

A NARRATIVA EXPRESSIONISTA DE RICARDO GUILHERME DICKE

Célia Maria Domingues da Rocha Reis ¹

RESUMO: Em *Cerimônias do esquecimento*, o escritor mato-grossense Ricardo Guilherme Dicke desenvolve apreciação estética ao tempo em que narra ser e fazer de personagens. Estes se distanciam do pragmatismo cotidiano para uma vivência interior profunda e atemporal, de reencontros de vidas e cenários presentes e passados. Tais efeitos foram obtidos por uma linguagem plástica, densamente laborada com recursos cromáticos, figuras sonoras, lexicais, sintáticas e que, no conjunto, revelam um estilo expressionista. Neste artigo analiso aspectos desse estilo e abstraio do texto uma breve teoria dickeana sobre apreciação estética.

PALAVRAS-CHAVE: Ricardo Guilherme Dicke, *Cerimônias do esquecimento*, Expressionismo em prosa literária.

ABSTRACT: In *Cerimônias do esquecimento*, Ricardo Guilherme Dicke, a writer from Mato Grosso, develops an aesthetic appreciation while he relates his characters' ways of being and doing. The characters move away from daily pragmatism for a deep, atemporal and interior experience, of rencontres with present and past lives and environments. Such effects were obtained through the use of plastic language, densely worked with chromatic resources, and sonorous, lexical, and syntactic figures, which reveal an expressionistic style. In this article, I have abstracted a brief Dickean theory on aesthetic appreciation from the text and analyzed aspects of this style.

KEY-WORDS: Ricardo Guilherme Dicke, *Cerimônias do esquecimento*, Expressionism in literary prose.

¹ Docente do Curso de Graduação em Letras e do Programa de Pós-Graduação para o Mestrado/IL/UFMT, em Cuiabá.

Introdução

Cerimônias de esquecimento (1995), do escritor mato-grossense Ricardo Guilherme Dicke² é narrativa cuja substância de muitas formas se oferece à reflexão sobre a apreciação estética, e que aqui abordo em três tempos: o ato em si de apreciar, a apreciação efetiva que faço como leitora, a observação da apreciação estética intradiegetica, que se apresenta como ação do enredo.

Trata-se de uma narrativa que, em consonância com tendências modernas e contemporâneas, reflete a vontade do autor de conhecer cada vez mais fecundamente a índole da linguagem do seu produto, estudando e incorporando outras linguagens, buscando liames inéditos e imprevisíveis para a sua criação (Gonçalves, 1997), com diferentes táticas de enunciação, numa superação dos limites entre a arte e a realidade, atitudes que abrem novas e vantajosas portas à análise crítica, conforme observa M.L.Pratt (*apud* Emílio, 2003):

“... há muito a ser ganho (...) com análises, descentralizada da questão de verdade x falsidade, ficção x não-ficção, gênero literário x gênero não-literário e que focalize, ao contrário, estratégias generalizadas de representação”.

Dicke é um escritor pictórico. Ele adota a pintura, suas técnicas e expressões, a ilusão de espaço e tempo na elaboração dos enredos, apresentando cenas em que personagens, apreciadores de arte, fazem referência a artistas e suas produções; também é observável um cuidado artístico na seleção e distribuição de objetos nos ambientes. Nesse sentido, pode ser inserido na tradição de produção narrativa que contem referência direta à pintura em suas tramas, que, de acordo com Magalhães (1997), inicia-se com *Werther*, de Goethe, tendo ilustres seguidores, Oscar Wilde, Zola, Balzac, Proust:

2 Ricardo Guilherme Dicke (Chapada dos Guimarães/MT, 1936). Licenciado em Filosofia/UFRJ. Frequentou a Escola Superior de Museologia. Atuou como professor, tradutor, jornalista para várias editoras e jornais no Rio de Janeiro e Cuiabá. Como artista plástico estudou pintura e desenho, entre 1967 e 1969, com Frank Scheffer, e entre 1969 e 1971, com Ivan Serpa e Iberê Camargo. Estudou Cinema no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Fez exposições em Cuiabá e no Rio de Janeiro. Romances publicados - *Deus de Caím*, *Como o Silêncio*, *Caieira*, *A chave do abismo*, *Madona dos Páramos*, *O Último Horizonte*, *Cerimônias do Esquecimento*, *Conjunctio Opositorium no Grande Sertão*, *O Salário dos Poetas*, *Rio Abaixo dos Vaqueiros*.

“(...) é [a] prosa (...), sobretudo [a] prosa do século XIX, que deu os resultados mais importantes do cruzamento ainda pouco estudado da pintura com a literatura (p.70).

É interessante ressaltar que Dicke não usa tais recursos *per si*, alheios, desumanizados, mas como vias de expressão de solidariedade ao sofrimento humano, ao isolamento e exclusão de pessoas, à natureza, por meio dos quais vislumbra possibilidades de novas relações e equilíbrio pela vivência de mitos e ritos comunitários.

Cerimônias do esquecimento revela o gosto do artista pela arte e a busca de interação entre o mundo artístico e o complexo cotidiano. Em seu bojo, apresenta uma fecunda discussão trazida por meio do contraponto entre a arte clássica e a moderna e contemporânea.

A primeira, com seu virtuosismo, é representada por mobiliário ricamente lavrado, obras plásticas de artistas renomados, mas colocados em cenário de decadência no qual vive um dos protagonistas, D. Saul, velho rei erudito, condenado a ficar ali, lugar fechado, convivendo com suas necessidades físicas e fisiológicas, fome, flatulências, excrementos, insanidade, uma crítica contundente aos rigores dos padrões a que a arte proposta por determinadas escolas estéticas, tidas como modelos, impunham ao seus seguidores, revelando brutalmente a pobreza interior a que se iam reduzindo.

D.Saul traz, pela memória e pela visualização de alguns objetos que estão ao seu redor, o esplendor das artes plásticas, dos grandes projetos arquitetônicos, da estatuária de antigas civilizações. Há uma profusão de descrições, de naturezas-mortas, que vão sendo compostas, ao tempo em que se compõe também a situação lamentável em que o personagem se encontra:

Em bronzes e ferros a penumbrosa figura: Michel de Nostradamus de barba cinérea, aspecto hiperbóreo, que vai adivinhando renda a renda os hieróglifos dos apocalipses pendentes sobre as cabeças do mundo; Nicholas Flamel de hidrargyrium ferruginoso, cercado de agulhas e flechas góticas das catedrais...” (p.68)

“Caminha a grandes passos firmes pelo assoalho que parece oco desta vasta sala de sem janelas, o ar abafa, oprime. Volumes e volumes trazidos da Terra Santa e de outras terras (...), pelos seus ancestrais em viagens pelo vasto mundo(...). Um arca antiga, tauxiada de cravos de ferro imensos: arca de bronze, antiga como estas pedras que vieram de Jerusalém, feita para guardar segredos de ferro. Ele força a fechadura arruinada, comida pelos séculos de esquecimento que venceu o segredo (....)” (CE,p.73).

Numa outra versão, mas sem desconsiderar o trágico existencial, o autor cria outro personagem, um professor de filosofia, que, desalentado, vai a um bar e se embebeda, perdendo a lucidez dos sentidos, passando a focar o seu entorno, o seu momento, por meio de borrões, manchas, e que é a visão que o leitor passa a ter nesse núcleo narrativo. São momentos de grande plasticidade, de uma concepção de escrita que mostra o descomedimento do autor, a sua oposição a normas e convenções sociais, uma certa dificuldade de se relacionar com as coisas do mundo, distanciando-se dos padrões convencionais de inteireza física. Das sensações daí provenientes ele vai fazendo digressões psicológicas, sociais, filosóficas, religiosas, ecletismo que responde pelo contemporâneo.

Narrativa expressionista

A idéia de apagamento da realidade relaciona-se, em um aspecto, à idéia de morte. Na composição da narrativa de *Cerimônias do esquecimento*, Dicke estabelece um rotacionamento entre vida e morte, expressos por meio de efeitos sintáticos, sonoros, pelo uso excessivo e metafórico da cor, tendo como seqüela um profundo lirismo e belas imagens, como a deste fragmento, que abre a narrativa:

(Pensaste no sogro e nos cunhados que te esperavam. Estás empapado de crepúsculo, por dentro e por fora. Já é de noite. As noites sempre nascem dentro dos crepúsculos (...). As sombras violetas se desfizeram no esterco de morcego da grande noite. A solidão se parece com a morte: região dos caminhos onde vagam os que já morreram e nos deixaram sós. Eles também estarão sós... A morte com seus caminhos de sombra. Os que sentem nos lábios e na língua o silêncio

único e profundo da terra. Depois da existência ficam vagando nos lugares por onde se viveu, silenciosamente, as últimas palavras dos que viveram. Depois da existência: quando a lua deixa voarem as borboletas de cinza brumosa... E olhaste devagar: em torno tudo estava vazio, deserto, silencioso, só as estrelas estremeciam. Era noite.” (p.9)³.

O escritor se apropria subjetivamente das *sombras*, graduando-as do *crepúsculo* à *noite* fechada, com nuances de luz, os tons de *violeta* e a luminosidade da *lua* - que empresta às coisas diferentes cores daquelas que usualmente apresentam à luz solar, podendo tornar *cinza brumosa[s] as borboletas-*, e favorecer a visualização do *estremece[r]* das *estrelas*. Este verbo é adequado à ambiência que o texto sugere, de diluição, colocada em consonância com o sentimento de angústia de um eu, que fala de si para si, usando nesse caso a 2ª pessoa, em duas ações - *pensaste, olhaste-*, pelo tema da solidão - diluição das relações-, e da morte - diluição da matéria-, a provisória existência humana e sua destinação - *Os que sentem nos lábios e na língua o silêncio único e profundo da terra*, eufêmica imagem do sepultamento do corpo.

São dois estados de ser sinesteticamente aproximados: *Estás empapado de crepúsculo, por dentro e por fora* (o que deveria pertencer ao campo da visão (o *crepúsculo*), é absorvido por todos os sentidos, incorporado ao ser declinado de si, em queda); *As sombras violetas se desfizeram no esterco* (o que já nem é matéria, é reflexo e se torna palpável, desfazendo-se na matéria decomposta); *Depois da existência ficam vagando nos lugares por onde se viveu, silenciosamente, as últimas palavras dos que viveram* (em paradoxo, as palavras, reconhecíveis pela audição, não aquelas ditas no transcorrer da vida, mas aquelas que estão no limiar da existência, no portal da passagem, que se revestem de um caráter mítico, após a morte do ser, vagam em silêncio, adquirem uma outra consistência que as faz permanecer); *Depois da existência: quando a lua deixa voarem as borboletas de cinza brumosa* (adjetivação composta que corresponde ao tom prateado que irradia da lua,

3 Os parênteses, nessa obra uma das marcas de desdobramento do narrador, são abertos nesse ponto inicial da narrativa e fechados na p. 13.

personificada, mas que em si traz o sentido do impreciso, anuviado, incerto, da obscuridade da vida *post-mortem*, da qual temos lampejos de conhecimento, noções flutuantes como *as borboletas*). A aliteração da consoante bilabial /p/ e das nasais, *pensaste, esperavam, empapado, crepúsculo, sombra, silêncio, profundo, existência*, vão criando um efeito de eco que encontra ressonâncias na idéia de noturnidade, ensombrecimento, desconhecimento, dualidade, que permeiam o parágrafo, numa dimensão que intersecta, sem acanhamento, o fenomênico e o imaterial.

Tais procedimentos foram delineando um perfil da narrativa dickeana que viabilizaram o seu estudo pela óptica de uma técnica de composição comum nas artes plásticas, o expressionismo. A questão que se colocou, então, foi a de que maneira seria possível compreender, sob tal ângulo, esse jeito de expressar existência-não-existência-pós-existência, em si mesma tema e forma, mesmo tendo em vista que, às vezes, algumas manifestações corrompem de tal forma o código que não são passíveis de leitura (Lourenço, 1999, p.26). Não obstante, como disse magistralmente Dicke, “*Intangibilidade, imponderabilidade, os significados fogem, urge apressar-se. Senão a hora do entendimento encobre a ocasião única da descoberta*” (p.69).

Eduardo Lourenço, defendendo o expressionismo na cultura portuguesa, aponta uma direção, filosofando que

a essência – ideal e histórica- do chamado “expressionismo” é de configuração *vitalista* -, mas de um vitalismo paradoxal, pois é a vida concebida na sua tensão intrinsecamente dolorosa com aquilo que se lhe opõe e assim a constitui por essa mesma oposição, quer dizer, a morte. (...). A realidade expressionista é a de um excesso de vida, da pura vida, na sua opacidade e energia cegas, à Schopenhauer, sem outra inscrição além da morte, ao fim e ao cabo a *única realidade*, aquela que desrealiza todo o universo, sobretudo o nosso, interior, convertendo a existência numa permanente mascarada (...). Mas, anterior à máscara existe o grito – o silencioso e infinito eco de uma vida-morte, tal qual Edward Munch⁴ o representará (...)” (1999, p.26).

4 Pintor norueguês (1863-1944). Lourenço coloca que Munch concentra toda a doutrina do expressionismo nesse quadro, no qual todas as linhas parecem conduzir a uma cabeça retratada que grita, obtendo o efeito dramático de um veemente desespero.

Um dos aspectos perceptíveis na obra é a adoção de práticas como a da moldagem da deformidade, sobretudo na edificação das imagens dos seres, do tempo e do espaço, das emoções, com matéria pastosa, solvente, a exemplo do fragmento anterior e destes, donde se compreende o emprego do termo “mascarada” por Lourenço:

As caras borrosas das pessoas naquele casamento, figuras passando com pratos de comida, vultos e sombras se movendo (...)” (*Cerimônias do esquecimento*, p.9).

Só nós mesmos que paramos aqui amodorrados, perdidos dentro de nós mesmos, de caras de sombra em borra, com olhos de barro que se desfazem na noite, talvez nossos olhos neblinosos que vemos tudo em névoa e névoa, cataratas que vão se desmanchando brancos na noite com o fragor da vida, cada vez mais, contando essas histórias que vão nascendo na argila branda da memória (...)” (p.12-3).

Na mesinha da varanda, lá fora, na frente dos homens que cantam e tocam, copos de cerveja marrom como as borras da noite, de espumas escuras, sob o amarelo triste e opaco da única lâmpada. (p.40)

O estado de tensão do personagem, uma *excitação* corporal, cria uma pressão interna, uma *pulsão*, processo dinâmico que se direciona ao objeto para ser suprimido (Laplanche e Pontalis, 1988, p.506) e determina a fisionomia desse objeto - residual, insignificante, imundo; em termos sociais, a ralé, a escória -, são alguns dos sentidos possíveis do substantivo *borras* e derivação adjetiva, *borrosos*, o cerne das imagens, que redundam pelo uso de termos inseridos no mesmo campo semântico, *sombra*, *barro*, *névoa*, *argila*, *espumas*, *neblinosos*, *opaco*, indicando um pessimismo exacerbado. Essa é uma das razões pela qual o pesquisador português considera a pintura expressionista como “essencialmente pulsional, alheia ou hostil à poética sublimante do simbolismo ou euforizante do impressionismo (...) (...) que serviria para designar toda uma concepção e sensibilidade criadora-destruidora” (1999, p.23-4), comentário que derivamos para a literatura, tomando de empréstimo um dos termos para nomear o item que segue.

Uma narrativa *pulsional*

O expressionismo pode ser considerado de duas formas. Em sentido estrito, como movimento estético das artes plásticas e de outras formas de arte, que se desenvolveu sobretudo na Alemanha, no início do século XX, e se espalhou pelo mundo. Em sentido lato, como uma postura de realização artística propriamente dita, que se manifesta principalmente em períodos de opressão político-social, de crise, caracterizada pela desfiguração das imagens e, no contexto dessa crise, a exteriorização dos sentimentos pelo grito, pelo protesto, o que leva à expressão do feio, do grotesco, do caricato:

A caricatura sempre foi “expressionista”, pois o caricaturista joga com as parencças de sua vítima e as distorce para expressar justamente o que sente a respeito dela, diz Ernest Gombrich (1995, p.564), referindo-se a Vincent Van Gogh (pintor holandês, 1853-1890) que este, fazendo experimentos expressionistas, afirmou ser seu método comparável à caricatura. Para explicar essa afirmação, o professor ressalta a subjetividade buscada na expressão artística:

(...) os nossos sentimentos diante das coisas emprestam cor ao modo como as vemos e, ainda mais, às formas que recordamos. Todos nós teremos experimentado como um mesmo lugar parece diferente quando estamos alegres e quando estamos tristes” (idem).

e, justamente por isso, comenta sobre o outro lado da questão, a recepção da obra, dizendo das repercussões da caricatura em relação ao que se destina: enquanto humor, é plenamente aceita e compreendida. No momento em que toma forma de arte, para comunicar os mais variados sentimentos, amor, medo, ela causa grande perturbação e muito preconceito. Decorrido muito tempo após a produção dessas primeiras manifestações, elas causam estranheza até hoje. Há uma negação da função mimética da arte. “A descrição e a reprodução são substituídas pela vivência e pela busca das quais resulta uma nova criação ou estruturação. Desse modo,

não são os fatos que interessam, mas a visão que penetra para além da superfície dos fatos, a fim de atingir o verdadeiro e as potencialidades espirituais contidas no objeto” (DIAS, 1999, p.120).

É o que ocorre com a obra *Cerimônias do esquecimento*, que apresenta um grau considerável de dificuldade em sua leitura, em razão da arquitetura da forma e do conteúdo e que, em alguns aspectos, mostra essa “desfiguração” do homem que não se sente mais uma unidade, uma inteireza, e por isso precisa de muitos canais para dizer-se. Quanto à forma, há um esquema complexo de narração, com plurifocalização onisciente, em 3ª pessoa, e autodiegética, em 1ª, 2ª pessoas, que constituem uma só, a voz dual do protagonista, marcada graficamente por parênteses, e em 1ª para personagens como D. Saul, que também aparece em 3ª, entre outras proezas, comportamento indisciplinado que deixa atônito o leitor. Dessa plurifocalização resulta a construção de um circuito mental entre os atores do enredo, que lembra a técnica de Cervantes em *D. Quixote*, cujos personagens, cada qual em um núcleo inicial, acabam se reunindo com os demais num determinado espaço - numa estalagem-, motivados por um fato em comum em suas vidas. Em *Cerimônias* a reunião ocorre no bar *Portal do Céu*, no bairro Coxipó da Ponte, em Cuiabá,

Um bar como este. Mas aqui é o fim do subúrbio, quase fim das cidades, extramuros, como querer comodidades neste lugar que parece que quer cair por cima da gente, meio torto eternamente, quase no fim do mundo, limite das civilizações? (p.11).

Entre sombras o bar boiando na noite. Dependurado de um lado, torto. Ambiência de amarelo sujo, que quanto mais perto se chega meio esverdeado vai ficando, onde flutua, com suas cadeiras toscas e seu teto inclinado. (p.35)

descrição que prenuncia a temporalidade, que se dá por uma suspensão do tempo físico e pragmático, sem a lógica do relógio que controla a vida diária, com suas atividades pré-estabelecidas, em que os homens, alheios às suas existências, lidam aceleradamente com a sobrevivência,

Aqui pensa-se nas idades. O que é o imemorial? Os rostos dos homens, seus gestos lentos como rituais, os braços que sobem e descem, os dedos que premem as cordas, as faces imóveis, onde os olhos parece que olham tudo de muito perto da vida através das pálpebras pesadas como barro e depois se entrecortam e se calam e se apagam e ficam mudos e silentes como certas estátuas de pedra no centro de fontes olvidadas erguendo cântaros e ânforas de onde a água cai e ressoa num rumor de passado que já se escoou quase igual ao silêncio num jardim de séculos...Tempo que passando já é passado. Olhos que se fecharam há demasiado tempo, sons que parece que tornam de trás de anos e anos perdidos na boca voraz do redemoinho do Tempo. Ontem, hoje, amanhã: que é isso? *Apenas o imemorial... O esquecimento... O esquecimento que apaga todos os rastros. Tudo se desvanece dentro de nós, como uma casa subitamente em sombras boiando na noite imensa.* (p.37)

mas unicamente direcionada pelo irrompimento da interioridade dos personagens, ao momento presente e passado, (...) era ele mesmo até o fundo de si mesmo, profundamente: os reflexos de mil e um espelhos que se refletem e onde mil e uma vidas se repetem, aquele instante, que são os pensamentos, em miríades. (p.19)

Elas vão se preparando para um ritual, a “Noite da Predestinação”, que determinará a passagem de uma época de angústias e sofrimentos para outra, mais pacífica. A narrativa vai se construindo como forma de preparação para o ritual, com a incorporação de mitos e lendas cristãos e pagãos de várias civilizações, teorias espiritualistas acerca da reencarnação, profecias, situações contemporâneas que incluem crítica social declarada, que repentinamente são apresentadas ao leitor, como esta, pelo som:

Daqui quase não se ouvem os caminhões que passam carregados de artigos que vão desde toneladas de pacus secos até madeira em toras imensas, da nossa terra rumo a São Paulo e ao Rio de Janeiro, rumo ao lucro, com sua pressa enorme e ruidosa, deixando cães e gatos mortos, esmagados, que se desfazem pelas estradas (...) (p.51).

Dicke representou realidades do interior do humano, representação que seria dificultada se tivesse mantido o olhar ossificado e sóbrio do dia-a-dia, curvando-se à causalidade, resultando em uma narrativa mais padronizada. Mas obteve um efeito de profundidade e verossimilhança, tomando como argumento a perda da lucidez do personagem, como já foi dito, o que o fez beirar os territórios da loucura-, pelo efeito da bebida:

Tu, tão bêbado, já não podias discernir direito. Tudo parecia como se fossem os olhos de terra de um desses que passam aí em frente, cheios da noite, olhos de barro, noite de argila, bois e homens com seus olhos que olham as sombras” (p.11).

Na sua confusão mental, o personagem, que fala para si mesmo, não consegue perceber as margens entre o real e o onírico.

Há já dois dias que vens estar aqui, como um cão enxotado da universidade, que se fodam, e vens aqui lambe as feridas, pobre cão maltratado e sempre o pai da noiva te contando essa história que parece que continua para sempre dentro dos teus ouvidos, parece que ele prossegue ao teu lado, e tu sempre pensando nessa história que parece tão estranha do pai da noiva, esquisito esse homem, ou quem será que contava essa lenda bíblica, pai de quem? Teu pai? (p.12)

Nessa apresentação sumária, temos um flash back e uma antecipação, uma prolepse da história. É apresentada a situação de angústia de Frutuoso Celidônio, um professor de filosofia despedido que, após ir a um casamento, foi acompanhado pelo pai da noiva ao bar. A variação no andamento do relato, acelerada pela elipse dos acontecimentos desses dois dias, vai se retardando em longas digressões e todo o restante do enredo se passa em uma noite, “imensa e ressoante” (p.58), a noite do ritual. O personagem faz referência a uma lenda bíblica, a do Rei Saul, que é inicialmente apresentada pelo pai da noiva, e por isso sempre colocada entre aspas. Esse núcleo narrativo assume grandes proporções e se diferencia das demais em nível de conformação de personagem e discurso, não em relação à sintaxe, mas

à seleção lexical. D.Saul é um personagem aristocrático, possui um discurso erudito, no qual as muitas gradações vão apresentando cenários, objetos, sua linhagem nobre, sua situação existencial presente, quando já está velho e aprisionado em um cômodo, acusado de insano, amesquinhado ao redor da alimentação, do labor dos intestinos, da solidão, dos desafetos e das lembranças das gloriosas reencarnações passadas. Demonstrando sensibilidade para a arte, ele nos dá preciosas lições de apreciação estética, como veremos adiante. Na narrativa, fará parte do ritual.

No fragmento apresentado, orações e períodos obedecem ao ritmo do encadeamento de pensamentos do personagem, com apostos, subordinadas e coordenadas sindéticas, frases afirmativas reiteradas em interrogativas, comparações e metáforas, verbos no presente e no gerúndio, que dinamizam a narração, recursos que vão indicando o trajeto da consciência para a turbidez, uma similaridade com o outro personagem. São expedientes reiterados com frequência em toda a narrativa, em frases que vão se alinhando sem coerência interna, justapostas em um mesmo parágrafo que, muitas vezes, trazem assuntos os mais diversos, apresentados rapidamente, sem pormenores descritivos. Conforme Edschmid (*apud* DIAS⁵, p. 118), na sintaxe expressionista,

As frases, suspensas numa grande cadeia, servem ao espírito que lhes dá forma. (...). Elas não conhecem senão o caminho do espírito, o seu objetivo e o seu sentido. Ficam unidas aos extremos umas das outras, lançam-se para dentro uma das outras, não mais ligadas por meio de dispositivos de transição lógica, nem pela argamassa da psicologia, que lhes confere uma flexibilidade superficial. A elasticidade está nelas mesmas, a palavra também adquire outro poder.

Há uma ruptura com a realidade dos cinco sentidos que gera outros nexos entre a substância e a vontade artística, uma vontade estimulante da atitude de contemplação:

5 Essa citação é uma tradução da obra original de Kasimir Edschmid, *Expressionismus in der Dichtung. Die neu Rundschau* 29, de 1918, apresentada por Maria Heloísa Martins Dias, em seu livro *A estética expressionista* (1999), obra que faz parte de uma coleção dirigida por Massaud Moisés, cujo objetivo é reunir, em cada um dos seus volumes, fragmentos de textos considerados essenciais a determinado setor da cultura, precedido de um estudo geral do autor sobre esse setor. Massaud, no prefácio, faz questão de frisar que os textos antologados passaram por tradução rigorosa, para evitar interferências subjetivas em seu conteúdo.

E ninguém parece ver que um rosto de mulher está olhando (...): uma das putas veio ver cá o que acontece, o que sucede na grande noite em grandes realidades sem assombros(...) o reunir-se dos homens em concerto esperando os acontecimentos nos seus rituais do vazio da espera sem esperança de suas solidões, dos seus enjões de somente ouvir suas próprias e solitárias almas (...). (...) cada qual (...) atrás destes alpendres semi-destruídos e destas amuradas cancerosas onde o reboco cai sempre imperceptivelmente (...) carregando suas solidões pesadas como chumbo na noite cor de ferro se enferrujando (...). Está bêbada, pobremente, amargamente bêbada e treme (...) estremezem os cantos oblíquos e agudos dos seus olhos, onde teias de aranhas vermelhas e negras zebram em gráfico de raízes tortas que vão se abrindo com galhos, veios palpitanes, pedúnculos que relampagueiam, picumãs de sangue nas pontas fugidias dos olhos. (...). Não vêem o que se exclui dela, porque toda ela está na sombra, seu corpo mergulhado na noite das trevas, só sua face está fracamente iluminada entre roxo e escarlate, na luz amarela de halos verdes, febrenta, variolosa da lâmpada do teto, ela vai tirando as roupas (...) como Ísis sem véus, exposta aos olhos violetas e lilases dos homens (...): (...) sobe numa mesa, seu corpo se desenha inteiramente numa xilografia de ferro amarelo, todo ele amarelo pela luz de âmbar fosco e ferruginoso (...), os homens vêem, esperam e vão adivinhando dentro da redoma de uma intuição, uma esfera azulada que ela é sua irmã antiga, que com eles vem desde os tempos da encarnação de Enoch, (...), ela encontrou seu lugar reservado na autoridade natural dos tempos (...). (p.65-6-7).

Do inebriamento dos sentidos surte a ascese espiritual, que permite a visão de vidas pregressas determinando uma funda compreensão da ordem sagrada e eterna da vida, e a valorização e o reposicionamento do sujeito nessa ordem pelo consenso do grupo, independente do seu fazer atual.

Essa redescoberta do humano no tempo não poderia se fazer sem um espetáculo cromático de luzes e sombras. O

enfoque bastante aproximado nos olhos é um recurso de antecipação de que acontecerá algo no sentido incorpóreo, na medida em que esses órgãos são explicitamente espiritualizados na narrativa, a exemplo dos personagens Manuel dos Velhos e Manuel das Velhas, que perderam a capacidade de enxergar, mas foram compensados pela visão espiritual, o dom da adivinhação, da profecia, uma recorrência ao mito grego de Tirésias. É um enfoque que mostra os olhos embriagados, fartamente metaforizados, *teias de aranhas vermelhas e negras zebram em gráfico de raízes tortas que vão se abrindo com galhos, veios palpitantes, pedúnculos que relampagueiam, picumãs de sangue nas pontas fugidias*. Nesse ponto se coloca não a imitação do real, da natureza. Essas linhas e cores foram nomeadas por um processo de derivação das “impressões sensoriais”, de uma violência e certa paixão na formação da imagem, composta para dizer do sofrimento dessa personagem, de carne humilhada, que caminha por um cenário desintegrado e condenado, reflexo do seu próprio cenário interior, *alpendres semi-destruídos e destas amuradas cancerosas onde o reboco cai sempre imperceptivelmente*, até chegar a um lugar onde será iluminada em gradação metonímica, primeiro, na *face, fracamente, em roxo e escarlata, na luz amarela de halos verdes*. Há uma simbologia que envolve essas cores e que prepara a atmosfera mítica para a revelação, dentre elas, o roxo e o amarelo.

Segundo Israel Pedrosa, o *roxo* é considerado como “símbolo da alquimia. Sua essência indica uma transfusão espiritual”, “o domínio hipnótico e mágico” (1982, p.115). O amarelo sobre o fundo escuro ganha “força e vibração” e, “na pintura, assume geralmente a função de luz. É também nesse tom que se revela seu *corpo: seu corpo se desenha inteiramente numa xilografia de ferro amarelo, todo ele amarelo pela luz de âmbar fosco e ferruginoso..(...)*. Completando o quadro, há a *esfera azulada*, cor atribuída à *intuição*, o ato de perceber a existência da mulher desde remotos tempos, como *sua irmã antiga*. Diz Pedrosa que “em cor-luz, o amarelo forma com o azul um par complementar (...) (p.110). Acerca da história do azul, informa que “é a própria cor do infinito e dos mistérios da alma, a “mais imaterial das cores” (114).

Num lampejo, na captação de uma situação, todos os elementos participam dessa “visão”, “súbita excitação” (Gombrich, p.564), todos os elementos do conjunto convergem para o que o artista quer focar naquela fração narrativa, cenário, tempo, espaço, personagens, tema, buscando a maior proximidade possível com o que sua emoção extraiu do objeto que, via de regra, traz o sofrimento humano, por isso o desenho não pode ser perfeito, mas, ao contrário, pode se aproximar do excesso, do hediondo, do escabroso. Para endossar o que foi dito antes, reporto-me ao que resume Edschmid:

“(…) todo o espaço do artista expressionista converte-se em visão. Ele não vê, contempla. Ele não descreve, vivencia. Ele não reproduz, configura. Ele não aceita, busca. Agora já não existe a cadeia dos fatos: fábricas, casas, doença, prostitutas, gritos e fome. Agora existe a visão dessas coisas. Os fatos só têm significado na medida em que a mão do artista, atravessando-os de ponta a ponta, agarra o que está atrás deles.” (apud DIAS, p. 117)

Há ainda, na cena apresentada, uma metalinguagem da arte da gravura, processo de criação artística - *seu corpo se desenha inteiramente numa xilografia⁶ de ferro amarelo, todo ele amarelo pela luz de âmbar fosco e ferruginoso.*

É um procedimento que migra, no romance, para outras formas de arte, como a da concepção da matéria literária das narrativas:

Quem vai saber direito dessas histórias? Histórias são histórias, como na vida. Lendas também podem ter acontecido, para isso bebendo se acredita de repente, dá susto, como quem desperta de chofre de algum sonho que os levava na sua correnteza (...) Quem sabe e conserva as histórias? Ninguém, como na vida antiga todos sabem. Só nós mesmos que paramos aqui amodorrados, perdidos dentro de nós mesmos, de caras de sombra em borra, com olhos de barro que se desfazem

6 Considera-se aqui uma licença poética: a xilografia é a arte de fixar imagens, por incisões e talhos na madeira, que formam imagens em relevo sobre o qual é passada tinta para gravar em papel e outras bases.

na noite, talvez nossos olhos neblinosos que vemos tudo em névoa e névoa, cataratas que vão se desmanchando brancos na noite com o fragor da vida, cada vez mais, contando essas histórias que vão nascendo na argila branda da memória que não esquece fácil, cercado da persistência do esquecimento que rói tudo teimosamente como as ratazanas do olvido roem o queijo da lua, requeijão de estrelas, como ilhas e arquipélagos do céu. Moderna, morrinha, mormaço, tristeza, crepúsculo. Moscas pesadas. E as caras em sombras os bois que passam (p.12-3).

Na gradação, o jogo de palavras cria a imagem da síntese: as histórias brotam do sofrimento, dos conflitos vividos, guardados, que vão se associando e ganhando corpo, resistentes ao esquecimento, *ratazana[s] do olvido*. O que garante o jogo, o seu esteio rítmico, são os efeitos sonoros - todas as palavras são paroxítonas, há a aliteração do /m/, assonância do /o/, coliteração das homorgânicas /t p/, reiteração de encontro consonantal, que reforçam e fecham a imagem, uma digressão, retomando o fio narrativo.

Essa abertura dos bastidores da produção dá outra proporção à idéia de arte, mostra a preocupação do artista cuiabano com o seu ofício, o modo como concebe a substância para a criação, que soluções ele vai dando ao intrincado tecido fictício, os valores e fatos sócio-históricos, que vão ganhando feição de arte, a sua compreensão e autoconsciência literária, o modo como se insere ou se distancia do texto, biograficamente - como na referência ao *professor de Filosofia*-, atividade que ele exerceu, colocando-se no mesmo plano dos personagens-, e/ou pelo imaginário:

(Tu pensas: por que esse rei dom Saul não encontrou um professor de Filosofia ensimesmado num bar dos subúrbios, nos limites do perímetro urbano, onde dizem que começa o Sertão, rememorando andanças, pensando nos olhos de sonho de neblina de um velho que te contou a história que não termina nunca? (...))” (p.47)

É um procedimento que rompe, de certa forma, com os caminhos “puros” do imaginário, dando ênfase ao processo de criação. Nas palavras de Octávio Paz, acerca da meta-

linguagem poética, “desta circunstância procede o fato de a poesia moderna ser também teoria da poesia” e “o poeta desdobra[r]-se em crítico”(1982, p.77).

Dicke, entretanto, não se contentou em apenas desnudar a sistemática de suas invenções literárias e abrir a oficina de outras formas de arte, sobretudo a da pintura, já vimos, e a da música. Em sua obra temos páginas de crítica de arte, a mais legítima, aquela em que há o exercício fecundo da experiência estética como um movimento completo do ato de percepção, processado “por ondas que se estendem serialmente através de todo o organismo”, ficando “o objeto ou cenário percebidos (...) completamente penetrados emocionalmente” (Dewey, 1985, p.100). Essa imersão total no objeto, com o qual se torna um, é um acontecimento que surpreende e deleita:

“A música te entra pelos ouvidos como água entra na terra, terra molhada como sombra no chão” (p.47)

“A música me leva, me arrasta, como leva, como arrasta o mar as embarcações ao largo das vagas como frágeis rolhas de cortiça sobre suas ondas verdes, imantadas, longe das costas. A vibração do som faz nascer tudo. Deus falando sozinho antes da Criação, tocando seus instrumentos.” (p.69)

“Havia um quadro na parede (...). (...) era de um pintor italiano: (...): mostrava duas moças se banhando numa fonte, com sátiros espionando. (...) Ficou olhando, admirando as formas das moças: como os artistas sabem enganar a gente...Gostava de olhá-las: aquilo lhe entrava dentro dos poros, olhos adentro, e iam aninhar-se em algum lugar calmo e antigo do seu espírito (...). As mulheres nuas entravam dentro dele. Gostava de explorar as matas em torno das fontes, as águas que desciam eram puras, eram águas que vinham da montanha. Mas e aqueles seres que abriam os olhos e gozavam as formas femininas com ar tamanho de voluptuosidade? Não conseguia entender por que se escondiam, será por vergonha de seus corpos de bodes? (...)... Isso não é problema, descei à fonte das mulheres, através dos jardins floridos, amáveis sátiros, vinde saciar vossa fome, vossa

sede primordial...Pois não está escrito que toda coisa regressará à sua origem, como dela saiu?” (p.21)

Foi uma discussão antiga da arte pictórica pintar aquilo que se via. Mas houve uma compreensão artística de que não era possível pintar aquilo que se via, mas o que se via e se conhecia (Gombrich, 1995, p.562). Esse conhecimento seminal, essa sensibilidade é alegoricamente doutrinada na conformação dos personagens cegos, músicos, Manuel das Velhas e Manuel dos Velhos, que ficaram cegos, todavia, aprenderam a “ver”, esse “ver” que tem suas raízes no “sentir”, como teoriza o primeiro Manuel:

“... os ciganos cantavam, (...) cantavam em voz aberta e a canção vinha até aqui nos mínimos detalhes de suas palavras, só que aquelas palavras eu não as entendia, mas podia adivinhar, eles talvez falassem dos mistérios do seu povo, dos seus segredos (...) e tudo isso eu adivinhava, ia quase na essência das palavras, porque por mais que uma língua é estranha a gente que é estranha também entende. É só forçar um pouco o entendimento de dentro da alma que repercute no coração, esse abismo onde roça a face de Deus, pois as palavras são iguais para todas as coisas e as coisas são sempre as mesmas, e há uma espécie de gente que entende, é só favorecer a chegada da alma aos canais que nos liga à fraternidade dos antepassados de todos os homens (...)” (p.59)

Temos aqui uma experiência integral de assimilação artística, com os sentidos, o corpo e o objeto, em “relação tão íntima que controla simultaneamente o fazer e a percepção” (Dewey, p.100).

Descendo à fonte: algumas considerações

Em instâncias (semi) finais, ressalto um ponto fundamental, que constituirá a matéria para a continuidade desse trabalho: a generosidade do artista Ricardo Guilherme Dicke.

No contexto do modo como literariamente expôs a fruição pessoal da arte, conforme dita há pouco, ele quis partilhá-la conosco, seus leitores, por meio de um convite gentil e promissor, feito bem à sua maneira: não para

olhar a obra de arte de fora, o que seria inexpressivo, mas para embrenhar-se nela, construindo cada qual a própria experiência. O convite, novamente uma alegoria, é feito aos sátiros – estes agora com estatuto de personagens-, e com os quais nos irmanamos por também ocuparmos a posição de observadores. Os sátiros estavam escondidos, temerosos de enfrentamento, de envolvimento, imagens descritas no penúltimo fragmento, por D. Saul:

(...) descei à fonte das mulheres, através dos jardins floridos, amáveis sátiros, vinde saciar vossa fome, vossa sede primordial...Pois não está escrito que toda coisa regressará à sua origem, como dela saiu?” (p.21)

Embrenhar-se na arte, na expressão, mas considerando a ”existência como expressão e não a expressão como existência” (Lourenço, p.27), numa condição de ser que busca o supremo, o misterioso, uma vibração do absoluto,

A vibração do som faz nascer tudo. Deus falando sozinho antes da Criação, tocando seus instrumentos. (p.69)

Eu e Deus: Deus me olha, eu olho ele: face-a-face, como dois poderes. (p.32)

além da superficialidade das coisas, no alcance das “suas potencialidades espirituais”(DIAS, 1999, p.120), na eliminação das fronteiras de tempo-espaço e apego a técnicas, onde o verbo se confunde com o espírito dizente.

O presente estudo foi um aceite ao convite.

Referências

DICKE, Ricardo Guilherme. *Cerimônias do esquecimento*. Cuiabá: EDUFMT, 1995.

DEWAY, John. A arte como experiência. In: *Dewey*. São Paulo: Abril Cultural, 1985. Col Os pensadores.

DIAS, Maria Heloísa Martins. *A estética expressionista*. Direção de Massaud Moisés. Cotia/SP: Íbis, 1999.

EMÍLIO, Aline. Panorama evolutivo: estilística e estilo. In: *Revista Linguagem em (Dis)curso*. Florianópolis/UNISUL, v.3, n° 2., jan./jul. 2003.

Acessível em <http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/0302/07.htm>

GOMBRICH, E.H. *A história da arte*. 16 ed. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1995.

GONÇALVES, Aguinaldo José. Relações homológicas entre literatura e artes plásticas. Algumas considerações. In: Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada. *Literatura e Sociedade*. São Paulo/USP, 2: 56-74, 1997.

LAPLANCHE, J.e PONTALIS, J.-B. *Vocabulário da Psicanálise*. 10ed. São Paulo: Itatiaia, 1988.

PAZ, Octávio. *O Arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. 3ed. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial Ltda/Ed. UnB, 1982.