

As horas vão passando pelo *dial* do rádio, tortas, frias, lentas (...)
(121).

Esta imagem sinestésica ilustra com precisão aquilo que está em causa em *Toada do Esquecido*: o tempo exterior, cronológico deixou de ter importância e de fazer sentido, substituído que foi pela sua vivência psicológica, marcada por uma contagem regressiva que indica a aproximação da morte.

II.7. Linguagem e estilo

Como é sabido, uma das importantes conquistas da revolução estética e ideológica iniciada pelos modernistas de 1922 foi a modernização da linguagem e a aproximação entre a língua literária e a língua falada, num processo de afirmação do português do Brasil. O caminho iniciado por Mário de Andrade ou Drummond e aprofundado pelos romancistas de 30 ou por um escritor de excepção como Guimarães Rosa, tem em Ricardo Guilherme Dicke um bom continuador. Do ponto de vista vocabular, podemos notar em *Toada do Esquecido* o recurso a brasileirismos como:

- “joças” (12; coisas ordinárias, reles);
- “bruaca” (19; mala de couro cru para levar em viagem a cavalo);
- “patalear” (19; golpear com as patas, patear);
- “cochicolo” (33; casa muito pequena);
- “emelecado” (55; sujo de fezes);
- “enlambrecado” (66; sujo);
- “macutenas” (70; lepras);

a regionalismos do tipo de:

- “currutela” (32; povoação muito pequena);
- “gana”, no sentido de ‘nada’ (“(...) não pegava gana (...)”, 57; “Não me cabe gana (...)”, 63);
- bubuiar (83; manter-se à tona, flutuar, boiar);

a expressões populares, de que podem ser exemplo:

- “(...) o que foi, o gato que virou boi?” (16, um exemplo das chamadas respostas prontas, modalidade do folclore verbal infantil);
- “(...) onde os diabos perderam suas cuecas.” (62);
- “(...) por debaixo dos panos.” (65);
- “ (...) necas de bulhufas (...)” (70; no sentido de ‘nada de nada’);
- “(...) tirar a barriga da miséria.” (121);

a termos e expressões coloquiais:

- “besteiro!” (35);
- “botar banca” (35; no sentido de ‘exibir-se’);
- “fuças” (58);
- “bofes” (“de ruins bofes”, 58);
- “bulhufento” (78; de ‘bulhufas’, ‘nada’, equivalendo assim a ‘sem valor’, ‘vazio’);

passando ainda por exemplos de calão:

- “peidar” (57);
- “foder” / “fodido” (76, 129);
- “merda” (94);

de gíria:

- “faiscar ouro” (32; ‘procurar faíscas de ouro’, expressão do garimpo);

de arcaísmos:

— “guaiar” (18; ‘soltar guais, suspiros, soluços’);

— “mui” (44);

e de neologismos, alguns deles particularmente interessantes:

— “esfingear-se” (“(...) a lanterninha que não ilumina nada onde se esfingeam os quatro homens (...)”, 24);

— “colubrilhar”, no sentido de ‘brilhar como uma cobra’ (“(...) o fogo colubrilha-lhes o branco dos olhos dentro dos capuzes das máscaras” (...), 25);

— “misererar”, admitindo que não se trate de uma gralha — por *miserar* —, no sentido de tornar uma música num *miserere*, num objecto de lamento (“(...) e a canham [à música], a misereram, miseravelmente (...)”, 46).

O estilo de Dicke em *Toada do Esquecido* acompanha a versatilidade que pudemos observar no vocabulário. A tendência mais visível será talvez a parataxe, adequada ao ritmo algo torrencial do monólogo interior e à mudança súbita de narrador:

As paisagens passam céleres pelos vidros dos pára-brisas, solavancos ante os buracos do caminho, campos eternos de aridez carbonizada, os três aí atrás voltam a roncar sobre o ouro e as armas, há no ar um cheiro de merda, o papagaio, bom aluno, repete como um discípulo sonâmbulo: bestialógico bestiário, bestiário bestialógico com uma rigidez e um tom metálico que o Cavaleiro reputa extraordinário na voz, o rádio em sua solidão metálica segue falando com voz anasalada em sueco o homem lá de Stocolmo diante do microfone, tudo parece tão distante, onde estão, onde estarão nesta solidão dos campos? Três horas, segundo o

relógio do mestre Gepetto que nunca erra nem pára, solidão, solidão, a que nos queres? (53)

Algo de semelhante se observa nas descrições, em geral dotadas de grande visualismo:

Mundos de lugares sem cerca, somente tocos enegrecidos como tocos de cruces queimadas, que foram árvores algum dia mortas, este vasto cemitério que anda com eles para onde eles vão, que rodopia nos horizontes, vastos campos comburidos, vastos campos martirizados, órfãos de bosques e pássaros e bichos, tudo às vezes gira pelos olhos imensos de quem está cansado de girar através dos desertos onde rodopiam os vazios horizontes que os seguem e os perseguem, lá nas fodidas cidades as vozes dos cães como serras serrando como sanfonas se abrindo.(...) (129).

À semelhança do que acontece no excerto acabado de transcrever, são muitos os momentos em que surpreendemos uma vasta grama de figuras de retórica, numa tentativa de expressão mais rigorosa de um significado, um pensamento, uma sensação. Vejamos alguns exemplos, alguns deles invulgarmente singulares:

— no plano fónico, podemos destacar a aliteração:

(...) faz estremecer o proscênio crispado espectros explodindo em vísceras e tegumentos (...) (72-3)

e a paronomásia:

(...) as verdadeiras caras mascarosas com que se encara às claras o mundo. (117);

— no plano sintático, pode assinalar-se o polissíndeto:

(...) e lambem a lenha que assobia e racha e estalida (...) (22)

(...) e pernas de porcos com farofa e cerveja e violões e pandeiros... (68);

o paralelismo anafórico:

Onde o néctar? Onde o idílio? Onde a fonte? Onde o porto? Onde o oásis? (77);

a epizeuxe ou reduplicação:

(...) vomita, vomita, vomita até os últimos momentos (...) (67)

Notícias, notícias, notícias, o mundo necessita muito de notícias... (80);

ou o quiasmo:

Noite e dia do tempo presente, dia e noite do tempo presente (...) (99);

— ao nível dos metassememas e metalogismos, é possível assinalar exemplos de comparações:

(...) e o silêncio ficou maior, mais caractejante como uma cachoeira que súbito parou de cair (...) (24)

(...) falam sonambulamente como naus navegando com algum fantasma governando os timões enquanto dormem. (71)

(...) só o vulto da Kombi com as asas abertas como uma galinha morta na grande noite das trevas insepultas (...) (122)

A escuridão é como borra de café, silenciosa, mas ele parece ver como os gatos através da noite negra como olhos apertados, fechados. (123);

de metáforas e imagens, por vezes sinestésicas e/ou animizadas:

Um dos galos canta, explodem metais sob o pires imenso de leite que é o céu tão baixo (...) (21)

(...) todo o campo jaz mergulhado na noite até os horizontes que rodeiam tudo com seu olfato de narinas noturnas que cheiram o mundo que se enclausura na escuridão (...) (24)

(...) naquele silêncio onde os insetos andam como sobre a calva do mundo (...) (36)

(...) fala El Diablo com o aluvião de luz quente de sua voz cristalina.
(52)

Já a tarde se dobra, se quebra e se trinca irremissivelmente: por esse trinco se sente a noite que já virá. (55)

(...) quando late, dá a impressão demoníaca de que todo o horizonte à volta é uma grande cabeça de cão a latir (...) (60)

(...) o silêncio se retorce, e retine ferozmente. (85)

E um medo se lhes sobe pelas pontas dos pés, passa estrangulado pela garganta, vai aninhar-se nos olhos que vêem o mundo através dos buracos das carapuças. (96)

E as horas morrem uma a uma no escuro ninho do deserto do Tempo. (121);

de oxímoros:

Silêncio zumbe no céu (...) (20)

Os horizontes de curva perfeita em redor deles se perfazem numa circunvizinhança de silêncio que perfura os tímpanos, nas pausas que Tyger oferece. (26)

(...) ouro maravilhoso que nos dará toda a liberdade e a servidão

do mundo (...) (89)

Além destas, há uma longa série de outras figuras e recursos, do eufemismo à interrogação retórica, passando pela hipérbole:

(...) sob aquela lua que revela até as porosidades do tecido (...) (39),

a hipálage:

(...) velocidade das rodas alegres felizes (...) (76);

o pleonasma:

(...) enquanto por aqui estejamos a errar nessa errância (...) (17)

(...) irá de novo ao mato fazer sua necessária necessidade. (60)

(...) não há rio nem árvore, nem nada, só a sozinha solidão. (85)

(...) parece sugar-lhes o sonho que sonham. (88)

(...) tempo perdido para sempre e nunca mais de nuncas de nem jamais para sempre e sempiternamente eternidades que nos perseguem. (100)

(...) a íntima e verdadeira verdade (...) (105);

a antítese, a gradação, a apóstrofe. Podemos ainda destacar a adjectivação expressiva:

(...) se perde no deserto que nos cerca, no deserto jeronimal dos pobres tecidos dos pobres campos carbonizados.” (93),

a adjectivação múltipla:

(...) um clamor assombroso irrisório ofuscante adiposo desesperado sangrento monótono enche o circo (...) (72).

Muito interessantes também são certos apostos, que revelam o pendor aforístico de Ricardo Dicke:

(...) a lua, mãe dos tristes e dos pobres como eles (...) (26)

(...) Brasília, o umbigo do Brasil (...) (100).

Aliás, *Toada do Esquecido* está recheada de aforismos (originais ou reescritos) e de outras formas gnómicas. Vejamos alguns exemplos:

A vida passa e parece não deixar rastros neste areial chamado destino... (64)

Dizem que uma imagem vale mil palavras, mas eu digo que uma palavra vale mil imagens. (71)

— Não se passa duas vezes no mesmo rio, no mesmo livro, na mesma estrada. (80; reformulação da frase de Heráclito de Éfeso)

O ópio dos locutores são as notícias. (81; reescrita da máxima de Karl Marx)

(...) o sonho já se acabou, mas sempre renascerão outros novos sonhos... (94; provável reformulação de “The dream is over”, verso da canção “God”, de John Lennon)

Notícias são resgate ao Nada. Rádio: desgranador, contínuo rosário onde ressoa sempre incessante o vaivém do mundo. (99)

(...) a maior consolação de todas as consolações que é a Morte... (99)

Em síntese, podemos dizer que Dicke, trilhando o caminho aberto pelos modernistas, usa todas as potencialidades da linguagem e do estilo, alternando entre o popular e o erudito, a frase longa, derramada, e a síntese aforística, o devaneio e a descrição exacta e minuciosa da realidade, o que permite que *Toada do Esquecido* seja também um questionamento pertinaz sobre a contemporaneidade globalizada, sem utopias, e o mal-estar do sujeito moderno.

III. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluindo este trabalho sobre *Toada do Esquecido*, resta-me esperar que os objectivos que enunciei no princípio tenham sido razoavelmente cumpridos. Em primeiro lugar, tenho esperança de que o esforço de *close reading* da obra em causa seja útil e não resulte prejudicado pela sua orientação didáctica, mostrando — mesmo que de forma ilustrativa — a singularidade da ficção de Ricardo Guilherme Dicke e a injustiça da marginalização a que tem estado votada. Espero também ter sabido mostrar que o romance em causa é uma espécie de lição de síntese — e também, se olharmos para a ordem de publicação, de testamento literário — da obra do autor, condensando alguns dos seus principais temas, ideias e técnicas narrativas e estilísticas. Narrador de raro virtuosismo, Dicke soube ancorar solidamente a história ao espaço de Mato Grosso, em especial ao seu sertão, ao mesmo tempo que a dotou de um inegável alcance universal em que o questionamento da condição humana é ponto central. Dialogando com muita facilidade com elementos — literários e culturais em geral — de várias épocas e latitudes, *Toada do Esquecido* sugere, tal como outras obras do autor, que a saída para a incomunicabilidade, a solidão, o esquecimento, passa pela morte e por uma ressurreição mítica. Isso não impede contudo a emergência de uma crítica — ética e política — à sociedade contemporânea e aos efeitos destruidores do chamado progresso.

Por tudo isto, espero também que este trabalho venha a dar um modesto contributo para a divulgação e o estudo da obra dickeana.

IV. BIBLIOGRAFIA

A. Obras de Ricardo Guilherme Dicke em livro

1968, *Deus de Caim*, Rio de Janeiro, Edinova.

1968, *Como o Silêncio*, São Paulo.

1978, *Caieira*, Rio de Janeiro, Francisco Alves.

1982, *Madona dos Páramos*, Rio de Janeiro, Antares (Cuiabá, Carlini & Caniato / Cathedral Publicações, 2008).

1988, *Último Horizonte*, São Paulo, Marco Zero.

1989, *A Chave do Abismo*, Cuiabá, Fundação Cultural de Mato Grosso.

1995, *Cerimônias do Esquecimento*, Cuiabá, EdUFMT.

1999, *Conjunctio Oppositorum no “Grande Sertão”*, Dissertação de Mestrado em Filosofia, Cuiabá, Edição do Autor.

2000, *Rio Abaixo dos Vaqueiros*, Cuiabá, Edição do Autor.

2000, *O Salário dos Poetas*, Cuiabá, Edição do Autor.

2006, *Toada do Esquecido & Sinfonia Eqüestre*, Cuiabá, Carlini & Caniato / Cathedral Publicações.

B. Antologias que incluem textos de Dicke

CARRACEDO, Maria Teresa Carrión (Org.)

2003, *Fragmentos da Alma Mato-grossense*, Cuiabá, Entrelinhas.

CARVALHO, Carlos Gomes de (Org.)

2003, *A Poesia em Mato Grosso: um percurso histórico de dois séculos*, Cuiabá, Verdepantanal.

CARVALHO, Carlos Gomes de (Org.)

2004, *Panorama da Literatura e Cultura de Mato Grosso*, Vol. II, Cuiabá, Verdepantanal.

MORENO, Juliano; LEITE, Mário Cezar Silva (Sel. e Org.)

2002, *Na Margem Esquerda do Rio: contos de fim de século*, São Paulo, Via Lettera.

C. Bibliografia passiva

Albrecht Dürer (1471-1528) (<http://ora-et-labora.frenchboard.com/peintures-architectures-sculptures-f13/>)

albrecht-durer-1471-1528-t234.htm [14-IX-2010]).

“El banderillero El Campeño fallece tras nueve días en coma” (disponível em http://www.elpais.com/articulo/cultura/banderillero/Campeno/fallece/dias/coma/elpepicul/19880601elpepicul_7/Tes [14-IX-2010]).

BARBOSA, Everton Almeida

2006, *A Transculturação na Narrativa de Ricardo Guilherme Dicke*, Dissertação de Mestrado em Estudos de Linguagem, Cuiabá, Universidade Federal de Mato Grosso.

BARBOSA, Everton Almeida

2008, “A cegueira dos violeiros: voz profética, mito e relações de poder em ‘Cerimônias do Esquecimento’, de Ricardo Guilherme Dicke”, in *XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências*, Universidade de São Paulo, 13 a 17 de Julho (disponível em http://www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/006/EVERTON_BARBOSA.pdf [31/07/2010]).

BARROZO, João Carlos (Org.)

2008, *Mato Grosso: do sonho à utopia da terra*, Cuiabá, EdUFMT / Carlini & Caniato Editorial.

BEAUVOIR, Simone de

2008, *O Existencialismo e a Sabedoria das Nações*, Apresentação de Michel Kail, Tradução de Mário Matos, Lisboa, Esfera do Caos.

BELTRÁN HEREDIA, Augusto

2004, *El carnaval de Oruro, Bolivia*, 2.ª ed., Oruro, Latinas Editores.

CANDIDO, Antonio

2000, *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*, 8.ª ed., São Paulo, T. A. Queiroz.

Carlos y José (disponível em <http://www.carlosyjose.com/> [05-IX-2010]).

Carmina Burana Nr. 222 (<http://www.martinschlu.de/kulturgeschichte/mittelalter/spaetmittelalter/carminaburana/cb222.htm> [9-IX-2010])

CARVALHO, Juliano Moreno Kersul de

2005, *Do Sertão ao Litoral: a trajetória do escritor Ricardo Gilherme Dicke e a publicação do livro “Deus de Caim” na década de 1960*, Dissertação de Mestrado em História, Cuiabá, Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de Ciências Humanas e Sociais.

CAVALCANTE, Else

2007, *História de Mato Grosso*, 2.ª ed., revista, Cuiabá, Carlini & Caniato.

CEIA, Carlos

E-Dicionário de Termos Literários (disponível em <http://www.edtl.com.pt/> [23-VIII-2010]).

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain

1994, *Dicionário dos Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, Tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra, Lisboa, Teorema.

COSTA, Judite Souza da

2004, *O imaginário no conto 'A proximidade do mar' de Ricardo Guilherme Dicke*, Especialização em Estudos Lingüísticos da Língua Portuguesa, Pontal do Araguaia, Instituto de Ciências e Letras do Médio Araguaia da UFMG.

DUTRA, Hilda Gomes Magalhães

2001, *História da Literatura de Mato Grosso: Século XX*, Cuiabá, Unicen Publicações.

FALCÃO, Lorenzo

2006, "A arte de Ricardo Dicke", in *Diário De Cuiabá*, 5 de Setembro (disponível em <http://www.diariodecuiaba.com.br/detalhe.php?cod=265369&edicao=11609> [23-VIII-2010]).

FERREIRA, Eduardo; PIOVEZAN, Rodrigo

2004, *Cerimônias do Esquecimento*, documentário, doctv.

FERREIRA, Maria Madalena

2004, *A narrativa ficcional na obra "Caeira" de Ricardo Guilherme Dicke*, Especialização em Estudos de Linguagem, Pontal do Araguaia, Instituto de Ciências e Letras do Médio Araguaia da UFMG.

LAMBOTTE, Marie-Claude

2000, *Estética da Melancolia*, Tradução de Procópio Abreu; Rio de Janeiro, Companhia de Freud.

LEITE, Mário Cezar Silva (Org.)

2005, *Mapas da Mina: estudos da literatura em Mato Grosso*, Cuiabá, Cathedral.

MACHADO, Madalena Aparecida

2008, “A tessitura de um esquecimento, o romper de um horizonte”, in XI Congresso Internacional da ABRALIC: *Tessituras, Interações, Convergências*, Universidade de São Paulo, 13 a 17 de Julho (disponível em http://www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/007/MADALENA_%20MACHADO.pdf [23-VIII-2010]).

MAGALHÃES, Hilda

2001, *História da Literatura de Mato Grosso do Século XX*, Cuiabá, Ed. UNICEM.

MAGALHÃES, Hilda

2002, *Relações de Poder na Literatura da Amazônia Legal*, Cuiabá, Ed. UFMT.

MIGUEL, Gilvone Furtado

2001, *O Entre-lugar das Oposições no Sertão: um estudo do romance “Madona dos Páramos”*, Dissertação de Mestrado, Goiânia, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás.

MIGUEL, Gilvone Furtado

2007, *O Imaginário Mato-grosense nos Romances de Ricardo Guilherme Dicke*, Tese de Doutorado em Letras e Lingüística, Goiânia, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás.

MOISÉS, Massaud

2006, *A Criação Literária: Prosa I*, 20.^a ed., São Paulo, Cultrix.

MOISÉS, Massaud

1999, *A Análise Literária*, 11.^a ed., São Paulo, Cultrix.

MOOG, Viana

1943, *Uma Interpretação da Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil.

NIETZSCHE, Friedrich

1992, *O Nascimento da Tragédia, ou Helenismo e Pessimismo*, Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg, São Paulo, Companhia das Letras.

RAUBER, André Luiz

2006, *Análise estilístico-sociológica da produção literária de D. Pedro Casaldaliga e Ricardo Guilherme Dicke*, Pontal da Araguaia / MT, 06/12/2006.

RAUBER, André Luiz

2006, *O Existencialismo em “Madona dos Páramos” e “A Chave do Abismo”, de Ricardo Guilherme Dicke*, Pontal do Araguaia / MT, 06/12/2006.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M.

2007, *Dicionário de Narratologia*, 7.^a ed. reimp., Coimbra, Almedina.

“Ricardo Guilherme Dicke: prisioneiro de um ostracismo cruel in RevistaBula” (disponível em <http://blog.revistabula.com/2008/07/11/ricardo-guilherme-dicke-prisioneiro-de-um-ostracismo-cruel/> [23-VIII-2010]).

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar

1988, *Teoria da Literatura*, 8.^a edição, Coimbra, Livraria Almedina.

SPELLER, Paulo

“Palavra do Reitor” na cerimónia de Doutoramento *Honoris Causa* de Ricardo Guilherme Dicke (disponível em <http://www.ufmt.br/institucional/reitoria/palavradoreitor/141220041.htm> [23-VIII-2010]).

VIEIRA, Cristina da Costa

2008, *A Construção da Personagem Romanesca*, Lisboa, Colibri.