

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS  
MESTRADO EM LETRAS – LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**POLIFONIA E DIALOGISMO EM *DEUS DE CAIM E MADONA DOS PÁRAMOS*,  
DE RICARDO GUILHERME DICKE**

Zenil Josefa da Silva

**GOIÂNIA, 2014**

**ZENIL JOSEFA DA SILVA**

**POLIFONIA E DIALOGISMO EM *DEUS DE CAIM E MADONA DOS PÁRAMOS*,  
DE RICARDO GUILHERME DICKE**

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação, Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como pré-requisito para obtenção de título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Éris Antônio Oliveira.

**GOIÂNIA, 2014**

Dados Internacionais de Catalogação da Publicação (CIP)  
(Sistema de Bibliotecas PUC Goiás)

Silva, Zenil Josefa da.  
S586p Polifonia e dialogismo em Deus de Caim e Madona dos Páramos, de Ricardo Guilherme Dicke [manuscrito] / Zenil Josefa da Silva. – 2014.  
140 f. : 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Mestrado em Letras, 2014.  
“Orientador: Prof. Dr. Éris Antônio Oliveira.”.  
Bibliografia: f. 134 – 139.

1. Dicke, Ricardo Guilherme, 1936-2008. 2. Polifonia. 3. Dialogismo. 4. Ficção. I. Título.

CDU 811.134.3'42(043)

SILVA, Zenil Josefa. Polifonia e dialogismo em *Deus de Caim e Madona dos Páramos*, de Ricardo Dicke. Número total de folhas: 139. Pontifícia Universidade Católica de Goiás.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Éris Antônio Oliveira (Presidente)  
Pontifícia Universidade Católica de Goiás

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Madalena Aparecida Machado  
Universidade do Estado de Mato Grosso

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Aparecida Rodrigues  
Pontifícia Universidade Católica de Goiás

---

Prof. Dr. Divino José Pinto (Suplente)  
Pontifícia Universidade Católica de Goiás

Dedico esta pesquisa ao meu esposo, Glaube Lopes Lira, meu porto seguro, pela compreensão, apoio, paciência e aceitação de minhas ausências durante a realização deste trabalho.

Às minhas filhas, Raiana e Kárita, pelo estímulo constante e carinho incondicional.

À minha mãe, dona Joana, pela sua sabedoria e incentivo desde o início da minha busca pelo conhecimento.

Ao meu pai, Sr.Tito José (*in memoriam*) que com voz ativa me guiou no caminho do bem e ainda se faz presente.

## AGRADECIMENTOS

Eu tomo consciência de mim e me torno eu mesmo unicamente me revelando para o outro, através do outro e com auxílio do outro. [...]. O próprio ser do homem (tanto interno quanto externo) é convívio mais profundo. Ser significa conviver.

Mikhail Bakhtin

A Deus, por me permitir mais esta conquista.

Aos meus irmãos e irmãs, especialmente a Jane e Ana Maria, minhas interlocutoras constantes, pela amizade e companheirismo.

Ao Governo do Estado de Mato Grosso, que por meio da Política de Qualificação Profissional, possibilitou a concretização deste projeto.

Ao professor Dr. Éris Antônio Oliveira, meu orientador, pela credibilidade em meu projeto, pela calma, pela paciência e pelas orientações precisas nos momentos solicitados.

Aos professores do Mestrado, pela acolhida fraterna e pelas preciosas contribuições em minha aprendizagem.

À Leila, secretária do Mestrado, que pelo apoio, pela presteza e dedicação em seu trabalho, construiu muitas pontes para o meu percurso.

Aos amigos e colegas da Escola Frei Ambrósio, pelo estímulo e pela torcida.

Ao Rinaldo Pereira de Souza, pela contribuição, pelo incentivo e pelas dicas preciosas.

À Maria Aparecida, Sônia Mariz e Sineres Paixão, pelo companheirismo, pela amizade e por somar, dividir e diminuir comigo as angústias dos momentos solitários durante o Mestrado.

À Carolina, Rosimeire e Lucilene pelo carinho da agradável companhia.

A todos os que, direta ou indiretamente, contribuíram para que este sonho se tornasse realidade.

*“Cada um dá ao outro a hospitalidade essencial, no melhor de si; cada um reconhece o outro e dele recebe esse mesmo reconhecimento, sem o qual a existência humana é impossível. Porque o homem, reduzido a si próprio, é muito menos que ele mesmo; enquanto que, na luz do acolhimento, se lhe oferece a possibilidade de uma expansão ilimitada”.*

*(Georges Gusdorf)*

## RESUMO

O propósito deste trabalho é apontar a presença da polifonia e do dialogismo como fator de construção e de renovação das técnicas narrativas empregadas nos romances *Deus de Caim* e *Madona dos Páramos*, de Ricardo Guilherme Dicke. Para tanto, esta pesquisa procura revisitar o percurso feito pelo escritor para realizar a ordenação das emissões e melhor representar as variações das vozes na narrativa, uma vez que os romances em análise são compostos em conformidade com os modos atuais e aprimorados de narrar. Assim sendo, pretendemos nos ocupar da presença de variados narradores que fazem a emissão por meio da onisciência seletiva, do monólogo interior, do fluxo da consciência, do solilóquio, do narrador câmera e do modo dramático. Os estudos sobre dialogismo, também desenvolvidos nesta pesquisa, visam ressaltar as complexas e dinâmicas relações que são estabelecidas entre os textos a fim de ratificar uma ideia ou subvertê-la. Além disso, serão estudados os diferentes recursos compositivos utilizados pelo autor, como a paródia, a paráfrase, a estilização, a citação e a alusão. Esse modo narrativo permite que as obras aqui comentadas estabeleçam vínculos com textos das diversas áreas do conhecimento, produzidos nas mais variadas épocas. Para investigar os aspectos relativos à polifonia tomamos como pressupostos teóricos os conceitos desenvolvidos por Mikhail Bakhtin e Norman Friedman, e para os relativos ao dialogismo e os movimentos intertextuais empregamos as proposições de Mikhail Bakhtin e Julia Kristeva. Também são mobilizados nesta pesquisa os estudos realizados por Robert Humphrey, Affonso Romano de Sant'Anna, Georges Gusdorf, José Luiz Fiorin e Ligia Chiappini Moraes Leite, entre outros.

**PALAVRAS-CHAVE:** Polifonia. Dialogismo. Romance contemporâneo.



## **ABSTRACT**

The purpose of this study is to show the presence of polyphony and dialogism as building factor and renovation of narrative techniques used in the novels of *Deus de Caim e Madona dos Páramos*, by Ricardo Guilherme Dicke. For such, this research seeks to revisit the route taken by the writer to make the sort of emissions and better represent the variations of the voices in the narrative, since the novels under consideration are composed in accordance with the current modes and enhanced narrate. Therefore, we intend to occupy in the presence of various narrators who make the issue through selective omniscience, the interior monologue, the stream of consciousness, the soliloquy, the narrator camera and dramatically. The studies about dialogism, also developed in this research are intended to highlight the dynamic and complex relationships that are established between the texts in order to ratify an idea or subvert it. Furthermore, we will study the different compositional resources used by the author, as parody, paraphrase, styling, citation and allusion. This narrative mode allows Artworks commented here establish links with texts of various areas of knowledge produced in the most varied epochs. To investigate the aspects of polyphony take as theoretical assumptions of the concepts developed by Mikhail Bakhtin and Norman Friedman, and those relating to the dialogic and intertextual movements employ the propositions of Mikhail Bakhtin and Julia Kristeva. There are also mobilized in this research studies by Robert Humphrey, Affonso Romano de Sant'Anna, Georges Gusdorf, José Luiz Fiorin and Ligia Chiappini Moraes Leite and others.

**KEYWORDS:** Polyphony. Dialogism. Contemporary novel.

## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....</b>	<b>9</b>
<b>I. RICARDO GUILHERME DICKE, SUA IMPORTÂNCIA NA LITERATURA NACIONAL .....</b>	<b>13</b>
<b>II. O PERCURSO DO ROMANCE: ESTRUTURAS E CONSTRUÇÕES TEXTUAIS EM <i>DEUS DE CAIM E MADONA DOS PÁRAMOS</i> .....</b>	<b>20</b>
2.1 Modos de composição do romance.....	22
2.1.1 O processo polifônico em <i>Deus de Caim e Madona dos Páramos</i> .....	24
2.1.2 A variedade enunciativa no processo composicional .....	27
2.1.3 Onisciência seletiva múltipla ou onisciência multisseletiva .....	28
2.1.4 O fluxo da consciência .....	29
2.1.4.1 Monólogo interior como integração polifônica .....	33
2.1.4.2 Solilóquio.....	41
2.1.5 O modo dramático.....	43
2.1.6 A importância do narrador câmera para mostrar pontos de vista compostos.....	48
2.2 Metanarrativa polifônica .....	52
<b>III. DIÁLOGO E DIALOGISMO NA DINÂMICA TEXTUAL.....</b>	<b>58</b>
3.1 Interdiscursividade e intertextualidade: fios discursivos .....	59
3.1.1 Paródia, paráfrase e estilização .....	63
3.1.2 O sagrado e o profano: diálogos parodísticos .....	65
3.1.3 O diálogo parodístico com Grande Sertão: Veredas .....	72
3.2 Deus de Caim: uma paródia dos sete pecados capitais.....	744
3.2.1 A soberba ou vaidade: um pecado supracapital.....	76
3.2.2 Avaréza: a ganância desmedida .....	788
3.2.3 Inveja: a cobiça das coisas alheias .....	80
3.2.4 – Ira: o desejo de vingança .....	822
3.2.5 Luxúria: o pecado do sexo .....	844
3.2.6 Gula: a ausência de moderação.....	866
3.2.7 Acídia ou preguiça: o desejo do ócio.....	877
3.2.8 O dualismo do fogo e da água: castigo e purificação.....	88

3.3 A teoria do Novo Prometeu: diálogos parodísticos e parafrásicos .....	933
3.3.1 Paráfrase: um tributo ao Mestre .....	977
3.3.2 Estilização: diálogos entre os sertões .....	102
3.4 Estilização: diálogos surrealistas.....	107
3.5 A citação como mecanismo dialógico .....	110
3.6 A alusão como técnica precursora do hipertexto.....	1166
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>1311</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>1344</b>

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Faz-se, nesta dissertação, uma pesquisa que investiga a presença da polifonia e do dialogismo nos romances *Deus de Caim* e *Madona dos Páramos*, do escritor mato-grossense Ricardo Guilherme Dicke, tomando por base os pressupostos do teórico russo Mikhail Bakhtin. A escolha dessas obras deve-se não apenas ao fato de se revelarem um campo fértil para a aplicação das teorias bakhtinianas, mas, principalmente, por se configurarem como um exemplo típico de um cuidadoso trabalho com a linguagem, que lhes confere qualidade artística, decorrente de um projeto composicional altamente renovador. Analisar-se-á de que forma os conceitos elaborados por Bakhtin a respeito da polifonia e do dialogismo se aplicam a essas obras, demonstrando, sobretudo, as diversas maneiras de se construir a narrativa polifônica e de se tecer diálogos entres textos. A metodologia utilizada é a pesquisa bibliográfica, por meio da qual se buscará comprovar os princípios previamente levantados.

A polifonia, na concepção bakhtiniana, funciona como um fundo a partir do qual as ideias nascem e tomam forma. Nessa perspectiva, a emissão discursiva e a focalização são consideradas como elementos fundamentais na construção da narrativa. Assim sendo, a organização das vozes no romance determina, além do posicionamento do autor, o posicionamento do leitor em relação à história narrada. Sobre esse aspecto Bakhtin (2010b, p.137) afirma que não é possível representar adequadamente o mundo ideológico de outrem, sem lhe dar sua própria ressonância, ou seja, sem descobrir suas palavras, uma vez que estas palavras podem realmente ser adequadas à representação de seu mundo ideológico original, mesmo que estejam confundidas com as palavras do autor.

Seguido esses pressupostos, para atribuir maior verossimilhança às narrativas, infere-se que Dicke recorre a diversas formas de representar os pensamentos das personagens, uma vez que o romance polifônico é “democrático”, na medida em que promove a descentralização das diferentes vozes.

No presente estudo serão abordadas algumas das formas empregadas pelo autor para deixar fluir a voz das personagens, seguindo as tipologias desenvolvidas por Norman Friedman tais como: a onisciência seletiva, o monólogo interior, o fluxo da consciência, o solilóquio, o narrador câmera e o modo dramático.

Para investigar os aspectos relativos ao dialogismo, são tomados como pressupostos teóricos, além dos conceitos desenvolvidos por Mikhail Bakhtin, as proposições sobre intertextualidade, desenvolvidas por Julia Kristeva. O dialogismo, no entendimento de Bakhtin, é o modo de funcionamento real da linguagem uma vez que “o falante não é um Adão bíblico e por isso o próprio objeto de seu discurso se torna inevitavelmente um palco de encontros com opiniões de interlocutores imediatos” (2006, p. 300).

Na concepção de Julia Kristeva (2005, p. 68) “todo texto se constrói como mosaico de citações de outros textos, todo texto é abstração e transformação de um outro texto”.

Pautados nesses conceitos, buscar-se-á elucidar as diversas maneiras que o autor empregou para estabelecer diálogos com textos de diversas espécies e de diferentes épocas. Para tanto, investigar-se-á as ocorrências da paródia, da paráfrase, da estilização, bem como, da citação e da alusão como mecanismos dialógicos.

Este trabalho será dividido em três capítulos. O primeiro se ocupará em fazer uma breve retrospectiva da vida e da obra do escritor Ricardo Guilherme Dicke, destacando também sua fortuna crítica que está sendo construída por pesquisadores, no Brasil e no exterior.

No segundo capítulo constará uma concisa retrospectiva da evolução do romance no que concerne à posição do narrador. Serão estudadas também as diversas maneiras empregadas por esse ficcionista para externar a voz das personagens, tais como: a onisciência seletiva, o monólogo interior, o fluxo da consciência, o solilóquio, o narrador câmera e o modo dramático e, em seguida, será abordado o processo metanarrativo, utilizado por esse autor para dar forma às suas narrativas polifônicas.

O terceiro capítulo se ocupará do dialogismo. Primeiro se fará uma distinção entre diálogo e dialogismo, em seguida se conceituará intertextualidade e interdiscursividade para posteriormente realizar o estudo das formas empregadas por Ricardo Guilherme Dicke para construir os diálogos entre os textos. Neste estudo serão abordadas as ocorrências da paródia, da paráfrase, da estilização, da citação e da alusão, como mecanismo pelo qual o ficcionista concretiza o processo intertextual.

A paródia constitui uma maneira de renovação do discurso, e se manifesta por meio de diálogos empreendidos com outros textos. Ela funciona como um jogo de espelhos deformantes, que alongam, diminuem e refratam em diferentes sentidos e em diferentes graus. Desse modo, confrontaremos os diálogos de *Deus de Caim* e *Madona dos Páramos* com a Bíblia, com o livro *Sobre o ensino de (De magistro)*, os *Sete pecados capitais*, de Tomás de Aquino e com *Grande Sertão: veredas* de Guimarães Rosa.

A paráfrase, diferentemente da paródia, mantém algo do texto anterior. Dessa forma, serão apresentadas paráfrases de trechos de *Madona dos Páramos* constituídos a partir de fragmentos de *Grande Sertão: veredas*. Ainda nesse capítulo, dando continuidade aos aspectos dialógicos, serão apresentados estudos sobre a estilização.

De acordo com Bakhtin (2010b, p.221), na estilização o autor inclui o discurso do outro voltado para suas próprias intenções e acrescenta que após penetrar na palavra do outro e nela se instalar, a ideia do autor não entra em choque com a ideia do outro, e sim a acompanha no sentido que esta assume, fazendo apenas esse sentido tornar-se convencional.

Partindo desse pressuposto, serão expostas as ocorrências de estilização construídas a partir de trechos de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa e de *Angústia*, de Graciliano Ramos.

Em seguida, apresentar-se-á a citação como mecanismo de revisitação, que o autor em estudo faz de leituras anteriores, uma vez que no texto dos romances em exame, o ficcionista introduz frases, trechos bíblicos, provérbios, versos, pensamentos filosóficos, citações de textos mitológicos, entre outros, de modo implícito ou explícito. Dessa forma trechos de textos de outrem são inseridos nos romances, fazendo com que estes recebam um novo alento semântico e metafórico. Por fim, serão apresentadas as alusões, que assim como as citações, redimensionam metaforicamente os textos.

A alusão é uma espécie de intertextualidade que abarca todo tipo de referência indireta, sobretudo intencional, que se faz a um texto ou parte dele. As alusões nos textos dickeanos serão estudadas como precursoras do hipertexto, uma vez que seus significados são construídos por uma rede associativa, cujos sentidos não se encerram nos limites de um único texto, obrigando o leitor, muitas vezes, a recorrer ao texto mencionado para poder prosseguir a leitura. Em suma, demonstrar-

se-á que a percepção das ocorrências da polifonia e do dialogismo nas obras acima citadas é de fundamental importância para uma melhor apreensão de seus significados.

Faz-se oportuno salientar que além dos teóricos acima citados, também são mobilizados nesta pesquisa os estudos realizados por Robert Humphrey, Affonso Romano de Sant'Anna, Georges Gusdorf, José Luiz Fiorin, Ligia Chiappini Moraes Leite, entre outros.

## I. RICARDO GUILHERME DICKE, SUA IMPORTÂNCIA NA LITERATURA NACIONAL

Gosto do romancista Ricardo Guilherme Dicke, ele deve ser um gostador de silêncios.

Manoel de Barros

Ricardo Guilherme Dicke nasceu em 16 de outubro de 1936, em Raizama, distrito de Chapada dos Guimarães, em Mato Grosso, e faleceu em Cuiabá, em 09 de julho de 2008, prestes a completar 72 anos. Era filho do alemão João Henrique Dicke e da brasileira Carlina Ferreira do Nascimento Dicke. Seu pai, fugitivo da guerra, mudou-se para o Paraguai e depois para Mato Grosso onde se tornou garimpeiro em Raizama. Quando Ricardo Guilherme Dicke completou seis anos, mudaram para Cuiabá. Aos 12 anos, Dicke tornou-se aluno interno do Liceu Salesiano São Gonçalo. Nessa época já tinha lido a Bíblia de ponta a ponta, várias vezes, bem como os grandes clássicos da literatura, que se encontravam na biblioteca de seu pai, na sua maioria, em outras línguas, o que o forçou a dominar o Alemão, o Francês e o Inglês, conforme nos informa Juliano Moreno Kersul de Carvalho (2005).

Dicke tornou-se poliglota, falando seis idiomas e aos 26 anos casou-se com Adélia Boscov, sua companheira até seus últimos dias. Licenciou-se em Filosofia pela UFRJ e nessa mesma Universidade, anos depois, especializou-se em Merleau-Ponty e fez Mestrado em Filosofia. Como artista plástico, participou do XV Salão de Arte Moderna, no Rio de Janeiro em 1966. Estudou pintura e desenho, entre 1967 e 1969, com Frank Scheffer e, entre 1969 e 1971, com Ivan Serpa e Iberê Camargo, participou também de várias exposições em Cuiabá e no Rio de Janeiro onde trabalhou ainda como revisor, redator e tradutor. Foi repórter e pesquisador do 2º caderno de O Globo.

De volta a Cuiabá, trabalhou como professor e jornalista. Romancista, teatrólogo e poeta, com diversos livros publicados, na sua maioria, romances, sendo que destes vários foram premiados: *Deus de Caim* foi 4º lugar no Prêmio Walmap, em 1967, e publicado em 1968, a segunda edição é de 2006 e a terceira de 2010. *Como o Silêncio* obteve o 2º lugar no Prêmio Clube do Livro (1968). Caieira ganhou o Prêmio Remington de Prosa, em 1977, e foi publicado em 1978. *Madona dos*



*Páramos* recebeu o Prêmio Nacional da Fundação Cultural do Distrito Federal, em 1979, e foi publicado em 1981, com segunda edição em 2008. Outras obras do autor: *Último Horizonte* (1988); *A Chave do Abismo* (1986); *Cerimônias do Esquecimento* (1995), que obteve o Prêmio Orígenes Lessa da UBE, em 1995. *Rio Abaixo dos Vaqueiros* (2000); *Salário dos Poetas* (2000); *Conjunctio Oppositorum no Grande Sertão* (2002) - dissertação de mestrado sobre *Grande Sertão: veredas e Toada do Esquecido & Sinfonia Equestre* (2006). Em 2011 foram publicados postumamente mais quatro livros seus: *A proximidade da ilha e do mar*; *Os semelhantes*; *O velho moço e outros contos*, e *Cerimônias do sertão*. Entre outras homenagens, recebeu, em 2004, o título de Doutor Honoris Causa, concedido pela UFMT.

Em 2005, o romance *Salário dos Poetas* foi adaptado para teatro pela companhia portuguesa – O Bando – e exibido em Portugal. No Brasil, em 2003, o conto *O Banzo* deu origem à peça *Belarmino e o guardador de ossos*. Dois romances foram adaptados para o cinema: os filmes *Cerimônia do esquecimento* (2002) é uma adaptação (do romance homônimo) e *Figueira mãe* (2003), adaptação de *Madona dos Páramos*.

A carreira literária de Ricardo Guilherme Dicke tem sido altamente paradoxal. Primeiro, houve uma verdadeira apologia a suas obras por parte de celebridades da área artística e literária; segundo, é desconhecido por grande parte dos leitores brasileiros, até mesmo dos mato-grossenses. Em 1967, o romance *Deus de Caim* conquistou o 4º lugar, do Prêmio Nacional Walmap, o mais importante do País naquela época, depois de ter sido analisado por um júri integrado por Guimarães Rosa, Jorge Amado e Antônio Olinto. Em 1968, quando *Deus de Caim* foi publicado, recebeu o prefácio de Antônio Olinto que não economizou elogios ao escritor, chegando mesmo a compará-lo ao escritor francês Céline (Louis-Ferdinand Céline -1894 – 1910):

Em Dicke, a linguagem não se perde. Ela é o sexo e a morte que o autor deseja mostrar e cujo espírito o leva a escrever. Mas não é o espírito que torna sua obra uma novidade em literatura. É a linguagem. É a maneira como ele se apossa de um punhado de realidade e constrói um livro. Já se disse que Céline usou a linguagem do ódio. Não poderia para ele haver outra linguagem. Até certo ponto, o ódio é a linguagem de Dicke, contudo de amor também, não o romântico, o de puro sentimento, mas o erótico, o da loucura de Eros, que felizmente, o mais civilizado dos homens e a mais industrial das sociedades ainda são capazes de ter (OLINTO, 2006, p.13).

Os outros membros do júri ficaram, igualmente, impressionados com o romance *Deus de Caim*, durante a reunião para a escolha da obra a receber o Prêmio Walmap:

Rosa falou de sua força envolvente, de mais impetuosidade vocabular. Jorge Amado realçou sua narrativa, sua coragem de narrar sem recursos falsamente literários. Ficamos, os três, certo de que ali estava um romancista do tipo novo, um homem capaz de abalar nossa ficção (OLINTO, 2006, p.13).

Parecia que o reconhecimento pelo seu trabalho literário estava em plena ascensão, mesmo porque nos anos seguintes à premiação de *Deus de Caim* mais três de seus romances foram premiados, conforme já foi dito acima: *Como o Silêncio*, premiado em 1968, *Caieira* em 1977 e *Madona dos Páramos*, em 1979.

Porém, mesmo com todos esses prêmios a carreira do escritor não alçou voos mais altos, fato que levou o cineasta Glauber Rocha, no programa "Abertura", da extinta TV Tupi, com um exemplar de "Caieira" em mãos, a bradar para as câmeras: "Vocês precisam ler este livro. Ricardo Guilherme Dicke é o maior escritor vivo do Brasil e ninguém lê, ninguém conhece!"<sup>1</sup>

Hilda Hilst chegou a colocar Dicke no mesmo patamar de Machado de Assis e de Guimarães Rosa, certa vez, em entrevista, quando indagada sobre quem seriam os artistas mais significativos da literatura brasileira, declarou sem modéstia: "Sei que sou um deles. Guimarães Rosa, Machado de Assis... Existem vários. O Guilherme Dicke praticamente não é conhecido, também é um gigante"<sup>2</sup>.

A professora e pesquisadora Madalena Machado vê na obra de Dicke uma aproximação com as obras de Clarice Lispector e Guimarães Rosa:

Ricardo Dicke, prossegue um entendimento sobre a vida, o homem e a natureza com um teor próximo ao que desenvolveu Clarice Lispector e João Guimarães Rosa. O fato dos dramas, as inquietações do viver serem ambientados em Mato Grosso não restringe aquela ficção ao regionalismo, como poderíamos pensar numa primeira abordagem. Em Dicke estão a incompletude do homem, o caminho de errância que este percorre para se saber; a natureza com sua força brutal mostrando aos seres ficcionais sua pequenez diante do mistério que não se desvenda. Formatando tudo, a vida pulsando nas criações que os personagens empreendem a cada jornada

<sup>1</sup> Disponível em <<http://sociedadedospoetasamigos.blogspot.com.br/2012/03/ricardo-guilherme-dicke-escritor.html>>. Acesso em 04 de dez. 2012.

<sup>2</sup> Disponível em <<http://www.supersitegood.com/releitura/texto.php?mat=172>>. Acesso em 04 de dez. 2012.

existencial: o movimento mais das ideias do que o corpo (MACHADO, 2010, p. 02).

A professora e escritora Hilda Gomes Dutra Magalhães também aponta as qualidades da obra do escritor. Em sua opinião:

Uma das características mais singulares na obra de Guilherme Dicke é sem dúvida sua capacidade de entabular, numa linguagem densa e em tramas fortes, temas caríssimos à literatura ligados ao misticismo, à filosofia e à fragilidade humana. (MAGALHÃES, 2001, p. 206).

Há quem queira enquadrar a obra de Dicke numa perspectiva regional, porém sua literatura, ambientada em Mato grosso, ultrapassa as fronteiras mato-grossenses e se insere no universal. A esse respeito a professora, pesquisadora de suas obras, Gilvone Furtado Miguel afirma:

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, os limites da região, do sertão mato-grossense, se perdem como dado local, ou melhor, são transladados para a imensidão do mundo, adquirindo facetas universais e integradas na concepção do imaginário universalizante (MIGUEL, 2005, p. 89).

Paulo Speler, então reitor da Universidade Federal de Mato Grosso, ao conceder o título de Doutor Honoris Causa a Ricardo Guilherme Dicke declarou:

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 – o mundo caótico, brutal das 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.<sup>3</sup>

Somando-se aos admiradores da literatura de Ricardo Guilherme Dicke, está a professora Nelly Novaes Coelho, autora do texto de orelhas da terceira edição de *Deus de Caim*. Nessa oportunidade a escritora destaca as qualidades estéticas da obra dickeana:

---

<sup>3</sup>Disponível em <<http://www.gazetadigital.com.br/conteudo/show/secao/60/materia/59078>>. Acesso em 04/12/2012.

Há cerca de 40 anos, vindo de terras matogrossenses, *(sic)* surgia este iniciático *Deus de Caim* – romance de arte maior que, qual arauto desconhecido, vinha anunciar a presença de um novo criador-de-mundos na Literatura Brasileira: Ricardo Guilherme Dicke. Escritor que surgia uma década após a chegada do grande Demiurgo Guimarães Rosa. [...] Na literatura, ele surgia como o “homem interrogante”, – aquele que sonda o vazio existencial (Quem sou eu?) e, confusamente, sente que sua palavra tem a tarefa de substituir (ou redescobrir) a Palavra de Deus posta em questão. Em essência, é nessa Tarefa de renomear/reconstruir o mundo, que se empenha a Literatura Pós-Moderna, oscilando entre a desesperação e a esperança. E se, em Rosa, o pessimismo e a desesperação acabam sendo neutralizados por uma obscura esperança (uma surda alegria/júbilo que arraiga fundo em seus rudes sertanejos), em Dicke, predomina a sondagem dos “escuros” do Homem... (COELHO, 2010).

Mesmo sendo ovacionado por muita gente importante nos meios acadêmicos o escritor mato-grossense sempre se ressentiu da falta de maior visibilidade para sua obra. Em entrevista intitulada “Prisioneiro de um ostracismo cruel” concedida ao jornalista João Ximenes Braga, para o caderno Prosa & Verso, do jornal O Globo (03/05/2004), Ricardo Guilherme Dicke, expôs a sua tristeza pela falta de reconhecimento por parte dos leitores e apontou a localização geográfica como sendo um dos motivos de seu isolamento:

É porque me mudei para o Mato-Grosso. Aqui é o mesmo que o exílio para qualquer um que queira ser escritor e não tem editoras grandes e 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 a minha “Finisterrae”. (BRAGA apud CARVALHO, 2005, p. 65).

É provável que a falta de público leitor para Dicke tenha se agravado, não só pela localização geográfica, mas pelas características tão caras a sua literatura, isto é, pelo emprego de “linguagens densas e tramas fortes”, segundo já anunciou Hilda Magalhães, mesmo porque a literatura, conforme declara Mário Vargas Llosa, “não diz nada aos seres humanos satisfeitos com seu destino, de todo contentes com o modo como vivem a vida *(sic)*. A literatura é alimento dos espíritos indóceis e propagadora da inconformidade”<sup>4</sup>. Nessa perspectiva, a literatura de Dicke, é recomendada para leitores inconformados com um modelo de literatura estereotipada, abrangendo, portanto, um público mais restrito.

---

<sup>4</sup>Disponível em <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-37/questoes-literarias/em-defesa-do-romance>>. Acesso em 30/09/2013.

Porém, nos últimos anos, o cenário para a obra desse escritor já não é o mesmo, uma vez que o público apreciador de seu trabalho tem aumentado consideravelmente. As narrativas de Dicke vêm sendo estudadas por pesquisadores de várias universidades do país e do exterior. Até a presente data já foram defendidas oito dissertações de mestrado e uma tese de doutorado sobre elas. A pesquisadora Gilvone Furtado Miguel defendeu uma dissertação, em 2001, e uma tese em 2007, sobre esse autor, pelo programa de pós-graduação da Universidade Federal de Goiás - UFG. Outras pesquisas foram efetivadas como a dissertação de Juliano Moreno Kersul de Carvalho, em 2005, a de Everton Almeida Barbosa, em 2006, a de Wanda Cecília Correa de Mello, em 2006, a de Max Francis Fernandes Cancilieri, em 2011, e a de Ederson Fernandes de Souza, em 2012, todas pela Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT; a dissertação de Mônica Zanol de Matos, em 2010, pela Universidade do Porto, em Portugal, e a de Luciana Rueda Soares, em 2011, pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS. Outras pesquisas estão em andamento pela Universidade do Estado de Mato Grosso – Unemat.

Dessa forma, nota-se que aos poucos o esquecimento vivido pelo escritor mato-grossense vem sendo superado, o que fez com que Adeldo Gonçalves<sup>5</sup> escrevesse um artigo, por ocasião do lançamento da terceira edição de *Deus de Caim*, cujo título é: *Dicke - a reparação de uma injustiça literária*<sup>6</sup>. Nesse texto o articulista afirma que “foi preciso que Dicke morresse para que seu nome se tornasse mais conhecido” e para finalizar declara: “O que é de admirar é que um romance dessa qualidade tenha passado, praticamente, despercebido pela crítica e pelas grandes editoras (e, por extensão, pelo leitor) durante tanto tempo. A culpa, com certeza, não cabe ao autor”.

Recentemente, o nome de Ricardo Guilherme Dicke surgiu ao lado de escritores renomados como Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, Érico Veríssimo, Moacyr Scliar, entre tantos outros, numa seleção cuidadosa, feita por Nelly Novaes Coelho, denominada *Escritores Brasileiros do Século XX: Um Testamento Crítico*. Nessa obra a autora afirma que o escritor mato-grossense é “dono de uma arte maior, que se fez desaguadouro das mil e uma conquistas da escritura

---

<sup>5</sup>Adeldo Gonçalves é doutor em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP); autor, entre outros, de *Os vira-latas da madrugada* (romance).

<sup>6</sup>Disponível em <[www.jornalopcao.com.br/posts/opcao-cultural/dicke-a-reparacao-de-uma-injustica-literaria](http://www.jornalopcao.com.br/posts/opcao-cultural/dicke-a-reparacao-de-uma-injustica-literaria)>. Acesso em 30 de set. 2013.

contemporânea” (COELHO, 2013, p. 887), e acrescenta ainda que Ricardo Guilherme Dicke veio para ficar, pois é uma das grandes vozes da Literatura Brasileira do século XX.

Sobre esse artista consideremos também o depoimento da professora Gilvone Furtado Miguel, que apropriadamente afirma:

Dicke é o escritor do seu tempo e de todos os tempos, pois em sua literatura, as fronteiras se desvanecem, tanto as do tempo quanto as do espaço. Dicke é o escritor de Mato Grosso; mas é, naturalmente, o escritor brasileiro e universal; ele produz uma literatura cujas raízes se aprofundam na cultura da região sem, contudo, se restringir a esse espaço; ao contrário, a sua produção estabelece passagens, pontes, travessias e diálogos com as diversas áreas da cultura universal e, assim, nela se insere com a sua escritura singular que, ricamente, permite – ou, até mesmo, exige – a pluralidade das interpretações, a diversidade das hermenêuticas. (MIGUEL, 2007, p. 295)

Diante de tudo o que foi exposto, é possível afirmar que atualmente não há mais dúvida sobre a importância da obra desse autor, que nos põe em contato com uma especial densidade metafísica aliada a um projeto composicional particularmente renovador, o que justifica plenamente os estudos de sua obra.

## II. O PERCURSO DO ROMANCE: ESTRUTURAS E CONSTRUÇÕES TEXTUAIS EM *DEUS DE CAIM* E *MADONA DOS PÁRAMOS*

Com o advento do capitalismo, o desejo de se obter vantagens econômicas individuais fez diminuir a importância das relações pessoais e grupais, tornando o ser humano solitário e introspectivo, de tal modo que ele passou a valorizar um romance que primava pela privacidade doméstica e pela análise do mundo particular de suas personagens. De acordo com Ian Watt, em seu livro *A ascensão do romance*, de 1990, até o Romantismo, a ênfase do fazer literário era dado à elegância e à concisão, porém, por ser elegante demais, perdia sua autenticidade, em relação ao contexto, e não permitia um envolvimento maior do leitor. Esse estudioso transcreve o posicionamento de Walter Peter, relativo ao romance clássico e a posição do leitor, relatando que a maioria dos romances do século XIX não nos permitia “vislumbrar aquele eu interior que, em muitos casos, teria redobrado o interesse de suas informações íntimas” (WATT, 1990, p. 154).

Na opinião desse autor, o capitalismo criou um público suficientemente interessado em todos os processos de consciência individual das personagens. Por esse motivo ocorreu uma reorientação na forma de se fazer literatura: “a transição da orientação objetiva, social e pública do mundo clássico mudou-se para a orientação subjetiva, individualista e privada da vida e da literatura” (WATT, 1990, p. 87). Dessa forma, o romance moderno coloca seus leitores no interior das casas e da vida privada de seus habitantes, conforme aponta WATT (1990, p. 157) ao afirmar que o romance “nos leva aos bastidores e nos mostra o que de fato acontece nos lugares que conhecemos apenas passando pela rua ou lendo o jornal”.

Dessa forma, o romance passa a apresentar a intimidade dos relacionamentos pessoais, a mostrar a fundo a solidão vivenciada pelas personagens. No século XVIII, o romance epistolar se mostrou como uma forma eficiente de registro da vida interior de seus autores. E, segundo esse estudioso, essa técnica “dá-nos a impressão de que estamos em contato, não com a literatura, mas com a própria vida momentaneamente refletida na mente dos protagonistas” (WATT, 1990, p. 168), criando assim, uma identificação maior com o público leitor. O autor compara o romance e o leitor com um júri de um tribunal, pois a seu ver, ambos querem conhecer as particularidades de determinado caso. A esse método

narrativo pelo qual o romance incorpora essa visão circunstancial da vida, Watt denomina de realismo formal, uma vez que esse tipo de romance “constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos” (1990, p. 31). O romance é visto por esse teórico como um veículo literário de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedente à originalidade, à novidade. E para satisfazer essa sede de originalidade, que o público leitor busca, nas narrativas, os romancistas não medem esforços e cada vez mais promovem inovações em suas obras artísticas.

De acordo com Rosenthal (1975), o romance moderno veicula uma surpreendente imagem de realidades atuais, misturando estados de consciências e aspectos concretos do mundo em torno. Esse autor salienta ainda que o romance moderno não se prende a temas estabelecidos e tampouco a métodos composicionais e linguísticos, nem mesmo ao problema central do romance como espacialidade e temporalidade determinadas, dessa forma, o novo estilo exige do leitor uma coparticipação e um efetivo exercício de raciocínio para acompanhar a leitura desse tipo de obra. E acrescenta ainda que:

Quanto à configuração, verifica-se em todos os exemplos especificamente moderno do gênero uma tendência à polifonia. A trama – na medida em que exista alguma, já não se apresenta objetivamente estruturada, e as diversas ações que compõem a narrativa parecem diluir-se na incerteza, pois percepções, sensações e associações determinam a imagem que ora representa o “eu” em sua posição perante o mundo, ora procura captar as tendências características da época (ROSENTHAL, 1975, p. 162).

Na concepção de Mikhail Bakhtin o romance é uma forma de combinação de estilos que está em permanente interação com a linguagem do cotidiano. O filósofo afirma ainda que “faz parte do estilo do romance a estratificação interna da linguagem” (2010b, p. 74), fator que concorre para a abertura composicional característica dessa espécie literária. Desse modo, o escritor contemporâneo pode fazer largo uso de sua criatividade para realizar obras inimagináveis, como aquelas referentes ao romance polifônico, ou com o emprego do dialogismo.

No romance polifônico, segundo Bakhtin, as vozes possuem independência na composição da estrutura da obra e soam, ao lado da palavra do autor, combinando-se com ela e com as vozes de outras personagens que são



mostradas por meio das diversas técnicas de narrar. No dialogismo, termo também proposto por Bakhtin, e mais tarde renomeado por Julia Kristeva como intertextualidade, é a maneira pela qual um texto retoma outros, seja para confirmar uma ideia, parodiá-la, parafraseá-la ou para subvertê-la. Esses não são procedimentos novos de composição da história do romance, porém, nas últimas décadas do século XX, eles foram empregados com mais intensidade e criatividade, conforme veremos nos próximos capítulos.

## 2.1 Modos de composição do romance

Nenhum nirvana é possível para uma só consciência. Uma só consciência é um *contradictio in adjecto*. A consciência é essencialmente plural.

Mikhail Bakhtin

O procedimento narracional é tido como um dos principais elementos para a constituição de uma narrativa. A escolha dos modos de realização dos constituintes internos é de fundamental importância na composição de uma obra. Ismael Cintra, em *O foco narrativo na ficção: uma leitura de Nove novena, de Osman Lins* (1978), faz um estudo desses procedimentos e nos informa que, independente da nomenclatura adotada, Foco Narrativo (Brooks e Warren), Ponto de Vista (Henry James), Visão (Jean Pouillon), e Aspectos do Romance (Todorov), essas expressões, de maneira geral, referem-se ao modo pelo qual a história é exposta pelo narrador e vista pelo leitor.

Ainda de acordo com Cintra (1978) coube a Henry James o mérito de ter sido o primeiro a destacar, ao escrever os prefácios para seus próprios livros, no final do século XIX e início do século XX, a importância do ponto de vista como instrumento fundamental da construção da narrativa. Além disso, a organização das vozes no romance determina, não só o posicionamento do autor, mas também o posicionamento do leitor em relação à história narrada.

Ligia Chiappini Moraes Leite (2006) relata que, ao longo dos últimos séculos, as histórias relatadas pelos artistas foram se complicando e com isso o narrador foi se ocultando atrás de outros narradores ou atrás de outros fatos

narrados, até que mais recentemente foi possível conceber uma fusão entre a voz do narrador e da personagem, ou personagens. Assim, nota-se a evolução de uma forma narrativa que não permitia ao leitor penetrar na consciência das personagens, o modo onisciente, que foi mudado para aquela que permite ao leitor acompanhar os movimentos da mente das personagens, de tal forma que ele se sinta inserido no mundo destas.

Isso mostra a importância da voz na composição da obra, para que o leitor possa acompanhar os pensamentos e sentimentos de um emissor. Para Beache, o leitor moderno tem preferência por esse tipo de organização narrativa, isto é, gosta mais da narrativa que lhe permite participar intimamente do cenário ficcional do emissor, pois na opinião deste estudioso, “gostamos da ficção não adulterada; gostamos da sensação de fazer parte de uma experiencial real e presente, sem a interferência de um guia autoral” (BEACH, apud FRIEDMAN, 2002, p. 179).

Sendo o romance uma espécie literária que muito bem representa os anseios do homem moderno, Oscar Tacca (1983, p.17), lembra que “o romance é um complexo e sutil jogo vozes. E que mais do que espelho (capitação visual) é registro”.

Para Bakhtin (2010a, p. 34) “o dom de ver o mundo em interação e coexistência são fatores que criaram o terreno em que medrou o romance polifônico”. A esse respeito Éris Oliveira (2012, p. 72), ressalta que na visão de alguns estudiosos “a riqueza do mundo romanesco provém de uma polifonia, de um coro que reúne, numa sábia acústica, a profundidade do assunto que está sendo relatado”.

Sendo o mato-grossense Ricardo Guilherme Dicke um escritor de aprimorada técnica composicional, suas obras em estudo são autênticas representantes do moderno fazer narrativo que permite a organização de um complexo jogo de vozes que se torna adequado para traduzir comportamentos experienciais diversos.

### 2.1.1 O processo polifônico em *Deus de Caim e Madona dos Páramos*

O texto, que nasce como resposta a uma pergunta, formula determinadas perguntas, e nós, solicitados pelo seu questionar, fazemos novas interrogações no âmbito de um processo infinito no qual cada resposta afigura-se como uma nova pergunta.

Gadamer

A palavra polifonia, de acordo com Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, vem do grego *polyphonia* e designava entre os gregos antigos uma reunião de vozes ou de instrumentos, isto é, a simultaneidade de várias melodias que se desenvolvem independentemente, mas dentro da mesma totalidade (FERREIRA, 1999, p. 1597).

Mikhail Bakhtin, ao realizar um estudo sobre as obras de Dostoiévski, toma emprestado o termo polifonia do campo semântico musical e o transfere para os estudos de linguagem. Dessa forma, de acordo com Cristóvão Tezza (2001, p.60)<sup>7</sup>, o teórico russo “criou uma das categorias mais atraentes da teoria literária das últimas décadas, do século 20: a *polifonia*”. O conceito de polifonia se contrapõe ao conceito de monofonia, dependendo das estratégias discursivas acionadas. O romance polifônico “é democrático, dá voz às diferentes vozes, nega o centralismo ideológico, relativiza de modo radical o mundo das ideias, recusa a *última palavra*” (TEZZA, 2001). Esse estudioso faz uma síntese das características, que a seu ver, são indispensáveis na composição do romance polifônico: 1) Esse tipo de romance possui uma estrutura inacabada e por esse motivo está sempre num eterno limiar. 2) No romance polifônico a estrutura realiza-se a partir do olhar do herói – não há nada que o narrador saiba sobre ele que ele não saiba sobre si mesmo. 3) A ideia, nesse romance, é sempre um evento vivo; todo herói é um ideólogo, é sempre o portador de um modo de conceber, de uma visão de mundo (TEZZA, 2001, p. 62). E para finalizar, ele acrescenta:

Em suma: o romance polifônico é uma estrutura complexa, cujos heróis, cada um portador de um ponto de vista enraizado numa situação concreta da vida, são autônomos e inacabados com relação ao olhar do autor sobre eles; todos vivem um presente perpétuo, uma coexistência dramática, não

<sup>7</sup> Resumo do ensaio “A polifonia como uma categoria ética”, apresentado no X Congresso Internacional sobre Mikhail Bakhtin, em Gdansk, Polônia, julho de 2001.

finalizada e não finalizável; não se definem pela biografia nem são determinados pelo passado; eles vivem o evento da vida – mas não o vivem diretamente (ou não teríamos obra de arte); eles são representados nessa dimensão, por um autor que se relaciona com eles em pé de igualdade. Eis o romance polifônico segundo Bakhtin, aqui retratado em pinceladas ligeiras (TEZZA, 2001, p. 62).

Ademais, no romance polifônico há o confronto de várias consciências, sem que nenhuma delas se aproprie das consciências das demais, numa homogeneidade narrativa superior; isto é, o confronto de consciência não implica subordinação, sujeição, perda de autonomia. Existe uma verdadeira integração entre as emissões das personagens. De acordo com Eduardo Guimarães (2002, p. 59) a polifonia bakhtiniana

aparece como uma coexistência de sujeitos na narrativa, que não se resolve por um subsumir os pontos vista dos demais. Nem mesmo o autor subsume a voz dos personagens. Eles convivem multiplamente, dialogicamente. Os personagens se constroem na medida em que se representam um diante do outro. O *Eu* se constrói construindo o *Eu* do outro e é por ele construído.

Para ilustrar o conceito bakhtiniano de polifonia, transcreveremos a seguir um fragmento expressivo do romance *Deus de Caim*, de Ricardo Guilherme Dicke, para representar a intersecção de muitos diálogos e o cruzamento de vozes oriundas de linguagens socialmente diversificadas.

O Cel. Vitorino tornou a lembrar estórias saídas da imaginação do barbeiro mentiroso e de Jonas, o fiscal. Lembrou um conto deste último, que não era lá tão mentiroso assim. A estória do Eclipse. Como era mesmo? Éta cara mentiroso esse barbeiro de merda! Foi lembrando. – Olhou em volta. Quanta gente por atender! Essa porcaria de eleições! Só para abusar da paciência do povo. Vê como vinham eles, humildes, de longe, os filhos em roda, outros dependurados na cintura como macacos, nos ombros e nos braços, alguns chorando, a roupa amarrotada da viagem, das brutas filas ao sol, mas vinham, com uma esperança fugidia nos olhos, porque vinham votar. Vinham também a ver novas da cidade, e por um dia deixavam tudo, a casa, a roça, a vizinhança, a colheita por fazer, o arroz, o milho secando e se mandavam para as luzes da capital. Alguns ainda davam por felizes, em agarrar uma boleia de caminhão – gentileza de candidato às vésperas, depois, babau! Talvez algum dia, quem sabe, algum desses polpudos senhores se dignasse dar-lhes um bom dia! Outros tinham de curtir esperar, fila disto, fila daquilo, afora as filas dos papéis, das fichas, dos carimbos. Eles bem o sabiam, essa pobre gente. Sabiam em quem votavam. Mas de que adiantava? Se era para sofrer, sofria. A vida inteira isso ia de repetir-se, esse sofrimento sempre inteiro, uma coisa só. Uma senhora com começo de papo, pele de peixe frito, gorda, ao lado dum rapaz vestido de caipira, espigado, magro, jeito de físico, aguardava sua vez. Queria saber em quem votar. Que não sabia o nome de nenhum candidato, que viera de Mimoso, tão longe, o Sr. Sabe, né? (DICKE, 2006, p. 29/30).

O fragmento supracitado ilustra o conceito bakhtiniano de polifonia, pois, de acordo com Diana Luz de Barros (2003, p. 4), o autor russo entende a polifonia como um “tecido constituído por fios dialógicos de vozes que polemizam entre si e que se completam ou respondem umas às outras”.

Nesse trecho há uma elaborada combinação de vozes. O narrador onisciente introduz o relato, falando das lembranças do Cel. Vitorino: “O Cel. Vitorino tornou a relembrar...”; depois, sem que se faça nenhuma marcação gramatical, cede a voz a Vitorino: “Êta cara mentiroso esse barbeiro de merda!”. Na sequência, surge a enunciação do fiscal Jonas: “– Olhou em volta. Quanta gente por atender! Essa porcaria de eleições!”. Essa é a voz de Jonas, o mesário atendente, naquela eleição que, pelo tom de voz, alude ao tédio de se trabalhar num serviço monótono e sem perspectiva de resultados práticos. Depois, Jonas cede a voz a um dos eleitores que diz: “– gentileza de candidato às vésperas, depois, babau!”. Mas é Jonas que continua a narração. Nesse trecho, percebe-se que o autor cede a voz a várias personagens, para, por meio delas, deixar transparecer a ironia no tocante ao processo eleitoral que ocorre em Mato Grosso, mas que representa, de maneira geral, o processo eleitoral brasileiro ainda em fase de consolidação.

No trecho, “Mas de que adiantava? Se era para sofrer, sofria. A vida inteira isso ia de repetir-se, esse sofrimento sempre inteiro, uma coisa só”, o autor emprega o discurso indireto livre para mostrar o que as personagens estão sentindo. Não há indicadores gramaticais – como dois pontos, travessões ou conjunções – para demarcar o início e o término da fala de cada emissor. Há um amálgama de vozes, pois essa fala tanto poderia ser do narrador, como de Jonas, ou de qualquer um dos eleitores que esperam na fila a sua vez de votar.

Ricardo Guilherme Dicke, e um seletto grupo de escritores contemporâneos, faz largo uso dessa nova forma de ordenação das emissões para melhor representar as variações das vozes na narrativa. Vê-se que sua alternância faculta ao autor trazer à tona a multiplicidade de interpretações que as personagens fazem do contexto.

Além disso, nos romances em análise, que são compostos de conformidade com os modos atuais e aprimorados de narrar, é possível constatar a

presença de variados narradores fazendo a emissão, como: onisciente, modo dramático, monólogo interior e fluxo da consciência.

### 2.1.2 A variedade enunciativa no processo composicional

Na tentativa de sistematizar as tipologias sobre o foco narrativo, Norman Friedman, em *O ponto de vista na ficção: desenvolvimento de um conceito crítico* (2002), nos informa que, dentre todos os estudos que versam sobre o ponto de vista na narrativa, um dos mais significativos é o da Sr<sup>a</sup> Wharton que, em 1925, já se preocupava com a posição do autor no romance, ao afirmar que

deveria ser a primeira preocupação do escritor escolher deliberadamente a mente que refletirá a sua, como se escolhe o local para uma edificação... e, isso feito, viver dentro da mente escolhida, tentando sentir, ver e reagir exatamente como faria esta, não mais, não menos, e, acima de tudo, não de outra forma. Só assim poderá o escritor evitar a atribuição de incongruências de pensamento e metáfora ao intérprete escolhido. (Friedman, 2002, p. 170).

Fundamentado numa série de fatores reflexivos sobre o romance, Friedman (2002, pp. 171/72) apresenta uma classificação sistemática do foco narrativo. De acordo com esse pesquisador, é necessário responder questões que elucidem de que maneira o narrador transmite a sua estória ao leitor. Neste sentido é preciso levar em conta: Quem fala ao leitor? De que posição em relação à estória ele a conta? Que canais de informação o narrador usa para transmitir a informação ao leitor? (palavras, pensamentos, percepções e sentimentos do autor, ou palavras e ações da personagem, ou ainda pensamentos, percepções e sentimentos da personagem? A que distância o leitor é colocado em relação à estória? Perto ou longe?

A variabilidade enunciativa, decorrente desses fatores, é que caracteriza o romance polifônico e, a partir deste ponto, passaremos a demonstrar de que forma o autor organiza as falas nos trechos específicos dos romances *corpus* deste trabalho, a fim de alcançar o efeito expressivo desejado nos trechos selecionados.

É oportuno ressaltar que, como recomenda Leite (2006, p. 26), a classificação do narrador, seguindo as tipologias classificatórias, deve ser entendida a partir da “predominância e não da exclusividade, já que é difícil encontrar, numa obra de ficção, especialmente quando ela é rica em recursos narrativos, qualquer uma dessas tipologias em estado puro”.

Os romances de Ricardo Guilherme Dicke, escolhidos para análise, constituem uma nova e corajosa forma de tecer os assuntos que compõem a estória. Esse escritor é um legítimo representante da narrativa contemporânea, e com sua autonomia criadora, ele se serve de diversas técnicas na sua composição romanesca, entre elas a narrativa polifônica que causa estranheza ao leitor menos avisado. São essas características que levaram o escritor Antônio Olinto, no prefácio de *Deus de Caim* (1968), a escrever: “Lá das bandas de Mato grosso chega-nos agora esse estranho romancista, esse narrador sem peias, talvez ligado ao sentimento do absurdo que abala a estrutura da ficção de hoje”. Seguindo esse raciocínio, Madalena Machado declara que a literatura de Dicke é intrigante e apaixonante e é recomendada para “o leitor inconformado com a mesmice” (2008, p. 1).

Nota-se que a narrativa dickeana distancia-se dos padrões tradicionais e busca uma pluralidade e uma multiplicidade de formas narrativas, tais quais já haviam sido propostas por Friedman e Wharton, pesquisadores que previram a renovação profunda do romance na contemporaneidade.

### **2.1.3 Onisciência seletiva múltipla ou onisciência multisseletiva**

De acordo com Norman Friedman (2002, p. 177) na onisciência seletiva múltipla a estória vem, de forma direta, da mente das personagens. Trata-se de uma técnica narrativa em que o autor parece ter deixado de existir e o leitor escuta imediatamente os pensamentos que surgem da mente das personagens, ocorrendo, desse modo, o disfarce do autor, e a instauração do narrador. Segundo Friedman (2002) a diferença essencial entre a análise onisciente e a onisciência seletiva múltipla é que na primeira o autor sumariza e explica depois que os fatos ocorrem e, na segunda, o autor nos mostra estados internos das personagens, transmitindo

pensamentos, percepções e sentimentos à medida em que eles vão ocorrendo, como se os fatos se dessem próximos do leitor.

Em *Deus de Caim*, o autor nos apresenta uma elaborada e rica análise mental em algumas passagens em que a personagem Isidoro, confinado há anos em sua cadeira de rodas, após um acidente de avião, pensa no irmão morto afogado no mar. Por meio do discurso indireto livre, ele insere de maneira sutil os pensamentos e sentimentos dessa personagem, amalgamando as vozes do autor e da personagem, por meio do discurso indireto livre, como se vê:

Isidoro, deitado à cama pensava em Cristiano, o irmão morto e na mãe morta. Pensava uma vez em que folheando um livro de Grandes Músicos, Cristiano em criança, lhe mostrara o retrato de Mozart, com os punhos rendados e a cabeleira emperucada dourada e lhe perguntara se não o achava parecido com ele. Ele dissera que sim, menos os cabelos. E na verdade, agora era. O rosto do irmão lhe parecia vir de muito longe viajando sobre as distâncias da morte. O irmão morto no mar, quando ele estava na Absssínia. Não vira seu enterro. Nem o irmão soubera que ele voltava paralítico. Muitas vezes imaginara essa visão. Parecera-lhe uma morte ideal morrer no mar (DICKE, 2006, p. 237).

A voz que predomina nesse trecho é a do narrador onisciente, mas os pensamentos e angústias são vividos por Isidoro. Os sentimentos da personagem são filtrados pela visão do narrador onisciente que, dessa forma, dá ao leitor uma visão privilegiada da mente da personagem: “Parecera-lhe uma morte ideal morrer no mar”. Nesse fragmento, nota-se que os fatos emergem da mente da personagem. Em “Isidoro deitado à cama pensava em Cristiano” as vozes do narrador e da personagem se agregam, permitindo ao leitor acompanhar os fatos mais de perto, como lhe faculta esse modo de narrar, muito comum, no século XX.

#### **2.1.4 O fluxo da consciência**

O monólogo interior direto apresenta sutilizas do funcionamento mental que o aproxima do fluxo da consciência. Robert Humphrey assevera que o monólogo interior direto “é o tipo de monólogo apresentado quase sem interferência do autor e sem se presumir uma plateia” (1976, p. 22). Segundo esse teórico, essa modalidade discursiva tem por objetivo comunicar a incoerência e fluidez dos relatos íntimos e não de expor uma ideia específica. Suas características básicas são o



emprego da primeira pessoa, ausência de pontuação e a manifestação dos processos psíquicos das personagens, numa linguagem marcada pela fragmentação temporal, espacial e pela descontinuidade de sentido.

O autor, usando uma linguagem descontínua, deixa vir à tona os pensamentos espontâneos das personagens “em estado não-articulado, não-pronunciado e incoerente” (HUMPHREY, 1976, p. 31). Nas obras em estudo o fluxo de consciência aparece como uma categoria essencial de focalização. De acordo com Humphrey (1976, p. 7) o objetivo dos romancistas “quando estão usando o fluxo da consciência, é o de ampliar a arte da escrita, pela descrição dos estados interiores de seus personagens”.

De acordo com Maria Aparecida Rodrigues (2011, p. 118), o ideal seria se referir a esse fenômeno literário como sendo fluxo de linguagem e não como fluxo da consciência, uma vez que é “a linguagem que dá vida ao pensamento”, pois na opinião de Giraud, citado por essa autora, “pensamos com palavras, e não haveria pensamentos sem linguagem; ou pelo menos, seria duvidoso que isso pudesse ocorrer”. Essa observação é procedente, uma vez que o fluxo de consciência é realizado por meio de um aprimorado trabalho com a linguagem. Ainda, com relação a esse aspecto, Käte Hamburger (1986, p. 42) propõe que “entre todos os materiais das artes, a linguagem é o único que pode produzir a ilusão de vida, isto é, criar personagens vivos, sensíveis, pensativos, que falam e também se calam”. Esses aspectos são muito importantes para a análise dos romances que constituem o objeto dessa dissertação, pois são várias as passagens em que esse modo de narrar aparece, como se constata nos trechos abaixo:

Meu último dia é como a última folha da primavera, é como o último grão de areia do mundo, é como a última gota de água do mar, ó último dia no meu último dia tudo será último desde os primeiros aquários e eu não verei se o último será o último as nuvens serão nuvens em silêncio último dia de um rei que passeia entre barcos e dores onde a música não chega rei sem deuses rei e os meus pés descalços que os rastros comem os rastros que a areia consome rei de silêncio carcomido entre mortos que não são espero vãs informações de gentes que morrerão em lugares que secarão cartas de cinza que nunca chegarão heranças perdidas no caminho correios vento de ausência silêncio se com única nos corredores nos homens como fio de sombra nos fios longos da noite alto das torres fechadas estátuas conchas do mar lembranças do silêncio despidas se espriam nos corredores (DICKE, 2006, p. 240).

Nesse fragmento está presente mais um dos momentos de crise

existencial vividos por Isidoro, um paraplégico, que impossibilitado de andar e de manter relações sexuais com sua esposa ou com a cunhada por quem se apaixonara e sabe que é correspondido, se sente completamente transtornado. O autor deixa fluir os pensamentos dessa personagem ainda em estado nascente, uma vez que eles se configuram de forma desconexa e sem a presença de sinais de pontuação. A linguagem vai jorrando sem que se estabeleçam as conexões habituais, o que vem à tona é a sutil inconsciência da vertigem.

De acordo com Rodrigues (2011, p.119), tem-se nesse caso a presença da pré-fala, “e esta é uma tentativa de retratar as camadas inferiores ou originais da linguagem, da existência e da vida interior do homem, evitando, com isso, a descrição lógica e rompendo com categorias linguísticas convencionais”. E nesse tipo de organização narrativa surge a focalização das intuições, pensamentos e sentimentos da personagem, que, conforme assegura Rosenthal (1975, p. 13), emergem entremeados de “fragmentos de palavras, sem pontuação e com o desaparecimento da sequência ‘lógica’, o que corresponde a instauração de uma época caótica”, tal qual aquela vivida por Isidoro.

À medida que o fluxo de consciência vai se tornando mais acentuado a incoerência fraseológica também vai se intensificando, o narrador onisciente se imiscui como guia ou comentarista e o texto se torna fluido e radiante, como neste caso:

... um peixe navega entre os mortos na escuridão da última tarde mas parte desta noite é para mim Deus persegue os loucos os músicos se penteiam nos espelhos azuis de Picasso mas parte dessa sabedoria é para mim como um fruto o coração sente a primavera mas dessa filosofia é para mim, entre águas recolhidas os relógios do Tempo e a escuridão onde um peixe navega entre os mortos como um fruto o coração sente a morte “Jours de miroirs brisés et d’aiguilles perdues...” “La luna cuenta los perros se equivoca y comienza de nuevo...” a ideia do robot humanizado – ou melhor, a ideia de um organismo constituído com escórias de detritos da nossa civilização mecânica - está certamente nas bases dessas criações plásticas, além disso, por constante assimetria, por uma propositada falta de graça (DICKE,2006, p. 241).

No fragmento acima, o fluxo evolui e aparecem orações e sequências de palavras, inteiramente desvinculadas das regras gramaticais, permeadas por sequências de palavras em línguas estrangeiras, representando a intensidade do fluxo e a passagem da fala à pré-fala. A mistura de idiomas contribui para a efetiva representação do momento existencial ficcionalizado. Como a fala provem de um

estágio pré-meditativo da atividade consciente, elas têm um poder de convicção e um impacto bem maior do que teriam outro modo de narrar. A esse respeito Rosenthal (1975, p. 51) assegura que os estrangeirismos no texto “refletem o esvaziamento da personalidade das personagens envolvidas na ação” e acrescenta, ainda que “palavras de origem estrangeira podem ser utilizadas com o intuito de deformar o assunto, entrelaçar temas desconexos e introduzir determinados motivos que se reúnem em uma estranha composição” (ROSENTHAL, 1975, pp. 167/168).

Em *Madona dos Páramos* o ficcionista utiliza esse processo composicional inovador em vários momentos da narrativa, conforme se pode notar no trecho em que a Moça sem nome inicia um longo monólogo e este evolui para o fluxo de consciência. Isso ocorre na noite em que Urutu, o líder dos fugitivos, mata um de seus companheiros – Lopes Mango de Fogo. O chefe do bando, movido por ciúmes da Moça, mata seu possível rival e depois leva o corpo para dentro da mata para sepultá-lo. Enquanto isso os outros membros do grupo ficam na escuridão do acampamento improvisado, ouvindo o barulho das pedras que Urutu joga sobre o cadáver do companheiro para lhe servir de túmulo.

São três páginas e meia de um discurso permeado de incoerências, com ideias entrecortadas e desconexas, marcadas pela ausência de sinais de pontuação. Às vezes, aparecem vírgulas e dois pontos, mas esses sinais não resolvem o problema da logicidade textual. Nesse trecho há uma combinação das vozes de um narrador onisciente e da Moça sem nome, uma vez que, ora a narrativa se apresenta na terceira pessoa, ora na primeira pessoa, o que torna a leitura um procedimento flexível e instigante:

Claro que havia nela labaredas, vontade de ser onça e de ser bala e de ser faca, a vingança era um desejo natural e pontudo, de força e desespero mal contido e ela se eriçava, ouriços a dentro, ouriços na espinha, ouriços no coração e espinhos e forjas onde se forjavam raivas e amargores e fel, e seu corpo todo era seu coração, e se sentia súbito um estremecimento como uma carícia de ondas de um mar que lambe um corpo na praia em plena noite, um corpo abandonado pelas vagas, não sabia de que naufrágio vinha e rochas e rochedos e penedos e penhas se desenhavam abruptas contra um céu límpido de estrelas trêmulas (...) (DICKE, 2008, pp. 130/131).

Por meio desse discurso profundamente interiorizado, que se assenta no

centro da experiência humana, o narrador conduz o leitor às profundezas da mente da *Moça sem nome* e, dessa forma, pode-se presenciar o que se passa em sua consciência: a raiva que ela sente pelo assassino de seu pai e de seu esposo, o desejo de vingança e a intensidade do ódio que guardava em silêncio, passando em seguida a emissão a ela.

[...] tudo está passando, a morte pertence unicamente ao âmbito do infinito e o infinito nasce de mim e eu nasço do infinito: a liberdade sem começo e sem fim, vontade de morrer infinitamente, eu sou o infinito porque já me encontro feita e assim sonho com o infinito dentro dessa existência: a morte de quem nasceu é a vida de quem morreu, mas tudo permanece infinito dentro da persistência da memória de sempre e de tudo, e a respiração deles como nos meus ombros, entre meus cabelos, os suores deles como dentro dos meus pulmões, os pêlos nos peitos, seus olhos de dia abertos, no trotar monótono, as suas mãos que tiram vidas, seus troncos, ferro-carne, os negros ventres deles, de onde vinham suas primogenituras, onde nascia a existência, tripas suas lá dentro. (DICKE, 2008, p. 133)

No trecho acima a voz é concedida à *Moça* que narra na primeira pessoa. De maneira metafórica, ela rememora a morte de seus entes queridos. Suas lembranças são reavivadas pelo fato de a mesma ter presenciado a morte de um de seus sequestradores e, ao mesmo tempo, está guiada pelo turbilhão de acontecimentos que passa a vivenciar e, de certa forma, se vê atraída por aqueles homens rudes que a conduzem pelo Tuaiá, durante vários dias. O trecho é marcado por divagações e confusões psíquicas e pela destruição das formas semânticas e sintáticas convencionais. O modo composicional reflete o conflito psíquico da personagem que passa por um período de crise existencial, alegorizado pela desordem do mundo contemporâneo.

#### **2.1.4.1 Monólogo interior como integração polifônica**

O romance modernista requer do escritor muita criatividade para lidar com novas técnicas compositivas que integram a variabilidade enunciativa, própria da constituição do romance. Dessa forma, de acordo com Rosenthal (1975, p. 9), “a meta do escritor moderno foi, sobretudo, a ‘reinvenção’ da realidade: uma reconstrução das formas e forças de um Mundo Novo e de uma maneira moderna

de sentir”. E, para melhor representar a realidade mental das personagens e sondar-lhes a vida íntima, o autor, nas obras em análise, opta pela narrativa polifônica, fazendo com que a emissão provenha sempre do interior de uma delas, porém várias personagens são encarregadas de realizar a emissão e, assim ora o fecho de luz se dirige para uma, ora para outra.

Nesse tipo de narrativa os recursos composicionais se sobrepõem ao enredo e a obra de arte passa a ficcionalizar as experiências e sensações das personagens, dando origem a composições fragmentadas e a sequências de fatos desconexos, conforme lembra Adorno, citado por Rosenthal (1975, p. 38) “inexiste obra de arte moderna de algum valor, que não se deleite com dissonâncias e desarticulações”. Uma dessas formas de se realizar emissão de maneira desarticulada pode ocorrer pelo uso do monólogo interior.

De acordo com Harry Shaw o monólogo interior é um processo literário empregado para apresentar os pensamentos íntimos duma personagem. Esse estudioso nos informa também que nesse modo de narrar o “autor parece ter deixado de existir e o leitor ‘escuta’ diretamente os pensamentos e as vozes que emanam da mente da personagem” (1978, p. 304).

Podemos constatar o emprego desse recurso no trecho abaixo selecionado do romance *Deus de Caim*, em que o autor nos apresenta a vida psíquica da personagem Isidoro, que devido a um acidente de avião, passa seus dias em seu quarto, numa cadeira de rodas, cercado por muitos livros, discos de músicas clássicas, buscando na memória as recordações de sua juventude:

Isidoro sonhava. Reviu as cidades onde fora na juventude. Rio, Minas. Os anos de estudo. O colégio americano em Juiz de Fora, Granbery. O ginásio do colégio magnífico. Via-se entre os primeiros atletas da turma. A inveja dos colegas, quando em menos tempo que os outros subia pelas mãos como um Tarzã, cordas acima, lá no alto do travessão de onde caíam as varas e as cordas. Lá em cima as cambalhotas, as evoluções que fazia, para gáudio das meninas. Como diabos, nunca caíra daquelas alturas? Um frio lhe percorria pela espinha. A cadeira de rodas. Dava-lhe ódio. Uma onda que raiva muda lhe encrespava o rosto. Devia estar azul. Permanecia olhando sem ver, a expressão ausente janela a fora. Volviam lembranças a revoar. Os concertos de Brandenburgo de Bach. Johann Sebastian Bach. [...] Um inválido necessitaria de um labirinto, com montanhas e montanhas de discos maravilhosos, entre os quais, ir seguindo o fio de Ariadne. Tinha no seu santuário todo o armário inteiro embutido na parede com os compartimentos lotados, repletos de discos. Como Robson Crusóé em sua ilha, rezaria ao corvo de Daniel, não que lhe trouxesse vianda e pão, mas aqueles discos, a música que amava, a raça renascentista que produzia aquela harmonia que nunca mais volveria a pousar os pés na terra. (DICKE, 2006, pp. 181/182).

Nesse fragmento nota-se que o narrador onisciente inicia a fala e, em seguida, cede a voz à personagem, permitindo que ela faça um discurso de conteúdo profundamente interiorizado, em que seu processo expressivo mental dirige a totalidade do discurso, deixando aflorar seus mais íntimos pensamentos e sua mais sutis impressões de seu processo vivencial complexo.

O modo narrativo expresso ao final do trecho anterior é adequado para a apresentação de momentos íntimos da consciência da personagem, pois facilita a captação direta de seus sentimentos, lembranças e intuições, e que Robert Humphrey denomina de monólogo interior indireto:

O monólogo interior indireto é o tipo de monólogo interior em que um autor onisciente apresenta material não-pronunciado como se viesse diretamente da consciência da personagem e, através de comentários e descrições, conduz o leitor através dela (1976, p. 27).

Esse estudioso lembra ainda que o autor no monólogo interior indireto “está em cena como guia entre a psique da personagem e a do leitor” (1976, p. 27), ou seja, não há propriamente um narrador em cena, “a história vem diretamente, das mentes das personagens, das impressões que fatos e pessoas causam nelas” (LEITE, 2006, p. 47).

No trecho supracitado, o narrador onisciente acompanha os movimentos da consciência de Isidoro, por meio de um longo monólogo, levando o leitor a refazer, com Isidoro, os caminhos por ele percorridos em sua adolescência e juventude. Uma viagem que se inicia na quadra da escola onde ele esbanjava habilidades físicas, parecidas com aquelas de Tarzã, passando por Brandenburgo (Alemanha) para assistir a um concerto de Bach, fazendo uma pausa por diversos concertos clássicos até retornar ao confinamento de seu quarto que está abarrotado de livros e discos. Nesse percurso é possível vivenciar os sentimentos, as angústias e as sutilezas expressivas do estado psíquico da personagem.

A utilização do monólogo interior se faz presente em diversos trechos do romance *Deus de Caim*, como podemos constatar no recorte a seguir, onde aparece descrito o estado de delírio em que Lázaro se encontra, após a morte de seu irmão Jônatas, e a constatação de que Minira, sua namorada, está esperando um filho do falecido:

Lembrava as conversas no velório. Gente de língua de cobra. Nem mesmo aos mortos respeitavam. Mas a verdade é que o sangue do irmão crescia no ventre de Minira. Sentia na respiração dela como que um abafamento de sêmen saturados que vinha-lhe das fontes do seu existir. Eram outras essas narinas que traziam outras ânsias do fundo dos pulmões exaustos, outras essas mãos endurecidas de dedos cerrados rezer e que o tocavam com outro modo de tocar, outro esse aguardar diferente, com outras lembranças, outros gozos, outro suor perolando a testa e pregando à pele aos cabelos, outro o olhar sorvendo ignorada vivência anterior. Renascia nele o sangue de cobra da família. Tinha vontade de matar gente. Por que não arrancara do caixão o corpo do irmão e não o fizera em pedaços? Ou dormissem os dois no mesmo caixão? Uma raiva surda urrava como um mar estrangulado no seu coração ao pensar em certas coisas, sem parença (DICKE, 2006, p. 272).

Nesse trecho, nota-se que a personagem atravessa um momento de profunda angústia e por meio de um narrador que se imiscui como um guia entre a mente da personagem e a do leitor é que se torna possível saber detalhes do seu estado mental. É pelo narrador onisciente que somos informados de tudo o que se passa na mente de Lázaro: os ciúmes que sente da mulher amada e ao mesmo tempo a repulsa que sua presença lhe causa; a raiva que as lembranças do irmão lhe desperta e o desejo de vingança – agora impossível, pois seu rival está morto – e a vontade de manifestar seu ódio contido. Por meio do jogo de vozes emitidas pelo narrador onisciente e pela personagem, é que se sabe que as interrogações, tanto podem ter sido pronunciadas pelo narrador como por Lázaro, o que conduz o leitor a desafiar e a expandir seus horizontes e suas expectativas para melhor compreender o texto.

O monólogo se estende por mais duas páginas e, de forma crescente, o relato atinge níveis mais profundos da consciência da personagem e a linguagem vai se tornando incoerente, metaforizando o esfacelamento da experiência humana como se pode observar no fragmento seguinte:

A recordação dos mortos veio numa espessura de ondas, como um coro a boca quiúsa. A fadiga tomou-o e dormiu. Uma planície límpida como o céu desenrolou-se à frente dele. Um deserto de areias escaldantes, sob o sol o dardejava. Afundava os pés e não sabia aonde ir. Queria vagamente ir a algum lugar e encontrar rostos amigos, mas o real se desdobrava, sob a nitidez do bochorno tórrido, árido, seco, inóspito, interminável. [...] O deserto se prolongava em outros desertos prolongados, que se prolongavam, que se prolongavam, deserto, deserto, deserto, prolongado deserto, palavra deserto, palavra sol, palavra fogo, palavra morte... Tinha também ele prolongamentos que lhe cresciam como ectoplasmas e como membros fantasmas. Parecia que ia desmanchar-se como um elefante de massa, e o

mar de areias lhe engoliria as partes como a terra engole as carnes mortas e as sementes desprezadas. [...] O deserto todo girava. Pedacos gigantescos de elefantes em brasa tombavam em baques surdos. Lázaro se dissolvía (DICKE, 2006, pp. 273/75).

A movimentação mental de Lázaro é transmitida ao leitor por meio do narrador onisciente que adentra seus sonhos ou pesadelos, e põe à mostra os variados momentos que povoam sua consciência. À medida que o monólogo avança e vai recuando para os níveis mais profundos da consciência de Lázaro, grego o acorda e constata que o amigo está delirando, pois sua febre é muito alta.

A junção das vozes da personagem e do narrador onisciente se intensifica, dificultando para o leitor identificar quem está falando, em cada trecho do discurso, confirmando o seguinte postulado de Bakhtin (2010, p. 294): “Qualquer voz real funde-se inevitavelmente com a voz do outro que já soa aos ouvidos do herói”.

Outro trecho representativo do monólogo interior é o que apresenta os pensamentos de Jônatas quando se convalescia do tiro que levava do pai de Minira, na noite em que tentou raptá-la. Ele estava hospedado na casa de Isidoro, o primo rico, de quem tinha muita inveja e para quem arquitetava planos para retirar algum dinheiro que seria usado para terminar o que começara: sequestrar a namorada do irmão:

Quando Isidoro deixou-o Jônatas pôs-se a perscrutar o interior uma a uma todas as palavras e reticências daquela conversação, no que ela se referia ao tio Afonso, mas na verdade nada encontrou que vislumbrasse alguma abertura que lhe servisse de entrada. A conversa – a vida de pasmoso, sua doença, o tio Afonso, o tal Don Gaiteros, o governo – nada havia naquilo facilmente digno de tirar partido. Mas seu coração estava resoluto. Não podia continuar nessa vida. Tinha de melhorá-la de algum modo. [...] Pensou depois no irmão. Certamente que Lázaro morreria. Ou, se vivia, o campo estava livre para Minira. Um sentimento de ódio queimou-lhe o peito. Um tremor correu-lhe nas costas e foi concentrar-se numa pontada sobre a ferida que acreditava já sarada. Tinha muito que fazer. Quando veria novamente Minira? E Lázaro, como podia saber, que era dele? Não quis mais pensar neles (DICKE, 2006, p. 197).

Nesse fragmento, que é parte de um monólogo de três páginas, é o narrador quem perscruta o interior dos pensamentos de Jônatas, por meio do discurso indireto livre, e dessa forma encurta a distância entre os pensamentos da personagem e do leitor. Ao leitor é facultado conhecer as minúcias de sua dor física e psicológica: “Um sentimento de ódio queimou-lhe o peito. Um tremor correu-lhe nas costas e foi concentrar-se numa pontada sobre a ferida que acreditava já



sarada”. O narrador penetra no íntimo da mente de Jônatas, fazendo com que aflorem seus sentimentos mais obscuros.

Dando continuidade à análise desse modo composicional, que caracteriza o romance polifônico, verificaremos que o autor de *Madona dos Páramos* também faz uso do monólogo interior na tessitura de sua trama narrativa, conforme se pode constatar no trecho em que Melânio Cajabi pensa sobre uma multiplicidade de assuntos após ter soltado, do cativeiro, a Moça sem nome. Esse longo monólogo são as últimas quarenta páginas do romance e aparece com raras intercalações das falas dos outros membros do bando com os quais Cajabi não conversou, durante todo o percurso do enredo.

Quando a morte plantar meu corpo no chão, nascerão muitos jatobazeiros e tamarindeiros, em florestas de árvores enormes, as maiores deste sertão. Meu corpo será distância dos horizontes, aroma de florestas na clara manhã dos dias e no escuro silêncio das noites se balançando, flutuação de bosques, húmus do céu. Raros são os caminhos da mente: aprendi Padre Ferro e os muitos nomes para o Sem-Sombra: era todos os nomes. Os infinitos são as possibilidades de Deus. E Deus não tem nome. Saudade do rádio: ouvir as tagarelices do mundo. Ouvi: uma confusa harmonia parecia nascer da noite, no silêncio da cidade adormecida: eram as almas, com sua incompletude, buscando a perfeição, a harmonia maior. Suas vozes eram débeis ou desarmônicas, mas mostravam em si um lato desejo de encontrar as harmonias: e isso era tudo era tudo o que se ouvia nas noites da cidade: o lamento das almas incompletas em busca de alguma coisa sem nome que tanto pode chamar-se sabedoria, como perfeição, como harmonia, como infinitude, como completude, como ilimitado. Meia-noite, meia morte (DICKE, 2008, p. 423).

O monólogo acima possibilita ao autor distanciar-se do processo enunciativo, que fica sob a responsabilidade de Melânio Cajabi e dessa forma o leitor tem a oportunidade de acompanhar de perto os movimentos mentais da personagem: suas lembranças, seus desejos, seus devaneios e/ ou desvarios.

A narração é feita em primeira pessoa e exprime as marcas linguísticas dessa personagem, que é caracterizada como sendo um homem culto, um verdadeiro filósofo. A vida dessa personagem é um enigma para o grupo, e para o leitor, uma vez que ele não dialogava com os companheiros, que não sabiam nem seu verdadeiro nome: “É mudo? – Quase ou a mesma coisa. Dizem que fez promessa de não falar nunca” (DICKE, 2008, p. 98). O monólogo desencadeado pela mente dessa personagem permite ao leitor saber também quem ele é e o que

fazia antes de ser preso. Em diversos momentos ele se dirige ao leitor como seu ouvinte-confidente:

Porque gosto de berrante? Fui fazendeiro, aprendi com os bois. Depois houve o caso dos ciganos, fui peso, me larguei na maldade do mundo. Nome meu nem é esse não, é Anabil Florisbel Lemes Raposo Von Kunt e tive duas mulheres que morreram: Milena e Corina, viúvo duas vezes. Sou formado em jurisprudência. Mas peço segredo (DICKE, 2008, p. 417).

Melânio Cajabi tem um nome pomposo e aristocrático que demonstra que o mesmo é procedente de família tradicional, de descendência alemã, que, pelo relato transcrito abaixo, o leitor fica sabendo que ele possui grandes propriedades e boa formação cultural:

Ah, minhas estantes cheias de livros lá na minha fazenda... O fauno de Arthur Rimbaud continua rindo de nós entre as folhagens. Não disse que eu era poeta? Quando fazendeiro, deixei de ser jurisprudente, e depois deixei de ser fazendeiro para ser poeta e filósofo: agora sou insurreto, bandoleiro (DICKE, 2008, p. 418).

Pelas informações que são fornecidas pela voz da própria personagem, ora de forma coerente, ora de maneira confusa e fragmentária – porém utilizando-se da norma culta da língua em tom filosófico – o leitor consegue identificar sua voz e acompanhar seus relatos.

MiKhail Bakhtin discorrendo sobre a importância da pessoa que fala no romance esclarece que é por meio das falas das personagens que se torna possível descobrir sua posição ideológica dentro do romance e ressalta que:

Não é possível representar adequadamente o mundo ideológico de outrem, sem lhe dar sua própria ressonância, sem descobrir suas palavras. Já que estas palavras podem realmente ser adequadas à representação de seu mundo ideológico original, ainda que estejam confundidas com as palavras do autor (2010b, p. 137).

Em trechos como o transcrito acima as marcas discursivas da personagem enunciativa são fundamentais para a composição do efeito estético desejado. A polifonia se faz necessária, uma vez que, se o relato fosse emitido pelo narrador onisciente o resultado poderia não ser o mesmo. Nas narrativas dickeanas o tom do relato ficcional acaba sendo característica determinante da mudança de

foco narrativo que ocorre sem prévio anúncio, isto é, sem a presença de sinais de pontuação, conforme atesta Everton Barbosa no posfácio da segunda edição de *Madona dos Páramos* (2008), destacando assim a habilidade do escritor na composição de narrativas polifônicas:

Em Dicke, a mudança de uma voz para outra, muitas vezes, não está marcada e ocorre no fluir de um mesmo período ou, em casos extremos, de uma mesma oração. O interessante, nesse processo, é que essa passagem se apresenta de maneira natural, quase imperceptível na fluência do texto, a não ser justamente pela alteração das referências pessoais e espaço-temporais, de forma muito sutil (BARBOSA, 2008, p. 440).

Dando continuidade à análise desse processo composicional, podemos constatar que no romance *Deus de Caim* há um trecho, no capítulo seis, em que o monólogo interior tem todas as características do fluxo de consciência, exceto pelo emprego dos sinais de pontuação. Isso ocorre no momento em que Lázaro está enfermo, recuperando-se das facadas que recebera do irmão. Com febre muito alta ele tem um pesadelo, que ao acordar conta para seu amigo Grego. A narrativa acontece num longo parágrafo que perfaz duas páginas e é composta por uma linguagem fragmentada e desconexa, permeada por imagens surreais:

Lázaro contou o pesadelo que tivera durante o sono. Parecia-me que estava no fundo de um profundo poço. Cavava, cavava, sem medo. Retumbavam as marteladas do formão penetrando na rocha dura. Quando olha para o alto vê um circulozinho do tamanho dum grão de milho. As paredes ocadas de barro amolecido de chuva tremem, tremem. Mas estranhamente não existe medo em seu coração. Sabe que é perigoso naquela fundura o ecoar das pancadas. Mas, continuava a cavar interminavelmente, sem saber aonde irá parar. A certos momentos, parece prestes a desabar, como um gigantesco túmulo, o imenso cilindro do poço. Parece que as paredes se tornam dobras e ondas trêmulas. Chove lá por cima. Relampeja. Troveja. Quando olha para o alto, semelha-se-lhe não estar no fundo de um poço, mas o contrário. Parece estar a boca deste, olhando para um ponto redondo e claro de águas, a água é entretanto o céu nebuloso e ele está na terra da fundo do poço, olhando para cima (DICKE, 2006, p. 66).

Neste trecho a narração tem início na primeira pessoa: “parecia-me...”. Porém, as duas frases seguintes tanto podem ter sido proferidas por Lázaro como pelo narrador onisciente, pois a forma verbal “cavava” serve tanto à primeira como à terceira pessoa, já a frase “Retumbavam as marteladas...” também poderia ser proferida por qualquer dos dois enunciadores. A partir da quarta frase: “Quando olha para o alto...” a narrativa ganha visivelmente um novo enunciador e desta vez é o

narrador onisciente que narra na terceira pessoa, mas, por vezes compartilha a enunciação com Lázaro por meio do discurso indireto livre. Essa técnica denominada por Friedman de onisciência seletiva se caracteriza por dramatizar os estados mentais de uma só personagem perscrutando nos mínimos detalhes sua vida interior.

Nisto o corpo do irmão se desprende e escorrega para baixo, dando ao chão pela linha do longo punhal de cristal, com o peito vazado, de onde se derrama não sangue, mas estranhamente água. Como tirá-lo dali? Urge cortar esta estalactite ou espedaçar o corpo do irmão, livrá-lo. Começa a trabalhar no granito, a quebrar a solidez do punhal que aflora no corpo do irmão. Ecoam as marteladas. Está neste labor agachado, sob a chuva, quando sente macios braços que o enlaçam pelas costas, beijando-lhe a nuca e as orelhas. Volta-se e dá com Minira, belíssima, num vestido de luxo, como ele nunca sonhara (DICKE, 2006, p. 67).

Lázaro se encontra num estado de profunda debilitação física, o que lhe causa transtorno mental, portanto, não dispõe de condições psicológicas para conduzir a narração. Por esse motivo o autor usa os recursos polifônicos a fim de auxiliá-lo na condução do relato e, dessa forma, ora a fala é conferida a Lázaro, ora o narrador onisciente se faz presente no ato enunciativo. Em outros momentos há uma fusão entre a fala do narrador e a fala da personagem, originando o discurso indireto livre, de sorte que, como esclarece Bakhtin (2010a, p. 295), há uma combinação de vozes dos enunciadores de maneira que a voz de cada um deles está intimamente ligada à voz interior do outro.

Através dessa pluralidade de vozes, característica da narrativa moderna, Ricardo Guilherme Dicke faculta ao leitor o acesso aos sentimentos mais profundos de suas personagens.

#### **2.1.4.2 Solilóquio**

Conforme já se pode constatar, Ricardo Guilherme Dicke emprega, em suas narrativas, diversas técnicas de composição romanesca, uma delas é a variabilidade enunciativa que resulta na narrativa polifônica. Em *Deus de Caim* – no capítulo XI – a personagem Isidoro, após um longo fluxo de consciência, conforme

foi mostrado acima, passa a falar para a sua amada Cecília, que ouve, com surpresa, as suas divagações, momento em que se estabelece um habilidoso solilóquio. A respeito dessa combinação de técnicas Humphrey (1976, p. 32) afirma que “Na prática, o propósito do romance do fluxo de consciência que se vale do solilóquio, é realizar, vez por outra, a combinação deste com monólogo interior”.

Esse processo narrativo prossegue, e a personagem continua expressando sua visão particular da realidade, o que subjetivamente lhe aflige ou lhe seduz, como ocorre em: “Isidoro fechou o livro à entrada de Cecília” (DICKE, 2006, p. 242). Na sequência ocorre um breve diálogo entre os dois e depois Isidoro inicia um longo solilóquio. Em alguns momentos, Cecília tenta interrompê-lo, porém é impedida de falar, pois o fluxo mental de Isidoro é tão intenso que a impede de prosseguir. Esse solilóquio perfaz nove páginas, alternando entre seguimentos relativamente coerentes e outros totalmente desconexos:

- Se visse o capinzal nos dias de vento... Oh o capinzal amarelo, como os trigais de Van Gogh, curvado pelo vento da tarde, lá nos baixos da serra! O capinzal dos índios com sua lagoa azul que comunica seu interminável silêncio à terra crespa de vento! Já ouviste a alma de gato piando no descampado? Procura e procura e nada. Não se acha, a gente vai pensando nalgum lugar algum gatinho perdido e nada. É o alma de gato, o passarinho que cata os carrapatos na corcova dos bois (DICKE, 2006, p. 245).

Aqui, o pensamento da personagem vagueia por assuntos totalmente diversos, desde os trigais de van Gogh até os passarinhos catando carrapatos nos bois. Esse modo de compor atribui à narrativa um genuína expressividade, pois o efeito criado por esse discurso faz com que o leitor sinta que está em contato direto com os conteúdos que emergem da mente da personagem, conforme se pode observar também no recorte seguinte:

Disso estou certo, Cecília. E a arte também. Sabe em que ano viveu Sesshû? Em 1.500. No ano 5.100 viverei eu. De pernas para cima e cabeça para baixo, plantando bananeiras. Horror vacui. Suprematismo. Der Bruecke. Bruitisme. Trop de bruit pour une omelette. Construtivisme. Bruitisme. Ruidisme. Ruido. Mouvement Dada. Dada, gogogobo, lilipum, chuchuifimum, chocho, caca, lolo, mimi, auau, bebebéééé, gadali. Dadubagachufumanchudumitibabaiagansosferatugazaladradolismo. De Stijl Divisionisme. Impressionisme. Jugenddstil. Modern Style. Néo impressionisme. Néo-plasticisme. Orphisme. Pointillisme. Rayonisme. Prerahaelisme. Sucession. Simultanéisme. Surrealisme. Symbolisme. Synthétisme. The blind man. E Giotto. E Tiepolo? E Fran Angelino? Expressai sempre o sentimento, da cura dos extremos dos espaços sem fim

- ... (DICKE, 2006, pp. 246/247).

Novamente as palavras em línguas estrangeiras são retomadas, entremeadas por palavras que não se ligam pelo processo lógico corrente. O *nonsense* ou a linguagem irracional, característica do movimento dadaísta, refletem a desordem mental da personagem, denotando sua experiência existencial caótica. De acordo com José Fernandes “o sem-sentido do mundo e do ser se transforma em sem-sentido linguístico” (1992, p. 300). Utilizando-se dessa inovadora técnica narrativa o autor de *Deus de Caim* e de *Madona dos Páramos* procura dar conta da complexidade interior que experimenta o homem atual, que se pauta pelos preceitos ditados por Virginia Woolf, (2007, p. 78): “Registremos os átomos à medida que caem sobre a mente na ordem que caem, tracemos o padrão, por mais desconexos e incoerentes que possa parecer, que cada visão ou incidente se registra na consciência”. Como se vê, esses autores querem apresentar a vida como ela é, sem padrão de coerência e sem uma fundamentação lógica contínua.

### 2.1.5 O modo dramático

Outra técnica que também aparece nos romances em estudo é o modo dramático, ampliando ainda mais a multiplicidade de olhares na composição polifônica. O drama é um modo de representação bastante singular em que o diálogo é apresentado em forma de cena teatral ditado pelo uso de rubricas. A rubrica é responsável por transformar a narração em ação, indicando a situação do ambiente, a descrição do cenário, e as emoções presentes nas cenas como em “(Aproxima-se do cadáver e levanta a toalha que o cobre)”. Nesse episódio, Grego estabelece um complexo diálogo com Jônatas, enquanto Lázaro se encontra desfalecido na rede:

- Salve, amigo, Jônatas.
- Silencio de Jônatas.
- Que aconteceu? Que faz nosso amigo Lázaro? Diria que dorme como um morto.
- Sim, está dormindo.
- Estás seguro? Parece a morte.
- Sim, Lázaro dorme.

- A ver. (Aproxima-se do cadáver e levanta a toalha que o cobre.) Por que não me mandaste chamar, Jônatas? Eu podia salvá-lo. Agora parece que já é tarde demais. Ouvi algo do Cel. Vitorino e vim direto.

-Ele dorme.

Faz silêncio. Ouvem-se os morcegos que cham. O Grego, davam-no por um misto de filósofo e curandeiro meio profeta. Enviado às avessas de João, o Batista, de quem dizia ser emissário, só que bocaiúdo, gritão, ateu, ridor, o diabo devia ser seu guia.

- Mas, Jônatas, como aconteceu isso? Lembra-te de nossa amizade? Lázaro não está de cara boa. Conte-me que sou seu amigo. Sabe que fui eu quem curou Dona Maria do José do Bingo, o saco rendido do Cabo Saturnino, o diabo que estava no corpo de Nhô Oló, lembra-te, né?

- Ele dorme, Cardeal.

- Estou vendo que foi violência. Um corte de faca. Que foi? Lázaro bebeu? Ou alguma mulher?

Silêncio de Jônatas.

- Que horas foi?

- Hoje mesmo.

- Conte-me como foi. Conte comigo. Tu me conheces. (DICKE, 2006, p. 18).

Nesta cena é mostrado, por meio do modo dramático de narrar, aquilo que Jônatas tenta esconder: a morte do irmão. Através do diálogo o leitor fica sabendo quem são as personagens e também que um clima tenso se estabelece entre eles. Pela sequência dialógica instituída entre Jônatas e Grego, o leitor toma conhecimento dos fatos ocorridos. Por meio da sucessão de cenas a distância entre o leitor e a história fica muito reduzida, uma vez que ele acompanha os fatos e as ações de frente, pela fala das personagens. No trecho citado, usando desse expediente, Grego tenta fazer com que Jônatas esclareça o assassinato, porém este, servindo-se de respostas lacônicas, tenta se esquivar desses fatos desabonadores. Em seguida, Jônatas tenta acalmar seu interlocutor:

- Ele dorme, não vês, Cardeal

- Parece morto. Provável que não de todo. Sei essas coisas de morto. Vejamos. (Abaixa-se junto dele, ausculto-o, toca-o, move-o, como entendido.)

- Sim, ele dorme. Sinto que respira.

- Ele dorme, mas de outra maneira.

- De que maneira, homem? Só há uma maneira de dormir.

- Ele dorme estando morto.

- Ele está vivo, Jônatas. Toque neste lugar.

Jônatas levantou-se do mocho pausadamente, lançando os cabelos para trás, os ossos estalando, tocou o lugar que o Grego lhe indicara. Efetivamente, sentiu o coração e a respiração do irmão. Vivia. Fixou demoradamente ao Grego, num olhar entre desafio e desconfiança. O irmão vivia (DICKE, 2008, p. 19).

Neste trecho, surge novamente a rubrica "(Abaixa-se junto dele, ausculto-o, toca-o, move-o, como entendido.)", indicando que o conflito psíquico continua,

mas Jônatas se empenha em convencer o Cardeal que Lázaro não está morto, que ele apenas passa por um período de desfalecimento. Isso, entretanto, chega ao leitor por meio do discurso dramático, que o coloca frente a frente com o texto, de modo que ele aprecie frontalmente as impressões, os sentimentos e as intuições das personagens. Por esse modo de narrar o autor possibilitou uma variedade de olhares sobre o relato, levando o leitor a avaliar de maneira ativa e plural a história.

Em *Madona dos Páramos* também ocorre o modo dramático de narrar. Como no teatro, o leitor tem acesso às informações pelas falas das personagens que dialogam, fazendo uso do discurso direto. O leitor acompanha o desdobramento da história de perto, pois está frente a frente com o discurso e as palavras das personagens. Veja o trecho a seguir, em que o autor opta por esse modo de focalizar os pensamentos de Melânio Cajabi, e traz para o leitor a história que ele ouviu na cadeia sobre o cego Pedro-Pedro. Nesta cena é focalizado o desdobramento do encontro do cego Pedro-Pedro com a prostituta Miriana Limeira, a Dourada. Esse episódio ocorre ao anoitecer, à beira de uma estrada deserta:

Ficaram parados, quietos, muito tempo sem dizer palavras, intensos instantes transcorrendo. Uma doçura vinha dela e se aninhava nele, dentro do peito, como um ninho de bem-querer.

- As estrelas estão bonitas?

- Hum. Demais da conta de bonitas. Se o senhor pudesse ver...

- Eu vejo.

- Como? Não brinque seu Pedro.

- Elas estão dentro de mim.

Silêncio de ternura entre eles de novo, se balançando, bubuiando como abelhas fabricando mel nas profundas colmeias. Súbitas demasias.

- Antes, quem olhava as estrelas para mim era meu guia, o menino Quecunde. Eu sempre queria saber como elas estavam no céu, mas ele partiu. Acho que foi atrás de um circo que passou por Brotas.

- O senhor tem filhos?

- Não.

- É casado?

- Não.

- Noivo, namorado, amigado, alguma coisa?

- Não.

- Nada?

- Nada. Nunca fui com mulher, menina, para dizer a verdade.

Ela se calou pensando e o olhava no escuro, seu vulto estendido na grama, parado, imóvel. Só se ouvia seu respirar. Talvez ele estivesse brincando. Depois, num fio de voz, como tomada por uma grande piedade que vinha do mais fundo dela, como se tivesse chegado ao cume de uma verdade:

- O senhor nunca sentiu necessidade de deixar de ser virgem? Tanta virgindade faz até mal, não acha que pode? (DICKÉ, 2008, p. 228).



O diálogo acima é dirigido pelo narrador onisciente que funciona como a rubrica da peça teatral, uma vez que a peça teatral é para ser encenada e o texto narrativo para ser lido. Nesse caso, o autor deixou a cargo do narrador onisciente trazer para o leitor as sutilezas próprias dessa espécie literária como se nota em “Ficaram parados, quietos, muito tempo sem dizer palavras, intensos instantes transcorrendo”. As notações do narrador servem para compor o cenário e para estabelecer um clima de romance que se efetivará na sequência.

Nesse modo narrativo cada personagem assume o papel de sujeito da enunciação e pela fala de cada um ficam explicitadas as marcas linguísticas e comportamentais de cada enunciador, pois, de acordo com Gusdorf, “a linguagem é o ser do homem levado à consciência de si – uma abertura à transcendência” (p. 13, 1970). Por meio da variabilidade enunciativa o autor compõe a narrativa polifônica e dessa forma se distancia das narrativas lineares praticadas pelo romance tradicional.

Já em outro trecho de *Madona dos Páramos*, o modo dramático também é empregado, todavia o leitor não tem condições de detectar quem é o sujeito-emissor, uma vez que o grupo de fugitivos se encontra numa espécie de transe ou de perda da consciência, o que faz com que eles falem de forma diferente de seu modo habitual. Esse fato causa estranhezas a eles próprios, e no leitor desperta uma vontade de descobrir quem pronuncia cada parte do diálogo. As marcas linguísticas características de cada um desaparece, pois a fala deles se torna padronizada pelo efeito do delírio coletivo. O autor, lançando mão desse artifício, tece uma pluralidade de vozes que ampliam assim as possibilidades criativas da narrativa polifônica:

- Está morto?
- Não, já lhe disse, mas tem a morte no corpo.
- Vocês não têm medo?
- Ter se tem um pouco de tudo, mas a gente se cuida, se acostuma.
- Mesmo que morto, o pobre.
- Como pode um homem ter morte e a vida juntas dentro de si?
- Mais forte nele é a vida.
- Mais forte nele é morte.
- Pode-se crer em Deus presenciando isto?
- É o próprio Deus Sabbath manifestando nele.
- Não será a ausência de Deus? (DICKE, 2008, p. 92).

No trecho acima, os homens iniciam uma conversa sobre um companheiro que está doente, Chico Inglaterra, tentando entender se está dormindo

ou se já morreu. Nota-se que não há interlocutores pré-estabelecidos. Cada fala pode ser pronunciada por qualquer um dos membros do grupo. Nesse caso, há o embaralhamento das vozes, de estados de consciência e de aspectos concretos do mundo em torno.

- Quem dirá que não estamos sonhando?
- E o sonho, o que é?
- Jeová em toda parte.
- O céu não existe; as estrelas, sim.
- Com a morte a cada passo.
- Sonho é contrapeso da dor e da morte.
- Só até onde o sonho chega é muito pouco.
- Se soubéssemos tudo não aguentávamos, nossa cabeça teria o peso de uma montanha infinita, de uma cordilheira sem princípio nem fim.
- [...]
- Tenho medo, nunca falei assim.
- Nem eu, alguém fala por minha boca.
- Pela minha também. Quem será?
- A solidão... (DICKE, 2008, p. 94).

À medida que o diálogo se alonga, os homens vão se munindo de uma linguagem mais culta e de vocabulário mais sofisticado, o que os distancia da linguagem informal e rude, empregada por eles em outras circunstâncias. Quando se dão conta dessa diferença, ficam assustados. A essa altura a variabilidade enunciativa se torna mais densa, uma vez que as marcas linguísticas que poderiam deixar pistas ao leitor para que este identificasse o emissor, isto se torna impossível.

Ao final desse inusitado diálogo, estabelecido entre os fugitivos, o autor nos brinda com um discurso muito adequado para escamotear os sentidos comuns estabelecidos pelas personagens, e trazer à luz os aspectos mais subliminares do processo comunicativo por elas praticado. O romance contemporâneo, desse modo, põe em dúvida as teorias sobre os processos de emissão que pareciam agregados de forma incontestável ao universo do conhecimento humano, revogando, além disso, o desenrolar lógico dos acontecimentos.

- Creio mais: remorsos nossos ladram nesses ganidos de agonia que cercam nosso pousio, não ouvem?
- Que peça estamos representando, em que teatro, onde, por acaso?
- Palavras moucas, no teatro da solidão.
- Há, sim, gente que fala demais e gente que fala nada. Pense nesse Malânio – aponta para o encorujado de boca trancada, que olha a todo mundo com ar pensativo e prefere nada dizer – sabem por que ele não fala? Porque fez promessas para o próprio Deus desde que foi preso (DICKE, 2008, p. 95).

Nesse fragmento, a técnica escolhida para melhor representar o estado de conflito psicológico, pelo qual o grupo estava passando, naquele momento, foi o modo dramático: “– Que peça estamos representando, em que teatro, onde, por acaso?”. Dessa maneira, o autor aproxima o leitor da história, colocando-o no centro das informações emitidas pelas personagens. Essa proximidade se faz ainda maior pela fala do narrador, que em forma de rubrica teatral, traz detalhes dos movimentos das personagens – tanto os movimentos exteriores, quanto os interiores: “– aponta para o encorujado de boca trancada, que olha a todo mundo com ar pensativo e prefere nada dizer...”. As cenas acima apresentadas deixam evidente o entrelaçamento das vozes que caracterizam essa narrativa essencialmente polifônica.

### **2.1.6 A importância do narrador câmera para mostrar pontos de vista compostos**

Dando continuidade à análise das várias maneiras utilizadas para apresentar as vozes nos romances dickeanos, aqui estudados, podemos apontar também a técnica cinematográfica, denominada por Norman Friedman de narrador câmera. Nos trechos selecionados, tanto de *Deus de Caim* como de *Madona dos Páramos* os fatos são transmitidos por *flashes* como se focalizados por uma câmera que ora projeta seu foco de luz para uma cena, ora para outra.

O romance *Deus de Caim* se inicia de forma abrupta, seguida pelos movimentos de uma câmera a percorrer o ambiente de um lado para o outro, justapondo as cenas como numa tela de cinema, pela montagem e por artifícios secundários, tais como *close-up* (vista de perto) e *flashback*, entre outros.

Na rede Lázaro. Zumbidos. O irmão morto na rede. O mundo rodeando sua roda indiferente. As moscas voavam lentas e pousavam na cara dele. Não se importava, Lázaro morto, narinas paradas. Todos os telégrafos diziam: Lázaro morreu e vai ser enterrado. Para sempre. Antigamente, diziam, havia a ressurreição. Agora não. [...] Homem morto. Rato morto. Um cheiro de figos maduros incendiavam-lhe as narinas, forte, penetrante, morcegos andavam de dia? Andam ficando diurnos, comendo os frutos da figueira (DICKE, 2006, p. 15).

Nessa cena, o autor se serve da montagem para mostrar pontos de vista diversos sobre o assunto, para mostrar multiplicidade. As imagens são sobrepostas e a câmera se movimenta rapidamente, propiciando ao leitor um *close-up*, uma tomada nas moscas que pousavam no suposto defunto, focalizando, imediatamente, os morcegos lá fora comendo figos na figueira, e, simultaneamente, faz-se um *flashback* para o que se dizia antigamente: “Antigamente, diziam, havia a ressurreição”.

Nota-se que não há descrição do cenário, como faziam as narrativas tradicionais, e as ações passam a ser apresentadas à maneira de uma película de cinema. Essa interação entre as técnicas cinematográficas e as narrativas dos romances, aqui estudados, pode ser vista em vários momentos como em mais este trecho de *Deus de Caim*:

Oh, a juventude! Horas voluptuosas as horas de sonolência quando chove, a gente é jovem, ardente, belo como Lord Byron e vem a nostalgia da chuva, mesclada à luxúria das recordações nesse ruído de águas, como um longo perfume, como um longo punhal atravessando o coração! Oh ser romântico! Ouro negro balançando na noite! Mistério de pairar como um aroma! Trinta e cinco anos lá se vão. Me é impossível qualquer espécie de amor! Oh Abissínia, Abissínia! Terra negra e feroz! Por que teu negus não era milagroso - fazer no tempo aquele avião que me arrastava pela roupa? Imagine, ó negus, imagine ó grande mar Vermelho, imagine ó mar da Eritreia, pescadores de pérolas das Ilhas Maurício, ó paxás do deserto, ó galas das montanhas, imaginem o meu estado! Abissínia, teu negus, judeu negro, descendente do Leão de Judá, do Rei Salomão e da Rainha de Sabá, devia fazer alguma coisa, no mínimo um milagre: Não era ele o sangue dos desbravadores dos desertos do Egito, dos comedores de codornizes e dos profetas que faziam saltar a água cristalina dos rochedos calcinados? (DICKE, 2006, pp. 187/188).

Nesse fragmento, as cenas são “cortadas” e sobrepostas num verdadeiro trabalho de montagem cinematográfica. É visível a fragmentação do tempo e do espaço, pois nelas são apresentados lances breves e casuais da mente de Isidoro. Agora ele está em seu quarto ouvindo o barulho da chuva, depois em outros lugares, tempos e situações variadas, num entrelaçamento de perspectivas, que, de acordo com Rosenthal (1975, p. 15) formam “um amálgama de acontecimentos que levam a uma concentração de tempo e documenta a demolição do *cronos* tradicional”. Assim sendo, pelo emprego da técnica de montagem, o autor de *Deus de Caim* apresenta ao leitor flashes da mente de Isidoro, homem culto, conhecedor de diversos lugares e culturas e apreciador do romântico Lord Byron. Dessa forma, o leitor é informado

sobre a vida íntima da personagem, especialmente, seu inconformismo com sua condição de deficiente físico, porque a própria qualidade da consciência “exige um movimento que não acompanha o rígido avanço de um relógio. Em vez disso, exige a liberdade de adiantar-se e retroceder, de misturar passado, presente e futuro na imaginação” (HUMPHREY, 1976, p. 45).

Outro episódio que retrata bem o efeito cinematográfico, no romance *Deus de Caim*, encontra-se na cena em que Cecília deixa o salão de festa e sobe as escadas, fugindo dos assédios de Eduardinho:

No alto da escada, Cecília parou de súbito e voltando a cabeça deu uma olhada dura e significativa, silenciosamente, primeiro a Carlos, e depois a Sílvia e, virando a cabeça, retomou a caminhada ligeira. O rapaz insolentemente a seguia, na escada, mais abaixo, olhos fixos naquele corpo à sua frente. As pernas longas e nervosas, cheias, roliças, alvas, recobertas de meias de Nylon, feitas daquelas carnes especiais com que Deus se esmera nessas partes dos corpos das mulheres que faz com mais amor, davam-lhe frêmitos de verdadeira angústia que reverberavam-lhe por dentro, ao vê-la fugir (DICKE, 2006, p. 112).

Nesse fragmento, a câmera gira lentamente em uma similaridade com os movimentos cinematográficos denominados *slow-ups*. Nessa cena, o leitor tem a sensação de visualizar os movimentos da moça em câmera lenta: “No alto da escada, Cecília parou de súbito e voltando a cabeça deu uma olhada dura e significativa, silenciosamente, primeiro a Carlos, e depois a Sílvia e, virando a cabeça, retomou a caminhada ligeira”. Em seguida dá um *close-up* em suas pernas fotografando os mínimos detalhes de seus membros inferiores. O mesmo acontece em outro trecho em que Isidoro observa as moscas sobre uma antena de rádio e uma barata agonizante:

Havia estendido baixinho, no quarto, de uma extremidade a outra, a nova antena de rádio. Nas vésperas de chuva aquele fio estirado se enchia de moscas. Pareciam ilusões pousadas no fio da vida. Contou: quarenta e duas moscas. Quarenta e duas ilusões. Como fazia, pegou a bomba com inseticida e chif, chif, chif, chif, aspergiu, e uma verdadeira nuvem se enovelou no quarto. Para respirar encompridou o pescoço para fora da janela, à girafa, até passar o cheiro. No chão, as vítimas. Quase todas. As ilusões mortas que fazia agora? Que aprendi? Aonde vou? Que lições, que experiências retirei? Acariciava o livrinho e viu uma barata atravessando o assoalho, penosamente. Uma barata agonizante pela naftalina, que andava deixando um largo rasto branco de excreção. De repente parou. Morria. Ficou revirada, amassada, torta e quebrada. Mesmo assim andava aos poucos, morrendo e vivendo de teimosia. Ainda movia as patas. (DICKE, 2006, p. 190).

Neste segmento, a câmera é projetada com o propósito de captar as moscas pousadas na antena, depois gira na direção de Isidoro que coloca o pescoço para fora da janela, buscando respirar ar puro, e depois o foco de luz é direcionado para a barata e acompanha os seus últimos momentos de vida.

Em *Madona dos Páramos* o narrador câmera também se faz presente. O trabalho desse tipo de narrador equivale às descrições das narrativas tradicionais. Ele exhibe aquilo que vê sem qualquer julgamento, porém cuidando para se ater a um relato breve para não correr o risco de tornar o texto monótono e cansativo.

Babalão ali adiante parece que sonha, move-se todo a bufar e os ossos se lhe estalam como cavernas que racham. Parece que ficou mais corcunda nestes dias, as sobancelhas em tufo arrepiados crescem mais, escondendo os olhos que penetram tudo quanto olha, silva entre os dentes, como teclas de piano, preto e branco, branco e preto, e a bigodama e a barba parecem subir e descer nos sopros assobiados da respiração e entrar-lhe pelas aberturas do nariz e pela boca adentro, sufocá-lo, tapar-lhe os respiradouros, dorme segurando a ponta da cruz pendente do seu rosário, junto a um breve de pano preto, onde diz haver um pedaço da perna de São Cipriano, como por um medo que lhe roubem (DICKE, 2008, p. 69).

No presente caso, a feixe de luz está direcionado para Babalão. Dele se pode ver os minúsculos movimentos provindos de sua respiração. O narrador tem uma posição fixa em relação ao elemento narrado, que é mostrado como se fosse o olho de uma câmera de cinema que revela apenas o que está ao alcance de suas lentes.

Vale ressaltar que nenhuma obra literária reproduz com fidelidade os movimentos cinematográficos assim como o cinema também não o faz quando toma uma obra literária para transformá-la em filme. Cada arte, com suas especificidades, usa seu suporte criativo para inspirar produções análogas, porém a linguagem de cada meio é limitada e deve ser respeitada enquanto tal, nunca encontrando equivalência total entre as linguagens, embora a narrativa possa estar presente em inúmeras situações artísticas, como previu Roland Barthes:

Inumeráveis são as narrativas do mundo. [...] a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem fixa ou móvel; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na epopeia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura (2008, p. 19).

Desse modo, os romances em análise possuem um alto poder de comunicação visual especialmente por assimilar técnicas cinematográficas que com suas características próprias contribuem para a sua polifonia, assumindo características próprias da nova maneira de construir a narrativa romanesca, conforme pondera Rosenthal (1975, p. 157), sobre o romance moderno, que, em face da enorme quantidade de elementos configurados, “a representação exige um estilo cinematográfico. A história deve desenrolar-se com máxima concisão e precisão. A linguagem deve resultar de uma luta pela máxima plasticidade e vivacidade”.

## **2.2 Metanarrativa polifônica**

O processo composicional de Ricardo Guilherme Dicke, nos romances em estudo, revela o domínio que o escritor possui das técnicas empregadas na construção de suas obras. Por meio de uma leitura atenta, o leitor pode reconstruir os caminhos percorridos pelo autor, durante o processo de criação artística, uma vez que por intercessão da voz do narrador e das personagens o modo compositivo e os meios empregados vão se tornando claros. Um processo metanarrativo pode tornar visível o interesse que o autor teve de escrever romances polifônicos, que ficcionalizam a vida interior e as variadas vozes das personagens. Suas palavras, frases e sentenças mais longas são características de sua arte de tecer a narrativa.

Nos exemplos selecionados abaixo, os recursos que o autor usa para criar os romances são delineadas pelo campo semântico por ele empregado e, o leitor é convidado, além disso, a adentrar uma narrativa permeada por monólogos interiores e fluxos da consciência. Metalinguisticamente o autor deixa claro que sua narrativa emana da vida interior das personagens:

Meu Deus,ajudai-me! Pensou como se dissesse a alguém. Na verdade uma angústia coloria o seu ser interior como se a angústia fosse um balão que se inflasse s se fosse enchendo e tomando a forma do seu conteúdo, tomando a forma de sua alma (DICKE, 2006, p. 178).

Nesse trecho, a maneira de compor está sinalizada pelas palavras “pensou”, “angústia”, “alma” e pela expressão “ser interior” e mais adiante aparece a palavra “sonhava”, “Isidoro sonhava. Revia as cidades onde fora na juventude. Rio, Minas. Os anos de estudo” (DICKE, 2006, p. 181). As palavras que fazem parte do campo semântico do mundo interior das personagens aparecem com bastante intensidade no segmento em que Isidoro retoma as recordações de suas viagens: “aluvião de recordares, lagos de sonhos passados, águas mansas de viver repensando, recorrendo lembranças. Ah, seus vinte e cinco anos” (DICKE, 2006, p. 186).

Algo similar ocorre na parte em que Rosa Angélica recorda, momentos de sua vida pregressa, quando na infância, fizera um passeio profundamente agradável, fora da cidade:

Pensava nas conversas com Hipólito aquela noite. Relembrou quando lhe contara a cerca dum passeio fora da cidade, a uma velha fazenda da família. Associando as ideias, lembrou-se da infância, quando passava temporadas nessa fazenda com os pais, às vezes com os avós, e a ama Juventina. Rememorava o tempo, doce, aéreo, volátil (DICKE, 2006, p. 121).

Palavras como “relembrou”, “lembrou-se”, “rememorava” e a expressão “associando ideias” são indícios de que o autor está acompanhando a ordenação mental da personagem e sua livre associação de ideias. Em “Rememorava o tempo, doce, aéreo, volátil” sinaliza o trabalho do autor com a fragmentação do tempo em que passado, presente e futuro se interpenetram, conforme se pode observar também no fragmento abaixo em que aparece a focalização do pensamento de Cecília:

Ficou pensando, sem concatenar ao certo os pensamentos que lhe vinha aos pedaços. Pensou em Silvia, pobre moça levando aquela vida. Que podia fazer por ela? A que pedir ajuda? Depois, por associação, Isidoro plantou-se em seu espírito (DICKE, 2006, p. 216).

Nessa parte, o autor apresenta reflexões mais contundentes sobre a fragmentação do tempo, do espaço e da linguagem e ainda faz referências à livre associação de ideias: “Ficou pensando, sem concatenar ao certo os pensamentos que lhe vinha aos pedaços”. Ainda nessa mesma página ele explica o processo



metanarrativo ao se referir às regiões profundas da mente humana. Ele emprega, com propriedade, a palavra batiscafo, que, de acordo com o *Novo Dicionário Aurélio* “é um pequeno submarino capaz de mergulhar a grandes profundidades (mais de 500m e até 12.000m), e destina do a levar cientistas para observações científicas” (FERREIRA, 1999, p. 280). Nesse contexto, a palavra batiscafo metaforiza o emprego de métodos que, na opinião de Rosenthal (1975, p. 67) “focalizam com especial nitidez o âmago insondável da existência humana”, conforme se pode observar no trecho a seguir:

Enfim, quem sabe o que se passa nessas regiões profundas? Que batiscafo desceria a tais abismos? O pressentimento de uma coisa enorme e indefinível iluminava-a por dentro, como o amplexo luminoso de uma luz brutal de holofotes (DICKE, 2006, p. 216).

Essa sondagem interior tem continuidade nos pensamentos de Cecília, que no momento está tentando entender a mente de Silvia. Nesse parágrafo, a expressão “amplexo luminoso de uma luz brutal de holofotes”, além de simbolizar a busca incessante pela vida psíquica da personagem, metaforiza também às técnicas cinematográficas e teatrais empregadas pelo autor no transcurso da narrativa.

Em *Madona dos Páramos* o trabalho metalinguístico também é sinalizado pelas palavras “pensamento” e “memória”, conforme se nota no trecho em que o narrador perscruta a mente de Bebiano Flor, enquanto o mesmo pensa em Mariflor: “pensando, pastando os pensamentos no pasto da memória. Retoma aos adentros do passado: onde está Maria Flor? (DICKE, 2008, p. 192). E a intenção de mostrar a vida interior é visível na conversa entre os fugitivos no momento em que Babalão fala para José Gomes: “O que te digo é que, com o pensamento, a gente faz tudo o que quer. A prisão não se torna realidade. Tudo muda... O pensamento é que manda em tudo” (DICKE, 2008, p. 114) E, diante dos questionamentos do amigo ele acrescenta: “O pensamento, porém, nunca alcançaram, nunca lá chegarão os sicários, os verdugos, os monstros, e é lá que se vive, em nenhuma outra parte. Como este santuário da natureza” (DICKE, 2008, p. 114). Esses exemplos mostram que o material advindo do pensamento das personagens, confere liberdade ao leitor para vagar por lugares inimaginados, de sentido impreciso, pois como afirma Rosenthal, “estão vindo do âmago insondável da existência humana (DICKE, 2008, p. 67).

Em *Madona dos Páramos* também é possível encontrar referências ao procedimento empregado para dar voz às personagens, conforme se pode constatar no trecho em que o autor faz uso do modo dramático, que é semelhante a uma “peça teatral”, aí a técnica fica evidente: “– Que peça estamos representando, em que teatro, onde, por acaso? - Palavras moucas, no teatro da solidão” (DICKE, 2008, p. 95). Nota-se que a narrativa nutre-se de referências do próprio fazer narrativo.

Dando continuidade aos estudos da metalinguagem, notamos também que os pensamentos que fluem de maneira desordenada no monólogo interior e principalmente no fluxo de consciência são metaforizados pelos movimentos sinuosos das serpentes: “No escuro continuava a pensar. Como uma obsessão aquilo. Raras coisas as obsessões. Parecem cobras serpenteando na cabeça, lá por dentro nos meandros da memória” (DICKE, 2006, p. 217). A palavra memória é repetida várias vezes, reafirmando o trabalho com aspectos da vida interior, pois é pela memória que a fragmentação do tempo acontece. É remexendo os arquivos da memória que se é possível voltar no tempo e reviver momentos passados, como em: “... o Afonso chupando seu cachimbo e estirando a boca do lado direito, tudo aquilo parecia estar lá há muito tempo incrustado como um presépio num nicho da vaga memória sem lugar” (DICKE, 2006, p. 226).

Outra palavra que tem emprego reiterado é devaneio, pois nas narrativas modernas, em que o tempo convencional já não cumpre mais a função de representar o fluxo da vida, os devaneios funcionam como uma possibilidade de acompanhar a mente das personagens por tempos e lugares imprevistos. Assim sendo, o ficcionista, metalinguisticamente, nos relata o emprego dos devaneios na construção de sua obra literária: “Como antigamente. Pôs-se a devanear. Ultimamente tinha se dado muito a esses devaneios. Ficava à janela, devaneando, devaneando, a cabeça perdida sem fim” (DICKE, 2006, p. 239). A repetição do termo *devaneando* reitera o propósito do autor de “captar as correntes íntimas do pensamento da personagem, em lugar de ocupar-se de suas aparências exteriores” (Rosenthal, 1975, p. 9).

A sinalização de que a matéria do romance é a exploração da vida psíquica das personagens continua na página seguinte de *Deus de Caim*, ressaltando também o trabalho com a linguagem, a fim de que esta represente a fragmentação do tempo e do espaço, numa alegoria à fragmentação do homem moderno.

Lembrava de coisas que aconteceram e que não aconteceram . Uma mansão branca e solitária, como um antigo palácio veneziano e como lenta visão, uma velha alta e magra, muito branca, vestida de branco, abre ou parece abrir as janelas, sobre o fundo de negro que a desenha. Parece uma visão vinda das ruas solitárias. Onde foi isso? Depois uma frase qualquer, dele mesmo, inventada ou nascida na hora ou de qualquer outro, ficava cabriolando no seu cérebro. Sua memória brincava de recordar (DICKE, 2006, p. 239).

Na sequência, “Depois uma frase qualquer, dele mesmo, inventada ou nascida na hora ou de qualquer outro, ficava cabriolando no seu cérebro. Sua memória brincava de recordar”, o autor passa do monólogo ao fluxo ao fluxo da consciência, procedimentos narrativos adequados para acompanhar os labirintos da consciência que se dão na falta de nexos da linguagem, o que pode ser visto, também, nesse fragmento emitido por Isidoro, que vem marcado pela palavra “monólogo”:

Nestas alturas nestas paragens ampliam nas gavetas lembranças dos mortos e o guardado perdido superfície da morte perdura fruto invisível morte manda recado aos relógios se abotoando na treva roupa inconsútil meus pés afundam na areia um monólogo mesmo que um silêncio me chama entre mil dos pássaros que se vão... (DICKE, 2006, p. 241).

O trabalho metalinguístico do Ricardo Guilherme Dicke se torna ainda mais evidente no momento em que a personagem Isidoro lê um livro sobre o pintor francês Jean Debuff (grande representante da arte moderna, apreciador do surrealismo e da *Art brut*) e faz uma longa reflexão sobre a arte contemporânea da qual é adepto. Neste caso é inquestionável o emprego da linguagem artística falando sobre o fazer artístico moderno, aquele fazer que foge da simetria e “que consegue alcançar, por vias travessas, uma nova e ainda inexplorada harmonia”:

A necessidade – hoje tão sentida - de fugir a simetria, à eurritmia de encontrar no inquieto, no dinâmico e no disforme o principal núcleo de uma nova expressão, composta não de cristalinas destilações greco-renascentistas (as quais Dubuffet, como ele próprio afirmou, aborrece), mas uma ordem mais sutil, talvez aquela que se apodere da mancha, do detrito, aquela que domina na pesquisa da assimetria, tão cara ao zenismo, e que consegue alcançar, por vias travessas, uma nova e ainda inexplorada harmonia (DICKE, 2006, p. 242).

Dessa forma, Dicke faz um discurso que tende a explicar o próprio discurso, uma narrativa que fala do próprio ato de narrar, faz referência a arte

contemporânea que reflete sobre si mesma, sobre as exigências e convicções postuladas, por ela, na atualidade, como expressividade e maestria, conforme assinala a frase advinda da mente de Isidoro: “Renúncia à arte é melhor que arte sem expressão” (DICKE, 2006, p. 239).

Pela voz das personagens, o autor deixa transparecer uma certa maneira de conceber a arte, pois evidencia-se, aqui, uma inconformidade com a mesmice da arte e da literatura, conforme registrou Antônio Olinto, quando compôs a banca para a concessão do Prêmio Nacional Walmap (1968), concedido a *Deus de Caim*, por um júri constituído por este artista, juntamente com Guimarães Rosa e Jorge Amado. Nessa ocasião assim declarou Olinto: “...Ficamos, os três, certos de que ali estava um romancista de tipo novo, um homem capaz de abalar nossa ficção” (OLINTO, 2006, p.13), se referindo a Ricardo Guilherme Dicke.

### III. DIÁLOGO E DIALOGISMO NA DINÂMICA TEXTUAL

Na verdade, uma obra literária já não pode ser considerada original; se o fosse, não poderia ter sentido para seu leitor. É apenas como parte de discursos anteriores que qualquer texto obtém sentido e importância.

Linda Hutcheon

De acordo com Nicola Abbagnano (2012, p. 323) para grande parte do pensamento grego, até Aristóteles, o diálogo não é somente uma das formas pelas quais se pode exprimir um discurso filosófico, mas é a sua forma típica e privilegiada, uma vez que o discurso não é feito pelo filósofo para si próprio. O diálogo é feito de uma conversa, uma discussão, envolvendo perguntas e respostas entre pessoas unidas pelo interesse comum da busca. Partindo do pressuposto de que o homem vive em constante busca, “o diálogo foi interpretado como a atividade por meio da qual o homem se faz homem” (ABBAGNANO, 2012, p. 324). A comunicação é a essência da linguagem nas reflexões do teórico russo Mikhail Bakhtin. É por meio de sua condição discursiva que o homem estabelece com o outro uma relação dialógica de maneira contínua, tensa, avaliativa e transformadora:

As palavras do outro, introduzidas na nossa fala, são revestidas de algo novo, da nossa compreensão e da nossa avaliação, isto é, tornam-se bivocais. O único que pode diferenciar-se é a relação de reciprocidade entre as vozes. A transmissão da afirmação do outro em forma de pergunta já leva a um atrito entre duas interpretações numa só palavra, tendo em vista que não apenas perguntamos como problematizamos a afirmação do outro. O nosso discurso da vida prática está cheio de palavras de outros. Com algumas delas fundimos inteiramente a nossa voz, esquecendo-nos de quem são; com outras, reforçamos as nossas próprias palavras, aceitando aquelas como autorizadas para nós; por último, revestimos terceiras de nossas intenções, que são estranhas e hostis a elas (BAKHTIN, 2010a, p. 223).

O termo dialogismo, proposto por Mikhail Bakhtin, não deve ser tomado ao pé da letra como sinônimo de diálogo. Dialogismo é algo mais que diálogo, isto é, não se confunde com a interação face a face. “Essa é uma forma composicional em que ocorrem relações dialógicas, que se dá em todos os enunciados integrantes do processo de comunicação, tenham eles a dimensão que tiverem” (FIORIN, 2010, p.

166). O dialogismo se caracteriza por complexas e dinâmicas relações que são possíveis entre enunciados integrais de diferentes sujeitos do discurso:

As relações dialógicas são de índole específica: não podem ser reduzidas a relações meramente lógicas (ainda que dialética) nem meramente linguística (sintático-composicionais). Elas só são possíveis entre enunciados integrais de diferentes sujeitos do discurso (o diálogo consigo mesmo é secundário e representado na maioria dos casos) (BAKHTIN, 2006, p.323).

Nessa perspectiva, o dialogismo se torna o interdiscurso, isto é, o modo de funcionamento real da linguagem. A esse propósito, comenta Fiorin (2010, p. 166) que não se pode dizer que haja “dois dialogismos: um interlocutivo e um interdiscursivo, uma vez que o dialogismo ocorre sempre entre discursos”. O interlocutor só existe enquanto discurso. Assim, o dialogismo se configura enquanto embate entre locutor e interlocutor. É, portanto, de caráter responsivo, uma vez que o locutor ordena o enunciado de forma a obter uma resposta de seu interlocutor. Assim, é lícito afirmar que o dialogismo não se realiza apenas com enunciados anteriores e textos do passado, mas também com enunciados que lhe sucedem, uma vez que o enunciado é sempre elaborado em função de uma resposta.

Fiorin postula que existem duas maneiras de se incorporar vozes de outrem em um discurso. A primeira dá-se por meio das relações dialógicas entre enunciados e é denominada interdiscursividade. A segunda se faz pela intertextualidade, ou seja, por meio das relações estabelecidas entre textos. Estas formas de incorporação do discurso de outrem que serão analisadas neste estudo.

### **3.1 Interdiscursividade e intertextualidade: fios discursivos**

As fronteiras de um livro nunca são bem definidas: por trás do título, das primeiras linhas e do último ponto final, por trás de sua configuração interna e de sua forma autônoma, ele fica preso num sistema de referências a outros livros, outros textos, outras frases: é um nó dentro de uma rede.

Michel Foucault.

As relações dialógicas defendidas por Bakhtin constituem o princípio basilar da criação literária moderna, uma vez que esse princípio pressupõe pensar a história e a sociedade como textos que o autor assimila e incorpora em seu discurso. Em *Estética da Criação verbal*, Bakhtin (2006, p. 300) assegura que “o falante não é um Adão bíblico, só relacionando com objetos virgens, ainda não nomeados, aos quais dá nome pela primeira vez [...] e, por isso, o próprio objeto do seu discurso se torna inevitavelmente um palco em que se encontram opiniões de interlocutores imediatos”. E mais adiante o teórico lembra que esses encontros de opiniões ocorrem também no campo da comunicação cultural, de uma maneira geral, isto é, todo diálogo é realizado pela oralidade, pela escrita e até por formas não verbalizadas.

Em *Problemas da Poética de Dostoievski* esse estudioso afirma que as palavras estão sempre povoadas de vozes de outros, estabelecendo uma enorme e constante polifonia. E mais:

Um membro de um grupo falante nunca encontra previamente a palavra como uma palavra neutra da língua, isenta de aspirações e de avaliações de outros ou despovoada de vozes de outros. Absolutamente. A palavra, ele a recebe da voz de outro e repleta de voz de outro. No contexto dele, a palavra deriva de outro contexto, é impregnada de elucidações de outros. O próprio pensamento dele já encontra a palavra povoada (BAKHTIN, 2010a, p. 232).

A incorporação de um discurso no interior de outro – que se pode dar de forma intencional, ou não, – recebe a denominação de interdiscursividade, quer esse processo seja consciente, ou não, pois elementos discursivos podem, de maneira imprevista, permear-se no discurso. São essas marcas que permitem que o leitor “perceba o não-dito naquilo que é dito, como uma presença numa ausência necessária” (ORLANDI, 2005, p. 34).

Nesse sentido, Bakhtin admite que a interdiscursividade pode ser apreendida por meio de marcas linguísticas presentes no texto, e que “o enunciado é um elo na cadeia da comunicação discursiva e não pode ser separado dos elos precedentes que o determinam, tanto de fora quanto de dentro, gerando nele atitudes responsivas diretas e ressonâncias dialógicas” (BAKHTIN, 2006, p. 300). Desse modo, quando uma ideia é lançada, ela pode dialogar com ideias de outras

épocas, ideologias, maneiras de ver o mundo e que estão sendo expostas explícita ou implicitamente, pelo autor.

Tomando como referência a teoria do dialogismo, de Bakhtin, José Luiz Fiorin aponta as diferenças entre interdiscursividade e intertextualidade; isto é, as relações dialógicas estabelecidas entre enunciados e aquelas que se dão entre os textos:

Chamaremos qualquer relação dialógica, na medida em que é uma relação de sentido, interdiscursiva. O termo intertextualidade fica reservado apenas para os casos em que a relação dialógica é materializada em textos. Isso significa que a intertextualidade pressupõe sempre uma interdiscursividade, mas que o contrário não é verdadeiro. Por exemplo, quando a relação dialógica não se manifesta no texto, temos interdiscursividade, mas não intertextualidade. No entanto, é preciso verificar que nem todas as relações dialógicas mostradas no texto devem ser consideradas intertextuais (FIORIN, 2010, p. 184).

É oportuno lembrar que o conceito de intertextualidade foi elaborado por Julia Kristeva, em seu livro *Introdução à Semanálise* (1969), a partir dos pressupostos teóricos de Bakhtin. Segundo Kristeva (2005, p. 68) “todo texto se constrói como mosaico de citações de outros textos, todo texto é abstração e transformação de um outro texto”. No livro mencionado, mais especificamente no último capítulo intitulado *Poesia e negatividade*, Julia Kristeva trata da linguagem poética englobando tanto a poesia quanto a prosa. Essa autora entende que os textos poéticos da modernidade se constroem por um sistema de absorção e de destruição, de outros textos do espaço intertextual, e denomina esse processo de *alter-junções discursivas*.

O significado poético remete a outros significados discursivos, de modo a serem legíveis no enunciado poético vários outros discursos. Cria-se, assim, em torno do significado poético, um espaço textual múltiplo, cujos elementos são suscetíveis de ampliação no texto poético concreto. Denominamos esse espaço de intertextual. Considerado na intertextualidade, o enunciado poético é um subconjunto maior, que é o espaço dos textos aplicados em nossos conjuntos (KRISTEVA, 2005, p. 185).

Essa autora vê o texto poético como um entrecruzamento de vários códigos em que se estabelecem afirmação e negação simultâneas de outros textos, sendo que a intertextualidade é vista como recriação de outros textos, mas para que



haja a intertextualidade deve haver uma materialidade do texto-fonte<sup>8</sup> inserido no texto-alvo, segundo a nomenclatura empregada por Maingueneau.

De acordo com Maria Célia Leonel (2000, p. 50) “por intertextualidade entende-se não a mistura de influências, mas a transformação e assimilação de vários textos, realizada por um texto centralizador, detentor do comando.” Linda Hutcheon (1991), discorrendo sobre esse assunto, afirma que intertextualidade é a própria condição da textualidade e Barthes arremata que o intertexto é a “impossibilidade de viver fora do texto infinito” (BARTHES, 1987, p. 49).

Nesse sentido, Affonso Romano de Sant’Anna (1998, p. 26) assegura que os escritores modernos fazem largo uso dos recursos que compõem os fios dialógicos e por esse motivo a leitura de determinados textos requer certa especialização, pois muitas vezes se torna um discurso fechado, restrito ao entendimento de especialistas. Dessa forma, a compreensão de determinados textos depende do receptor: de sua memória literária e cultural para decodificar os textos superpostos. É o que ocorre com os romances em análise, de Ricardo Guilherme Dicke, pois o que a princípio pode parecer uma enumeração de citações e de alusões a outros textos das mais diversas épocas se mostram como o fio condutor para a compreensão da trama, levando o leitor menos avisado a se perder na construção dos sentidos dos textos.

Gilberto Mendonça Teles vê a teoria da intertextualidade como uma das maiores conquistas do século XX e como um dos caminhos abertos pelos escritores modernos, os quais “confundindo as várias correntes da crítica, preocupada com a Beleza ou com o Sentido (um único sentido) da obra literária, que, agora, explora a beleza e sentido das próprias formas da linguagem” (1989, p. 51). A respeito desse assunto o teórico assim se pronuncia: “O esforço para superar-se e se colocar à altura da criação é que fez a crítica e as técnicas de análise se desdobrarem para chegar à teoria da intertextualidade como uma das maiores conquistas neste século” (1989, p. 5).

A intertextualidade não é um procedimento de fácil compreensão, pois além do repertório cultural e literário de cada leitor se faz necessário que ele perceba de que maneira o texto está sendo empregado na nova formação discursiva: se para ratificar uma ideia ou para subvertê-la. Para efetivar a

---

<sup>8</sup> *Gêneses dos discursos*, de Dominique Maingueneau, com tradução de Sírio Possenti, lançado pela editora Parábola – SP, 2008.

intertextualidade, são utilizados diferentes recursos retóricos, tais como a paródia, a paráfrase, a estilização, a citação e a alusão, dos quais trataremos nas páginas seguintes.

### 3.1.1 Paródia, paráfrase e estilização

Affonso Romano de Sant’Anna (1998, p. 12) nos informa que a palavra paródia vem do grego *para-ode* e significa uma ode que perverte o sentido de outra ode. Lembrando-se que originalmente a ode era um poema para ser cantado, então a paródia, segundo ele, “implicava a ideia de uma canção que era cantada ao lado de outra, como uma espécie de contracanto”. Posteriormente a paródia passa à literatura com o sentido de imitação humorística de um modelo sério ou de crítica a fatos históricos e sociais. Vale a pena ressaltar que a paródia não é um componente moderno. Essa prática já vem desde a tradição grega. A esse respeito, Gilberto Mendonça Teles nos informa que ela é

uma das mais antigas composições que se conhece, como a *Batrachomymachia* (batalha das rãs e dos ratos), sobre o texto de Homero. Sabe-se que Aristófanes parodiou Ésquilo e Eurípedes; e Aristóteles tratou da paródia na Poética (1989, p. 43).

Teles ressalta ainda que na paródia os elementos característicos de um estilo, de um autor, ou de um texto são retomados em outro discurso com o propósito de ridicularizar o primeiro texto.

Harry Shaw, no seu *Dicionário de Termos Literários* (1978, p. 344), conceitua a paródia como uma imitação humorística, satírica ou burlesca de uma pessoa, de um fato ou de uma obra literária séria, sobre a qual se faz uma ridicularização cômica ou a crítica por meio de uma cópia inteligente. Compactuando com esse pensamento, Affonso Romano de Sant’Anna (1998, p. 31) assegura que a paródia é uma nova e diferente maneira de ler o convencional. É um processo de libertação do discurso. É uma tomada de consciência crítica.

Mikhail Bakhtin, em *Problemas as Poética de Dostoiévski*, estabelece distinções entre estilização e paródia. Segundo o filósofo russo, um autor pode usar

o discurso de um outro para seus fins e imprimir-lhe novas orientações semânticas. Nesse caso, em um só discurso pode ocorrer duas orientações semânticas: a já existente e a nova orientação. Na estilização é estabelecida uma relação de acordo com o discurso estilizado, enquanto que na paródia a relação estabelecida é de desacordo:

A estilização estiliza o estilo do outro no sentido das próprias metas do autor. [...] Após penetrar na palavra do outro e nela se instalar, a ideia do autor não entra em choque com a ideia do outro, mas a acompanha no sentido que esta assume, fazendo apenas esse sentido tornar-se convencional. É diferente o que ocorre com a paródia. Nesta, com o na estilização reveste essa linguagem de orientações semântica diametralmente oposta à orientação do outro. A segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com o seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos. O discurso se converte em palco de luta entre duas vozes. Por isso é impossível a fusão de vozes na paródia, como o é possível na estilização (BAKHTIN, 2010a, p. 221).

Desse modo, para Bakhtin a estilização recai sobre as formas de transmissão do discurso de outrem, levando em consideração os aspectos semânticos e mantendo os mesmos tons e entonações que lhe são inerentes. Já na paródia, esses aspectos, às vezes são divergentes e se mantêm sempre em oposição hostil.

Já a palavra paráfrase deriva do grego *para-phasis* e significa continuidade ou repetição de uma sentença. Harry Shaw (1978, p. 341) entende a paráfrase como sendo a reexposição dum texto, mantendo-lhe o significado, mas dando-lhe uma nova forma que implica, geralmente, o desenvolvimento de um texto com a finalidade de torná-lo mais claro. Nesse sentido a paráfrase é um tipo de discurso que se constrói ampliando a ideia de um outro, isto é, as ideias de uma obra são retomadas e ampliadas numa outra.

De acordo com Sant'Anna (1998, p. 28), falar de paráfrase é falar de intertextualidade das semelhanças, enquanto que falar da paródia é falar da intertextualidade das diferenças. A paráfrase é uma continuidade da ideologia dominante, a paródia é a descontinuidade dessa ideologia, ou seja, é a contra-ideologia. E esclarece ainda: "Quando uma apropriação se dá na mesma direção ideológica do texto anterior, transforma-se numa paráfrase; se ela ocorre em sentido contrário, constitui-se uma paródia" (1998, p. 36). Porém esse autor salienta que o discurso só alcança sua plenitude quando desenvolve várias linguagens simultâneas e interdependentes. Dessa forma, a paródia precisa da paráfrase, tanto quanto

ambas precisam da estilização.

O teórico russo Mikhail Bakhtin entende a paródia como um elemento de renovação e perpetuação de um discurso, atraindo para si leitores de épocas posteriores.

Assim como a paródia, a paráfrase e a estilização, bem como a alusão, se mostram como elementos de renovação de discursos e são esses elementos que destacaremos daqui para frente nos romances em estudo.

### 3.1.2 O sagrado e o profano: diálogos parodísticos

Estes poetas são meus. De todo o orgulho,  
de toda precisão se incorporam  
ao fatal meu lado esquerdo. Furto a Vinícius  
sua mais límpida elegia. Bebo em Murilo.  
Que Neruda me dê sua gravata  
chamejante. Me perco em Apollinaire.  
Adeus Maiakovski.

Carlos Drummond de Andrade

Estes versos bem humorados de *Considerações do poema*, de Carlos Drummond de Andrade são apropriados para retratar o processo narrativo que Ricardo Guilherme Dicke emprega em *Deus de Caim e Madona dos Páramos*, uma vez que esses romances são altamente intertextuais, pois o romancista “incorpora” discursos pertencentes a diversas áreas do conhecimento. Das áreas relativas às artes ele “furta” discurso da literatura, da música, das artes plásticas, do teatro. O ficcionista “bebe” também nas fontes históricas e filosóficas e, de forma especial, se “perde” nos meandros dos discursos bíblicos e mitológicos.

Nos romances em análise, a intertextualidade é empregada como técnica de renovação dos discursos, especialmente do discurso bíblico, trazido para suas narrativas em forma de paráfrase, citações, estilizações, alusão e principalmente da paródia. Sobre a paródia, Bakhtin (2010a, p. 146) defende que ela funciona como se fosse um jogo de espelhos deformantes: “espelhos que alongam, reduzem e distorcem em diferentes sentidos e em diferentes graus”. Dessa forma, ao trazer o discurso de outro para o seu discurso o autor reveste essa linguagem de orientações significativa diametralmente oposta à orientação do outro.

No romance *Deus de Caim* o sentido paródico se revela mesmo antes de o leitor abrir o livro: Inicia-se pela capa. Ao ler o sugestivo título do romance: *Deus de Caim*, o leitor é transportado para o contexto bíblico e imediatamente já deve se perguntar o porquê desse nome. A resposta vem logo no primeiro capítulo, pois o mesmo se depara com cenas trágicas, bem mais trágicas que a história de Abel e Caim, uma vez que no decorrer da trama outros fatos igualmente trágicos envolvem outras personagens.

Narra-se na Bíblia que Caim era o primogênito de Adão e Eva, e Abel era o segundo filho do casal. Caim lavrava a terra e seu irmão era pastor de ovelhas. Ambos faziam oferendas de seus produtos a Deus. Certo dia, Deus aceitou os donativos de Abel, mas não os de Caim. Este último, tomado pela inveja e pela ira, matou Abel. Esse fato aparece como o primeiro assassinato da história:

Passado muito tempo aconteceu fazer Caim ao Senhor as suas oferendas dos frutos da terra. Trouxe do fruto da terra. Abel também ofereceu das primícias do seu rebanho e das suas gorduras. Olhou o Senhor para Abel e para a suas ofertas; não olhou, porém, para Caim, nem para as que ele lhe tinha oferecido. E Caim se irou grandemente, e seu rosto pareceu descaído. E o senhor lhe disse: Por que andas tu irado? E por que trazes esse rosto descaído? Porventura se tu obras bem, não receberás por isso galardão? E se obras mal, não será bem depressa o pecado à tua porta? Mas a tua concupiscência estar-te-á sujeita, e tu a dominarás. Disse Caim a seu irmão Abel: Saímos fora. E quando ambos estavam no campo, investiu Caim conta seu irmão Abel e matou-o (Gênesis, 4: 3-8).

Interpretações bíblicas dão conta de que a oferta de Abel não teria sido melhor que a oferta de Caim. Deus não teria rejeitado a oferta de Caim pela qualidade dos donativos, pois não haveria diferenças entre as oferendas, ambas seriam de primeira qualidade. A diferença estaria na atitude, na fé do ofertante. Abel, ao se aproximar de Deus estaria convicto em sua fé e Caim estaria confiante na beleza dos frutos que ofertava: "Pela fé é que ofereceu Abel a Deus muito maior sacrifício que Caim, pela qual alcançou testemunho de que era justo, dando Deus testemunho a seus dons, e ele, estando morto, ainda fala por ela" (Hebreus, 11:4).

O texto paródico de Dicke, como todo texto dessa natureza, prima pela inversão dos sentidos, portanto, parte do princípio de que existem dois deuses: um justo e um injusto; ou de que Deus trataria seus filhos de maneira desigual, existindo um Deus para Abel e outro para Caim.

O romance *Deus de Caim* tem como principal cenário a cidade fictícia de Pasmoso, onde acontece um conflito gerado por um triângulo amoroso envolvendo os irmãos gêmeos Lázaro e Jonatas de Amarante. O amor entre Lázaro e Minira é o motivo da desavença entre os irmãos, uma vez que Jônatas não se conforma em ver Lázaro feliz ao lado da moça que ele também deseja. Esse triângulo amoroso constitui o motivo para que se instaure uma profunda desavença entre os irmãos, envolvendo seus interesses pela mesma mulher, a traição, o poder e intenções escusas e difusas, igualmente, danosas.

Muitos acontecimentos se intercalam, ou se interpenetram, nesse romance, em forma de micronarrativas, também paródicas ou empregando outros recursos para a tessitura da intertextualidade, como acontecem no caso dos embates filosóficos travados entre as personagens Grego e Cirilo Serra envolvendo interpretações do mundo, discorrendo sobre a verdade, sobre a religião e a cultura e sobre a existência humana, assim como as reflexões de Isidoro que tratam da música, da poesia e de suas viagens pelo mundo.

Esse romance retoma intertextualmente a tragédia da família de Adão e Eva com seus efeitos intensificados, pois no processo de atualização empreendido por Dicke não basta que na trama haja apenas a desavença entre dois irmãos, mas a discórdia entre dois irmãos gêmeos. Vê-se que o autor intensifica os princípios previstos por Aristóteles, na *Poética*, capítulo XIV, que fala sobre os meios de produzir o terror e a compaixão. O filósofo grego ensina que os meios de assustar e inspirar dó são acontecimentos que devem se produzir entre “pessoas ligadas por afeição, por exemplo, quando um irmão mata um irmão, ou a mãe o filho, ou o filho a mãe” (s/d. p. 260).

Porém, o fato de os irmãos serem gêmeos nos remete a outra história bíblica: a história de Esaú e Jacó. Consta na Bíblia, que Isaac e Rebeca se casaram e desejavam ter filhos. Sendo Rebeca estéril, Isaac orou ao Senhor em favor de sua mulher, e Rebeca engravidou e deu à luz aos gêmeos: Esaú e Jacó. Consta ainda que mesmo no ventre de sua mãe, os dois já se empurravam. Chegando a hora do nascimento, Esaú teria nascido primeiro e Jacó teria vindo agarrado em seu calcanhar. Esaú tornou-se um caçador habilidoso enquanto Jacó cuidava do rebanho e vivia nas tendas. O primogênito seria o preferido de Isaac, e Jacó, a caçula, o preferido de Rebeca. Certa vez, Esaú exausto e faminto, teria vendido sua primogenitura a Jacó em troca de comida (Gênesis, 25). Passado algum tempo,

Jacó, ajudado por sua mãe, engana a seu pai Isaac e ganha deste a benção da primogenitura. Esaú magoado ameaça matar o irmão e Jacó, obedecendo aos conselhos da mãe, muda-se para outras terras (Gênesis, 27). No entanto, anos mais tarde os irmãos se reencontram e se reconciliam (Gênesis, 33).

Desse modo, vê-se que *Deus de Caim* se intertextualiza com essas duas histórias, porém se aproxima mais da história de Caim e Abel, na qual o irmão mais velho é a vítima, pois apesar de ser gêmeos, Jônatas – o irmão que representa Caim – se vangloria de ser o primogênito, cabendo a Lázaro – o representante de Abel – o posto de caçula, pela diferença de uma hora no nascimento. Esse fato faz com que Jônatas se considere mais velho e com mais direitos que o irmão: “Para ele, aquela uma hora de adiantamento no nascimento, de 60 míseros minutos, eram anos. Anos de muitos e muitos sem fins de minutos, privilégio de progenitura, para ele tempo imenso, descomunal de diferença” (DICKE, 2006, p. 52). Jônatas pensava que, assim como Rebeca, sua mãe amava mais ao caçula e se sentia um Caim enciumado:

O irmão que crescera junto deles e dos outros, e da mãe que tanto o amava. Sim, - e aqui o demônio se infiltra – porque a mãe demonstrava mais carinho por aquele filho que ela considerava caçula só porque nascera 1 hora mais tarde que ele, e não por ele, que era o mais forte o mais destemido, o mais trabalhador? (DICKE, 2006, p. 51).

Nesta perspectiva, vê-se que a obra de Dicke segue os postulados de Bakhtin de que as personagens sempre apresentam uma ideia que determina sua maneira de ver o mundo e de se relacionar com ele e com tudo que está a sua volta, fazendo com que as personagens se interajam e evoluam com o contato com outras personagens. Dessa forma, a obra provoca o questionamento comportamental, mas a personagem é que tem a palavra, o direcionamento contextual.

Em *Deus de Caim*, o vilão da história, Jônatas, mata, ou tenta matar, seu irmão Lázaro. O que o leva a cometer tal ato é a ideia que o domina. Jônatas acredita que é um injustiçado pelo mundo uma vez que seu irmão caçula é mais amado que ele e seus tios e primos são ricos, enquanto ele vive na mais extrema pobreza. Ele acredita que para reparar essa injustiça ele precisa matar o irmão, apossar-se da namorada daquele e apropriar-se dos bens de seus parentes. Essa

seria a luta ou a vingança de Jônatas contra as injustiças e as desigualdades sociais das quais o ele se considerava vítima.

Em se tratando de uma paródia, o nome escolhido para o representante de Caim tem um efeito antagônico. De acordo com Peter Calvocoressi (1998, pp.116/ 117), existem três Jônatas registrados na Bíblia. O filho de Saul que aparece em I e II Samuel, e I Crônicas; o filho do sacerdote Abiatar, que serviu a Davi, descrito em II Samuel, e por último, Jônatas Macabeu, este encontrado também em I e II Macabeus. Todos eles eram homens de caráter ilibado, dignos de confiança. Porém, Jônatas, filho de Saul, é descrito com uma capacidade imensa de se sacrificar por um amigo. Ele se destaca por ser equilibrado, fiel, reto, íntegro e justo, mas Jônatas do romance é o oposto, pois sendo ele o representante de Caim é movido pela inveja, pela ira, pela ambição. Sobre Jônatas, filho de Saul, consta na Bíblia que ele era amigo fiel de Davi e se esforçava muito para protegê-lo:

Mas Jônatas, filho de Saul, amava extremamente a Davi. E Jônatas avisou a Davi, dizendo: Saul meu pai procura matar-te: pelo que te rogo que te guardes amanhã, e te retires ocultamente, e te escondas. E eu sairei com o meu pai, e irei ao campo para onde tu te tiveres retirado: e eu falarei acerca de ti ao meu pai, e te avisarei de tudo o que souber (I Samuel, 2-3).

Nesse sentido, Jônatas, do romance em exame, não faz jus ao nome que recebe, pois é incapaz de manifestar gestos de amizade até por seu próprio irmão. Esse fato contribui para se pressupor a intenção parodística da escolha do nome, uma vez que há nessa escolha, uma inversão dos sentidos. Tem-se, nesse caso, o fenômeno do efeito do espelho invertido, que caracteriza a paródia, na visão bakhtiniana.

Já os Lázarus, descritos na Bíblia, segundo Calvocoressi (1998, pp. 134/135) são dois. O primeiro é o Lázaro que era mendigo e tinha o corpo coberto de chagas. Era leproso. Este quando morreu teria levado pelos anjos ao reino de Abraão (Lucas, 16-22). O segundo Lázaro, é o irmão de Marta e Maria e amigo de Jesus e por Ele amado: “Então chorou Jesus. O que foi causa de dizerem os judeus: Vejam como ele o amava” (João, 11, 35-36). Consta que Jesus o amava tanto, que mesmo ele estando morto há vários dias, Cristo o ressuscitou:

Disse Jesus: Tirai a campa. Respondeu-lhe Marta, irmã do defunto: Senhor, ele já cheira mal, porque é já de quatro dias. Disse-lhe Jesus: Não te disse



eu, que se tu creres verás a glória de Deus? Tiraram, pois, a campa: e Jesus, levantando os olhos para ao céu, disse: Pai, eu te dou graças porque me tens ouvido! Eu, pois, bem sabia que tu sempre me ouves, mas falei assim para atender a este povo, que está à roda de mim, para que eles creiam que tu me enviaste. Tendo dito estas palavras, bradou em voz alta: Lázaro, sai para fora. E no mesmo instante saiu o que estivera morto, ligado os pés e mãos com as ataduras, e seu rosto num lenço. Disse Jesus aos circunstantes: Desatai-o e deixai-o ir (João, 11: 39-44).

Nota-se, pelas citações acima, que os Lázaros da Bíblia recebem tratamento especial no que se refere às questões celestiais. O primeiro sofre em vida, mas é recompensado após a morte, e o segundo, é ressuscitado, tendo sua vida prolongada na terra.

Assim, Lázaro, sendo o representante de Abel e também de Lázaro, amigo de Jesus, é duplamente amado. Pois Abel seria o filho amado por Deus que teria aceitado suas oferendas, tal qual Lázaro que teria recebido de Deus o privilégio da ressurreição e da salvação. Nessa perspectiva, instaura-se a intertextualidade entre essas personagens bíblicas e a personagem Lázaro, do romance de Dicke.

Dessa forma, *Deus de Caim*, é uma releitura do mito bíblico de Abel e Caim. É a atualização das relações humanas perpassadas pela inveja, pela ambição, pela traição, pela mentira, pelo ódio, pelo desejo de vingança, mas com a esperança de salvação. Lázaro tem tudo o que o irmão deseja: amigos, inteligência, carisma e principalmente o amor de Minira. A impossibilidade de Jônatas ser o que o seu irmão é, e de ter o que o irmão tem, causa-lhe revolta, angústia e, principalmente, inveja e desejo de vingança. Jônatas, ao lado de outras personagens do romance, representa os vícios que simbolizam os sete pecados capitais que serão tratados mais adiante.

O primeiro capítulo do romance inicia com o assassinato de Lázaro: “Na rede Lázaro. Zumbidos. O irmão morto na rede” (DICKE, 2006, p. 15), porém, o seu lado Lázaro fala mais alto e o mesmo é ressuscitado por seu amigo, o filósofo Grego, e, como era de se esperar, não agrada a Jônatas: “Era um caso de choque, de catalepsia, de não sei o quê. Ele o enterraria assim mesmo, se não fosse o Grego. Esperava amanhecer, para o fazê-lo. Mas o burro foi inventar de ressuscitá-lo. Com ajuda do Cardeal, esse idiota metido a Cristo” (DICKE, 2006, p. 54).

A história da ressurreição do Lázaro bíblico é posta em cheque, em tom de ironia, e tratada como um caso de catalepsia pelo filósofo Cirilo Serra e por esse motivo Lázaro teria sido enterrado vivo: “De vez em quando alguém como Lázaro é

enterrado vivo. Digo o Lázaro do Novo Testamento (quantos como Lázaro não foram enterrados vivos?), o anjo leva-o nesse estado de semiconsciência e semi-existência...” (DICKE, 2006, p. 164).

O mesmo tom irônico e de inversão de sentidos incide sobre a personagem Grego, ex-seminarista, conhecido também como Cardeal. Ele é descrito como um homem sábio, de barbas negras, tido como curandeiro e conselheiro, sendo o responsável pela cura ou ressurreição de Lázaro. Porém, no decorrer da narrativa é mostrada sua renúncia à vida monástica, sua paixão de infância pela prima, de quem ele nunca esqueceu: “Marigitza era amiga das filhas do meu tio, entre as quais estava Pávlia a que nunca esqueci” (DICKE, 2006, p. 172), e também suas fraquezas e seus desejos carnis: “Não vi quando livrei-a das roupas e ela enlaçou-me malucamente de braços e pernas” (DICKE, 2006, p. 172). Nota-se nos exemplos acima, que o narrador destaca atitudes contrárias ao que se espera de alguém que se assemelha a Jesus Cristo, de forma a destacar o tom irônico da narrativa.

*Madona dos Páramos*, assim como *Deus de Caim*, também, dialoga com a história de Abel e Caim, pois os irmãos Bebiano Flor e Laim Calvo entram em conflito, motivados pelo ciúmes da jovem Maria Flor, a Mariflor, irmã de ambos.

Laim Calvo, o chamam, é meu irmão por parte de pai, Laim Flor seu nome, cantor e poeta como eu, e sempre me dizia, alisando o longo e cintilante punhal espanhol, que mataria o primeiro que tocasse ou olhasse, sem precauções tomadas, com intenções para Mariflor. Eu lhe sorria e asseverava, muito calmo, que seria capaz de fazer o mesmo, sem pensar demasiado (DICKE, 2008, p. 280).

No embate entre os dois irmãos, Bebiano Flor, o irmão mais velho, mata Laim Calvo. A narração do crime, feita pela voz de Bebiano, induz o leitor a pensar que Laim é, metaforicamente, a representação de Caim e Bebiano de Abel: “Laim Calvo caminha, mas parece que se arrasta, réptil que conhece o passar do tempo, a alma em crespo, os pés em lãs como sobancelhas caídas, o punhal sem brilho no escuro, só metal” (DICKE, 2008, p. 281). Outro fator que contribui para que o leitor faça a associação dos nomes Laim e Caim é a identidade fonética estabelecida entre ambos, uma vez que todas as letras coincidem, apenas a letra C e substituída pela letra L. Dessa forma, o leitor é levado, através desses artifícios de linguagem, a acreditar que Bebiano Flor é inocente, porém, Bebiano, assim como no relato

bíblico, é o irmão mais velho e apesar de ficar ferido no combate com o irmão mais moço, sobrevive e é Laim quem morre.

No decurso da narrativa Bebiano se revela o verdadeiro representante de Caim no instante em de afirma:

Arranco meu punhal da cinta, o ódio eriçando-me o corpo como um ouriço feito de espinhos de trevas, a maldição dos primeiros homens rangendo-me os dentes, um travo de peçonha adormece-me como uma serpente mordida por si mesma, aragem de sombra. Laim Calvo está à minha frente, sinto-o dentro da escuridão.. (DICKE, 2008, p. 282).

Dessa forma, o destino dos irmãos é traçado, assim como fora traçado o destino dos irmãos Abel e Caim, porém ao acrescentar à trama um triângulo amoroso envolvendo irmãos, o autor atualiza a história bíblica, pois enquanto que na história original os irmãos brigam por inveja, nesta a desavença se dá por uma mulher, confirmando o caráter irônico da paródia. Outro evento que contribui para reforçar o tom parodístico da história é o fato de os dois irmãos serem cantores e poetas e ainda terem o sobrenome dócil: Flor, porém suas atitudes ironicamente eram ferozes, em nada combinando com delicadeza dos nomes e da profissão.

### 3.1.3 O diálogo parodístico com Grande Sertão: Veredas

Dando continuidade ao exame do discurso parodístico pode-se notar que em *Madona dos Páramos* há ocorrências de diálogos dessa natureza com o romance Grande sertão: veredas, de Guimarães Rosa a começar pelo nome do líder do grupo de fugitivos que coincide com o nome que o jagunço Riobaldo recebeu ao ser indicado como chefe do bando. Quando Riobaldo é escolhido, Zé Bebelo rebatiza-o com o nome de Urutu: “– Mas, você é outro homem, você revira o sertão... tu é terrível, que nem um urutu branco. O nome que ele me deva, era um nome, rebatismo desse nome, meu” (ROSA, 2001, p. 454).

Logo nas primeiras páginas de *Madona dos Páramos*, o leitor tem a impressão de que o líder dos foragidos seria José Gomes, pois é ao redor dele que os homens se reúnem para a grande aventura pelo sertão mato-grossense, porém,

na sequência, o leitor é informado de que o líder da fuga trata-se de Urutu: “Urutu era o líder da fuga” (DICKE, 2008, p. 20).

A justificativa para o nome Urutu se assemelha à justificativa para o apelido que Riobaldo recebe. Ambos são descritos como o terror dos sertões, guardando semelhanças com a cobra urutu:

Duas riscas profundas descem-lhe do grande rosto cavalariço e no centro da testa alveja a cicatriz em cruz. Urutu, urutu preto, mas qual, será esse o seu verdadeiro nome? Como uma construção esse negro de pedra preta, como uma cobra urutu, terror dos sertões mais afundados... ( DICKE, 2008, p. 68).

Urutu, de *Madona dos Páramos*, é um homem negro, mas com o luar do sertão pode ser visto como urutu branco: “Urutu branco de lua ia formando um monumento funerário ao Lopes” (DICKE, 2008, p. 133).

A princípio, Urutu lidera a fuga da cadeia e, mais tarde, quando o grupo de fugitivos se reúne, lidera o bando: “Os homens se preparavam em silêncio, aguardando só a hora de Urutu dar instruções para irem à fazenda. Longe, já tão longe da Figueira-Mãe, que eles nem sequer souberam ou adivinharam, o bando de Urutu vai” (DICKE, 2008, p. 328).

Dessa forma, o nome do líder, apresenta similaridade com o líder de *Grande sertão: veredas*, que uma vez sendo Urutu, torna-se o chefe do grupo. Vê-se, nesse caso, que um texto remete ao outro e, ainda, o texto parodiado ostenta características relevantes, que o distinguem facilmente do outro texto. Pode-se inferir que a paródia constitui homenagem à obra anterior, uma vez que a imitação recai sempre sobre escritores de primeiro plano.

As semelhanças entre os dois líderes vão se esvaindo à medida que o grupo de fugitivos adentra o sertão, confirmando assim, o pensamento de Linda Hutcheon ao afirmar que “a paródia estabelece uma relação dialógica entre a identificação e a distância” (1991, p. 58). Nesse espaço irônico, a paródia toma forma, pois enquanto Riobaldo assumiu com brilhantismo o comando do grupo de jagunços, concluindo o trabalho que outros respeitáveis chefes como Medeiro Vaz e Zé Bebelo não conseguiram realizar; o outro Urutu não consegue lograr o sucesso almejado, uma vez que os planos de se chegar ao reino da Figueira-Mãe parecem cada vez mais distantes e o líder sequer sabe o caminho a ser seguido. Deste modo, ressaltando as oposições entre as duas personagens, o autor estabelece diferenças

entre o texto de base e o texto parodiado e imprime no novo texto marcas que o torna peculiar.

### **3.2 Deus de Caim: uma paródia dos sete pecados capitais**

O romance *Deus de Caim* mantém um interessante diálogo com os textos bíblicos, seguindo as possibilidades intertextuais do fazer literário, estudadas no século XX, que veem o romance como fenômeno que se liga ao dialogismo e à releitura de textos precursores. No presente caso, o romancista toma o discurso bíblico para atualizá-lo literariamente, fazendo com que esse discurso ganhe novos contornos, dessa forma, o dialogismo nos romances em análise, de Ricardo Guilherme Dicke pode ocorrer das mais diferentes maneiras, tanto com traços aparentemente visíveis como de forma mais velada e sutil.

Em *Deus de Caim*, o leitor precisa lidar com um percurso labiríntico para reconstruir um discurso que está inserido nas malhas subliminares do tecido literário. Por meio de uma leitura atenta, é possível revolver as camadas superficiais e descobrir sob elas um novo texto, um discurso que nos remete a outro, pois, um discurso nunca pode ser considerado solitário, ele é, antes, uma colcha de retalho em que trechos de outros discursos anteriores aparecem nele permeados.

O autor, na obra em exame, agrupa, no decorrer da narrativa, as atitudes humanas que são definidas pela Igreja Católica, principalmente aquelas compiladas no livro *Sobre o ensino de (De magistro), os sete pecados capitais*, de Tomás de Aquino como pecados. As personagens de *Deus de Caim* têm seus discursos perpassados pelo discurso religioso, pois mesmo elas vivendo à margem dos ensinamentos bíblicos suas enunciações sofrem influências do discurso religioso. Neste caso, a base do dialogismo bakhtiniano presente na narrativa está justamente na concepção social e interacional da linguagem, fazendo com que as práticas discursivas constituam o eixo do princípio dialógico.

O discurso penetra dialogicamente em outros discursos, outras posturas, outros julgamentos num processo de entrelaçamento, marcando todos seus estratos semânticos. O autor de *Deus de Caim* deixa pistas sobre os diálogos estabelecidos através de palavras que remetem o leitor aos sete pecados capitais e por meio

desse campo semântico infere-se sobre a formação discursiva ali estabelecida. Assim sendo, a intertextualidade parodística se efetiva por meio do desfecho trágico reservado a diversas personagens no final do romance, visto pelos seus amigos como sendo um castigo pela vida desregrada que as mesmas levavam.

De acordo com Tomás de Aquino, os sete pecados capitais são constituídos pelos atos humanos que contrariam as leis divinas. A doutrina dos vícios capitais surgiu como um esforço de organizar a experiência antropológica, cujas origens vem de 400 d.C., quando João Cassiano, teólogo cristão, conhecido como o padre do deserto os descreveu, e posteriormente eles foram compilados pelo papa Gregório Magno, que exerceu o papado de 590 a 604. Esses preceitos ganham notoriedade com o tratamento que lhe deu Tomás de Aquino.

Na visão desse teólogo, a experiência milenar do ser humano pode estar sujeita a sete vícios capitais, que arrastam atrás de si suas “filhas”, totalizando cerca de cinquenta outros vícios. Esses vícios, de acordo com Santo Tomás de Aquino (2004, p. 67), recebem este nome por derivar-se de *caput*: cabeça, líder, chefe, (em italiano). Nesse sentido, trata-se de sete poderosos vícios que comandam outros subordinados, que levam o homem a uma autêntica restrição de sua liberdade, e a um condicionamento para agir mal. Os pecados capitais são: vaidade, avareza, inveja, ira, luxúria, gula e acídia. De acordo com Tomás de Aquino (2004) atualmente a Igreja coloca em lugar da vaidade a soberba; e em lugar da acídia aparece a preguiça.

Em *Deus de Caim*, Grego, ex-seminarista, deixa que o seu posicionamento contrário em relação à existência de pecados se manifeste. Seu convívio num seminário moldou sua formação ideológica. Em sua concepção é a forma pela qual as pessoas veem as situações que ocorrem no dia-a-dia que as tornam pecaminosas. No exemplo abaixo, ele se refere ao fato de o delegado Cel. Vitorino ser homossexual e sofrer discriminações das pessoas de seu convívio social:

Não quer dizer que os pecados que se atribuem ao delegado sejam pecados. Escondendo esses pecados, como se fossem coisa feia, é que procede-se mal e os pecados se tornam pecados. Aliás, pecado é uma palavra sem cheiro e sem cor. Quando se escondem as coisas surgem as luzes do crime. [...] Se todas aquelas naturezas tendem àquilo que sentimos e que inibimos e amordaçamos, porque não lutar para uma reformulação de todas essas leis idiotas que nos acorrentam e que a galeria dos séculos sedimentou em nossa volta, na praia das almas? (DICKE, 2006, p. 92).

De acordo com Bakhtin (2006, p. 297), “cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera da comunicação discursiva”. Dessa maneira, o discurso de Grego dialoga com o discurso religioso, imprimindo neste o tom irônico da paródia, isto é, subvertendo seus sentidos. Assim como o discurso do ex-seminarista, o diálogo com o discurso religioso relativo aos pecados perpassa, de um extremo ao outro, todo o enredo de *Deus de Caim*. As personagens são colocadas em situações que revelam os grandes anseios que afligem a condição humana, sendo estes apresentados por meio de uma apurada técnica intertextual, na qual o autor faz uma releitura dos vícios inerentes ao homem, e esses chegam ao leitor por um processo de refinada ironia, que dá um o tom parodístico da narrativa.

### **3.2.1 A soberba ou vaidade: um pecado supracapital**

Na concepção de Tomás de Aquino (2004, p. 68) “todos os pecados se fundamentam num desejo natural, e o homem, ao seguir qualquer desejo natural, tende à semelhança divina”, portanto, nada havendo de pecaminoso em desejar algo. O que configura o pecado é o fato de o homem desviar da reta apropriação de um bem.

A soberba é por esse filósofo reconhecidamente um pecado supracapital, podendo considerá-la, na maioria das vezes, com a mãe de todos os vícios, entre os quais a vaidade é o que lhe é mais próximo. Por isso, Aquino lembra que Santo Agostinho vê a soberba como um “distorcido desejo de grandeza”. Todo excesso é considerado o vício da soberba. Soberba [*subergia*] significa superar a própria medida. Nota-se que Aquino tratava em separado a questão da vaidade, como sendo também um pecado, mas a Igreja Católica decidiu unir a vaidade à soberba, acreditando que neles havia um mesmo componente de vanglória [glória vã], devendo ser então estudados e tratados conjuntamente.

Dessa forma, na narrativa em estudo, o autor fala em vaidade como sinônimo de soberba e vanglória, conforme se constata nos trechos a seguir em que descreve o estilo de vida da família de Afonso de Amarante, a qual faz questão de

ostentar muito luxo, contrastando com a vida miserável dos gêmeos Lázaro e Jônatas. No trecho abaixo, o autor apresenta o interior da residência:

Uma sala pequena, acolhedora, com duas janelas, com sacada que dava para a rua e uma que dava para um dos lados escurecidos de folhagens do jardim que cercava a casa. Tinha forração caprichada de madeira negra, mogno e jacarandá, belos lustres, tapetes caros, quinquilharias, quadros. [...] Havia um corredor que se comunicava com as salas, que por sua vez se comunicava também com outros quartos dos irmãos, as dependências diversas da casa. Isso sem contar o sobrado, de onde vinha nesse momento os sons do piano, que Rosa tocava, a sala onde havia outros instrumentos, vizinho do seu santuário, separado dos locais de festas da casa, pela escadaria, para Isidoro, uma mui conveniente separação (DICKE, 2006, p. 71).

Nota-se que a formação discursiva presente no trecho acima auxilia a confirmação do diálogo parodístico presente na narrativa. O enunciador expressa um tom de ironia em relação ao luxo ostentado pela família Amarante: “Tinha forração caprichada de madeira negra, mogno e jacarandá, belos lustres, tapetes caros, quinquilharias, quadros”, contrapondo-se à simplicidade vivida pelos irmãos Lázaro e Jônatas exposto no início da narrativa. Nessa perspectiva, os sentidos são construídos pela maneira como o enunciado foi concebido.

Dando continuidade ao relato, o narrador descreve aspectos da parte externa da casa: “A casa de Isidoro era de dois andares e ocupava um pequeno quarteirão, cercado por um verdadeiro bosque, o jardim circundado de grades, com dois portões de ferro, um dando para a frente e o outro para os fundos” (DICKE, 2006, p. 79). Através das expressões: “pequeno quarteirão” e “verdadeiro bosque” o enunciador ironiza o desejo de grandeza da família Amarante.

Após explanar sobre a vida confortável que a família levava, naquele palacete, de narrar sobre outras propriedades e fazer longas considerações sobre suas viagens, ao redor do mundo, o autor arremata: “Afonso de Amarante amontoara, ao longo de 65 anos bem vividos e vigorosos, uma invejável fortuna, que consubstanciava qualquer vaidade de seus filhos, vida a fora” (DICKE, 2006, p. 80).

Nesta última citação fica evidente a posição discursiva do narrador que está em desacordo com o acúmulo de riqueza de Afonso. A forma verbal “amontoara” transmite o desdém com que o narrador vê a riqueza dos moradores daquela casa, uma vez que amontoar significa acúmulo desordenado de algo. De acordo com Bakhtin, (2010c, p. 198) “Cada forma de transmissão do discurso



apreende a sua maneira a palavra do outro e assimila-a de forma ativa”. Assim sendo, percebe-se um diálogo estabelecido através do discurso do narrador com a posição religiosa referente à soberba. Para corroborar com o discurso do narrador tem-se ainda a fala de Lázaro que tem uma posição discursiva bem definida sobre a ala rica da família: “são ricos e orgulhosos” (DICKE, 2006, p. 130). Através da voz enunciativa nota-se que o discurso das personagens mistura-se com o discurso religioso marcando a posição do sujeito na enunciação.

### **3.2.2 Avareza: a ganância desmedida**

A avareza está ligada a uma desordenada ambição por dinheiro e, por extensão, uma desordenada cobiça por quaisquer bens. A esse respeito Tomás de Aquino professa que a avareza comporta duas atitudes, uma das quais é o excesso de apego ao que se tem, do qual procede a dureza de coração, levando o ser desumano a outra atitude, ao desejo excessivo de juntar, para si, de forma fraudulenta (AQUINO, 2004, pp. 102/103).

A personagem Afonso de Amarante, o patriarca, carregava a fama de avarento e nunca se aproximou dos membros pobres da família: “[...] o tio rico de que a mãe sempre lhe falava, mas desconhecido, nunca lhe vira, mal lhe sabia o nome, tio Afonso, avarento como o diabo, nada mais sabia dele” (DICKE, 2006, p. 51).

No trecho supracitado nota-se que o discurso de Jônatas está impregnado pelo discurso religioso. Jônatas é ex-aluno de colégio de padres, portanto, não é por acaso que a palavra “avarento” consta em seu vocabulário, pois de acordo com Bakhtin (2010c, p. 99) “a palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial”.

No trecho seguinte, Afonso é descrito novamente como sendo um avarento, pelo sobrinho Jônatas: “Tem fama de avarento e ruim, nós nunca tivemos muita familiaridade com ele, há tanto tempo que o pai morreu, capaz que ele nem se lembre de nós...” (DICKE, 2006, p. 60). Somando-se ao seu perfil de avarento, o

velho Afonso tem também seu lado de jogador inveterado, de viciado em bebidas alcoólicas e de louco por mulheres:

E depois há a velha tara congênita da família sabes não? O velho é maníaco por jogo, por mulheres, por bebida, por tudo. Se descobre um quadro de damas, um rei de xadrez, mas o pior não é isso, se descobre uma carta que seja ... É demente. Ano passado perdeu uma Rural Willys último tipo, na mesma em que veio guiando, num jogo com um maluco que ele foi encontrar e buscar na rua, um tipo qualquer. Já perdeu uma casa de aluguel lá na Rua Cândido. Sem remorso (DICKE, 2006, p. 221).

O vício por jogos é denominado por Isidoro de “tara congênita da família” e é reinteirado da seguinte forma no trecho abaixo em que fica evidente a posição discursiva do narrador desaprovando os hábitos do senhor Afonso:

[...] quando não procurava um parceiro, qualquer um podia sê-lo, até o carteiro que viesse entregar as cartas ou algum vagabundo que passasse à rua e o trazia à mesa para jogar. Se não sabia as regras do jogo, havia pacientemente uma longa aula, em eu se explicava seus métodos de dissertação e aprendizagem, até que o aluno saía dali, às vezes superior ao mestre no jogo de baralhos (DICKE, 2006, p. 223).

O senhor Afonso jogava e bebia e, quando ficava bêbado, perdia muitos bens materiais na mesa de jogos, e ainda, não dominava seus impulsos sexuais, conforme veremos mais adiante, na seção que trata da luxúria.

Jônatas também é visto pelo narrador como um grande avaro. Ele não se conforma com a pobreza em que vive e arquiteta meios para colocar as mãos na fortuna do tio Afonso. Ao descobrir que o velho é viciado em jogos, fica certo que é dessa forma que ele iria se apoderar da riqueza do tio, então ele fingiu não saber jogar para poder enganar o tio. “Fingia não conhecer as regras do jogo e o velho lhe ia ensinando. Ele se fazia perder de propósito. O velho caía na trampa e mais e mais a atração do abismo o chamava” (DICKE, 2006, p. 226). O narrador descreve Jônatas como um falsário, pois em sua opinião o rapaz finge estar começando a aprender as regras do jogo para poder ganhar cada partida e, dessa forma, tirar tudo o que pode do tio, agindo de maneira fraudulenta, conforme se pode observar em mais este trecho:

As cartas se sucediam na mesa com suas infinitas variações, ora trazendo alegria e pesar, ora a um ora a outro, temperadas por algum comentário,

algum riso dos dois parceiros e da enigmática testemunha Basilissa. Foi nesse ritmo sempre crescente que o velho perdeu o dinheiro que trazia pouco a pouco em cheque e notas, e que não era pouca coisa. [...] A bebida ia alto do lado do tio. Quando chegou às cinco horas da tarde, Jônatas já havia conseguido o que queria, aquilo com que sonhara essas longas noites – era dono da casa em que estava. Ganhara num lance de jogo, em que encaminhara as coisas para esse preciso ângulo, dentre os driblares e as reticências do velho Afonso (DICKE, 2006, p. 227).

No trecho acima, o narrador ressalta seu ponto de vista em relação ao caráter de Jônatas. Em sua opinião Jônatas “havia conseguido o que queria”. Há nesse trecho um julgamento de Jônatas por parte do narrador. O texto, conforme postula Bakhtin, é a materialização das produções culturais que deixam transparecer as tramas ideológicas que o configuram. Dessa forma, o discurso do narrador desse trecho está perpassado pelo discurso religioso que não vê com bons olhos as atitudes de Jônatas, deixando entender que o moço era um avaro.

### 3.2.3 Inveja: a cobiça das coisas alheias

De acordo com Tomás de Aquino (2004), a inveja é considerada um vício mortal porque uma pessoa invejosa ignora suas próprias bênçãos e prioriza o status de outra pessoa no lugar do próprio crescimento espiritual. A inveja é a tristeza pela glória do outro. É o desejo exagerado por posses, status, habilidades e tudo que outra pessoa tem ou é capaz de conseguir. O invejoso dá mais valor ao que outros possuem do que às suas capacidades para construir bens materiais e espirituais. Muitas vezes, quando a inveja se dá pelos bens materiais de outro ela é confundida com o pecado da avareza. A pessoa, movida pela inveja, tende a fazer mal à pessoa invejada, a fim de impedir que a mesma obtenha sucesso em seus empreendimentos.

Em *Deus de Caim*, a inveja é um sentimento que está muito presente nos discursos das personagens. Já no início do romance o narrador onisciente revela o motivo que levou Jônatas querer assassinar seu irmão Lázaro:

Odiava-o como Caim a Abel, porque o objeto de seu amor, Minira, amava mais as hecatombes e os holocaustos armados por Lázaro que por ele.

Resolvera matá-lo por um impulso instantâneo do próprio coração mau” (DICKE, 2006, p. 51)

Aquino afiança que o ódio é uma das “filhas” da inveja e esse sentimento vive permanentemente em Jônatas, conforme se pode constatar pela forma que o narrador faz questão de descrevê-lo. Nesta passagem, em que ele se encontra em repouso na casa de seu primo Isidoro, por ocasião da realização de uma festa, o narrador onisciente retrata-o através de seus piores sentimentos:

Via com revolta a futilidade de sua riqueza e a maneira como a empregavam e deixavam a vida correr. Não que não tinha nada com isso – era sua parentela. Mas sabia do rancor que lhes roncava no sangue sem aparente razão. Nada tinha com isso, mas algo lhe doía. Aquelas festas pareciam provocantes e monstruosas, feitas para enchê-lo daquela rara e espinhosa sensação de inveja e raiva. Uma surda nuvem carrega de turva revolta inchava dentro dele. [...] Um sentimento de ódio queimou-lhe o peito (DICKE, 2006, pp. 196/197).

Jônatas é comparado a Caim e, dessa forma, ele carrega consigo “a justa inveja, o rancor dirigido, o ódio de homem prático” (DICKE, 2008, p. 155). De acordo Chevalier e Gheerbrant, Caim é uma espécie de Prometeu hebraico que desejou conquistar para a humanidade um poder divino: “Tal como Prometeu, Caim é símbolo de homem que reivindica sua parte na obra da criação” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1999, p.164). Por isso, Caim é descrito nos textos bíblicos, como um contraventor, um pecador por excelência.

Nessa perspectiva, a personagem Jônatas, o representante de Caim, é concebida pelo autor do romance como o representante legítimo da inveja, pois ele deseja possuir tudo o que pertence aos outros, a começar pela namorada do irmão. No trecho supracitado ele sente inveja do poder aquisitivo de seu tio e por esse motivo ele é julgado pelo narrador. Tal afirmação pode ser comprovada pela maneira como o enunciado foi organizado, enfatizando os adjetivos que representam a maneira negativa com que o narrador interpreta as atitudes do rapaz: “Aquelas festas pareciam *provocantes* e *monstruosas*, feitas para enchê-lo daquela *rara* e *espinhosa* sensação de inveja e raiva. Uma *surda* nuvem carrega de *turva* revolta inchava dentro dele” (grifo nosso).

Nesse contexto, a base do dialogismo se instaura através da concepção social e interacional da linguagem já que, na visão de Bakhtin (2010c, p. 67), “cada

palavra se apresenta como uma arena em miniatura onde se entrecruzam e lutam os valores sociais de interação contraditória. A palavra revela-se, no momento de sua expressão, como o produto de interação viva das forças sociais”. Sendo assim, as palavras do narrador do trecho dialogam com o texto religioso, trazendo à tona os sentimentos de inveja atribuídos a Jônatas e condenando suas atitudes.

### **3.2.4 – Ira: o desejo de vingança**

A ira, na maioria das vezes, é vista como o desejo de vingança. De acordo com o papa Gregório, citado por Aquino, (204, p.99) são seis as filhas da ira: rixa, perturbação da mente, insulto, clamor, indignação e blasfêmia. É uma mistura de ódio e desejo de vingança. Dessa forma, quando a ira entra em cena, o que dela deriva são: ferimentos, homicídios e desgraças.

A seguir um trecho em que o narrador onisciente traz a lume o pensamento de Jônatas sobre si mesmo, em momento em que ele constata ser uma pessoa cheia de ódio e com pouca tendência ao bem: “Ele sabia que era um enigma cheio de complexos, em cujo sangue corriam ricas e rubras hemoglobinas de crueldade e ira e vagos prateados leucócitos de cobardia e ressentimento” (DICKE, 2006, p. 196).

No recorte acima, é notória a ironia que o narrador faz com os sentimentos de ira de Jônatas, através da aliteração produzida pela repetição do fonema /R/ presentes em “corriam, rica, rubras, ressentimentos” e pela escolha e organização do vocabulário no enunciado. Nessa forma de organização do enunciado o narrador deixa transparecer a sua formação enunciativa e, a partir desse pressuposto podemos deduzir que o discurso do narrador está afetado pelo discurso religioso, dialogando com ele de forma interativa.

Da mesma forma que Jônatas, Carlos, um dos filhos de Afonso, também foi descrito pelo narrador, que se valendo de sua onisciência, tem o poder de fazer juízo de valor sobre os pensamentos de Carlos. “Seu sangue [de Carlos] queimava no coração, seu pensamento erguia labaredas de ódio. Ódio do pai, ódio da irmã, ódio da família, ódio da casa, ódio do mundo, ódio de si mesmo. Ódio de todos.

Caim também clamava nele” (DICKE, 2006, p. 260). Carlos também é visto como Caim, um ser tomado pelo ódio e pelo desejo de vingança. E, para intensificar a força do sentimento que Carlos guardava consigo, o autor repete a palavra “ódio” oito vezes, como se esse ódio fosse aumentando gradativamente até atingir o clímax da estória: a sua vingança. Nesses termos, o discurso acima está de acordo com os pressupostos de Bakhtin, no sentido de que não há discurso individual, os discursos estão sempre perpassados por uma teia de discursos outros, nesse caso, ele está vinculado ao discurso bíblico.

O discurso religioso relativo ao ódio envolve outras personagens do romance como Minira e Silvia. A primeira, embora seja descrita como uma personagem equilibrada e não tenha praticado nenhuma ação que desabonasse seu caráter, também tem seu momento de ira. Sua cólera é contra dona Basilissa, a mulher que dividia a cama com seu algoz, Jônatas, no momento do incêndio que vitimou a ambos.

Soube de repente que tinham quase ódio daquela mulher cor de vela no outro lado, Basilissa. Contava-se dos dois encontrados na mesma cama. Uma onda violenta de amargor corria-lhe pela alma olhando a morta. [...] Estava odiando a morta que Jônatas amara antes de morrer, estava odiando a mulher que dividira a morte com ele como se divide uma fruta (DICKE, 2006, p. 268).

Da mesma forma que o narrador relata a ira de Minira, ele discorre sobre a ódio de que Silvia sentia: “Silvia com seu ódio amargurável e irrazonável” (DICKE, 2006, p. 179). Sílvia era a irmã que mantinha um caso incestuoso com o irmão, Carlos. A maneira com que o narrador transmite a raiva experimenta pelas duas moças ganham dimensões avultadas, direcionando o olhar do leitor para uma interpretação moralista e religiosa, segundo, nota-se em trechos das citações acima: “*Uma onda violenta de amargor corria-lhe pela alma olhando a morta*”. E, “*ódio amargurável e irrazonável*”. Neste viés, a posição do narrador dos trechos citados está de acordo com as ideias de Bakhtin (2010, p. 101) sobre os elos que os discursos estabelecem entre si, pois nessa concepção toda inscrição prolonga aquelas que precederam. Assim, evidencia-se que o discurso religioso relativo à ira se faz presente de maneira redimensionado na fala do narrador dos trechos em análise.

### 3.2.5 Luxúria: o pecado do sexo

Na visão de Tomás de Aquino, a luxúria consiste no apego aos prazeres carnis, na corrupção de costumes, na sexualidade extrema, na lascívia e na sensualidade. Porém o ato sexual pode ser isento do pecado, desde que seja para a conservação do gênero humano. Segundo esse teórico o pecado está quando alguém deseja desordenadamente o prazer, “pois quanto mais excessivo o apego aos prazeres carnis, mais se desprezam os espirituais” (AQUINO, 2004, p. 109).

Em *Deus de Caim*, o autor, apresenta a luxúria por meio de pensamentos advindos das mentes das personagens. Mesmo que no texto não apareçam indícios de que tais personagens são seguidoras dos ensinamentos da Igreja Católica elas se mostram conscientes de sua existência e permeiam seus diálogos com palavras pertencentes a esse campo semântico, ou seja, de certa forma as personagens são afetadas pelo discurso religioso. Tal assertiva pode ser inferida, por exemplo, através das falas atribuídas a Isidoro.

Neste primeiro recorte, ele faz uma retrospectiva de fatos que aconteceram em sua vida antes do acidente de avião que o fez ficar preso a uma cadeira de rodas: “Um tempo estrangeiro, de assaltos de febres dos abissos de uma luxúria tentacular que fora aquilo, quando fora? Oh quem o soubera! O tempo de luxúria corre mais depressa que os outros porque é o que se recorda mais íntimo” (DICKE, 2006, p.186). Vê-se nesse pequeno trecho que a personagem profere duas vezes a palavra luxúria. Nesse sentido, a própria personagem se reconhece envolto pela luxúria e a qualifica como “um punhal atravessando o coração”, conforme se constata no recorte abaixo:

Oh, a juventude! Horas voltuosas as horas de sonolência quando chove, a gente é jovem, ardente, belo como Lord Byron e vem a nostalgia da chuva, mesclada à luxúria das recordações nesse ruído de águas, como um longo perfume, como um longo punhal atravessando o coração! Oh ser romântico! (DICKE, 2006, p. 187).

Noutro trecho, em que o narrador onisciente se encarrega da emissão da voz, Isidoro continua sendo visto como um homem tomado pela luxúria. Trata-se de um trecho em Isidoro é apresentado como um homem louco de desejos por Cecília,

sua cunhada: “A luxúria rondava a Isidoro e ele fingia que a expulsava. Se Cecília resolvesse ir-se naquele momento, ele tiraria (oh, como?) o revolver da gaveta e daria um tiro na cabeça” (DICKE, 2006, p. 115). Nesse recorte, deve-se observar com detida atenção a frase: “A luxúria rondava a Isidoro e ele fingia que a expulsava”. Nela há um julgamento por parte do enunciador das atitudes de Isidoro e ao mesmo tempo a incorporação do discurso religioso na constituição dos sentidos. Nessa perspectiva, o pecado da luxúria serve como pretexto para se entender o sentido desse enunciado, conformando com a ideia de Bakhtin (2010a) de que sob um texto ou um discurso ressoa outro texto ou outro discurso.

O discurso de Cecília também é atravessado pelo discurso religioso uma vez que no momento em que ela flagra os irmãos, Carlos e Silvia, na cama, ela se diz “horripilada” e foge em silêncio, pensando no castigo que se abaterá sobre aquela casa:

Ao passar pelo quarto onde está hoje Jônatas, ouvi um chirrido de murmúrios que me chamou a atenção. [...] Lá dentro os dois sobre a cama. Vi-os bem com aquela luz. Não me viram ou fingiram, não sei, e eu escapei dali em silêncio, horripilada, pensando que se os deuses assim o quiseram e assim o planejaram, assim deveria ser. [...] Para Adão e Eva seria natural tudo o que fizessem, mas para esses dois é algo trágico, tão trágico que me foge a ideia pensar em como terminará tudo isto aqui. Um pressentimento forte me abate. Como uma nuvem de tempestade. Sei que virá e se porá sobre esta casa. Até que dela não reste senão cinzas (DICKE, 2006, p. 107).

Nota-se que o discurso atribuído a Cecília não é um discurso individual, ele foi construído socialmente, pois ao mencionar Adão e Eva e prever um castigo para os amantes fica claro a filiação de sua fala ao discurso religioso. Nesse sentido, Fiorin (2003, p. 35), afirma que “um discurso não é único e irrepetível, pois um discurso discursa outros discursos” e finaliza dizendo que não há identidade discursiva sem a presença do outro. Sob essa perspectiva, entende-se que, se a concepção da linguagem é dialógica, assim, os fatos mostrados nos trechos em análise evidenciam o diálogo estabelecido entre *Deus de Caim* e a concepção do pecado da luxúria defendida por Tomás de Aquino.



### 3.2.6 Gula: a ausência de moderação

Tomás de Aquino (2004, p. 104) salienta que os prazeres do comer e do beber são os companheiros de nossas vidas e é por isso que frequentemente se transgride a regra da razão e essa transgressão é denominada de o pecado da gula, assim sendo, a gula é a falta de moderação no comer e no beber.

Seguindo com a análise dos sete pecados capitais, nota-se que o discurso sobre a gula também se faz presente em trechos do romance *Deus de Caim*. Ao longo da narrativa são frequentes as referências aos banquetes regados a bebidas que faziam parte dos hábitos de vida da família Amarante conforme se pode constatar no fragmento a seguir em que o narrador descreve os costumes do patriarca, Afonso:

Quando vinha a Cuiabá, isto é, quando metia a cabeça adentro da cidade propriamente dita, porque vivia à beira dela, num subúrbio, numa linda casa, meio à de campo e granja, ficava na casa do filho, onde era quase certo haver, como sempre havia, recepções e festanças, bem regadas e dosadas de comilança, coisa que muito o divertia, porque geralmente perdia o mau-humor e ficava bom como um boi, com a mutação de temperamento. Gostava particularmente de bons vinhos estrangeiros, especialmente franceses, que o faziam lembrar de noitadas no Place Vendôme (DICKE, 2006, pp. 80/81).

No discurso do narrador as palavras “festança” e “comilança” ganham um tom irônico, um tom de reprovação. Nesse sentido o narrador compartilha com o leitor seu conceito e posicionamento sobre a gula, sobre as extravagâncias, e dessa forma recria o discurso religioso estabelecendo, então, relações discursivas entre o texto do passado e o texto presente. Sobre esse aspecto, Bakhtin (2003, p. 271) diz que todo enunciado é internamente dialogizado e um enunciado sempre responde a outro enunciado, mesmo que não seja em um diálogo imediato, uma voz permite a manifestação da outra.

O discurso do narrador condenando os excessos cometidos pelos membros da família Amarante se faz visível também no trecho em que a voz enunciativa discorre sobre uma festa na residência daquela família: “Aquela gente bebendo vodca, pensando que isto era o que de melhor existia no mundo, fumando maconha como se isso fosse tirá-los daquela asneira e daquele tédio...” (DICKE,

2006, p. 202). Nesse trecho se manifesta o juízo de valor que o narrador atribui às ações dos participantes da festa: “pensando que isso era o melhor que existia no mundo”. Nota-se, na frase acima, um diálogo do narrador com o leitor, uma vez que está implícita em suas palavras a vontade de convencer o leitor de que, ao contrário do que os participantes da festa pensavam, aquilo não era a melhor coisa que existia no mundo. Essa tentativa de persuasão ganha mais força quando o narrador classifica a vida dos jovens de “asneira” e “tédio”.

No fragmento “Aquilo ultimamente andava abandonado e há muito não se ouviam concertos ao ar livre. Só as arruaças dos amigos de Carlos e Silvia, irmãos de Isidoro, com seus discos malucos e suas bebedeiras, na varanda” (DICKE, 2006, p. 79) o discurso do narrador também se configura como um julgamento das atitudes dos jovens uma vez que ele qualifica as festas de “arruaças” e os discos são classificados como sendo “malucos”. Nessa perspectiva, além do diálogo com o discurso religioso que condena esse tipo de comportamento, o texto também dialoga com o leitor, uma vez que tenta convencê-lo de que as ações das personagens estão destoantes da visão de mundo habitual.

### **3.2.7 Acídia ou preguiça: o desejo do ócio**

A acídia é considerada um pecado capital, porém conforme já foi dito, anteriormente, a Igreja Católica substituiu a acídia pela preguiça. Na concepção de João Damasceno, citado por Aquino (2002, p. 92), a acídia é uma certa tristeza e o objeto da tristeza é o mal presente, sendo caracterizada também como um tédio em relação aos bens interiores e aos bens do espírito.

As filhas da acídia são: o desespero, a pusilanimidade (desatenção), o rancor, a malícia e a divagação da mente. Dessa forma, a Igreja Católica apresenta a preguiça como um dos sete pecados capitais, caracterizado pela pessoa que vive em estado de falta de capricho ou de esmero devido à causa orgânica ou psíquica, que a leva à inatividade acentuada. Aversão ao trabalho é frequentemente associada ao ócio ou a vadiagem, uma vez que o trabalho é atribuído ao homem como punição pelo pecado original. Adão e Eva teriam sido expulsos Jardim do Éden e condenados a trabalhar: “Ganharás o teu pão com o suor do teu rosto até que voltes ao chão de que és feito” (Gênesis: 3,19). De acordo com a Bíblia, o

trabalho foi a sentença divina, posta ao destino do homem desde o início da história da humanidade. Assim, o trabalho seria uma instituição de Deus, aquela que honraria e enobreceria o homem e, nem mesmo os mais ricos deveriam se abdicar dele. Dessa forma, ninguém deveria se deixar levar pela inércia e pelo comodismo.

No romance em análise, os descendentes do senhor Afonso Amarante, viviam num ambiente muito rico, não trabalhavam e levavam a vida organizando festas para os amigos, mas nem essas reuniões conseguiam evitar o tédio que submerge a vida de muitos deles. Sobre Carlos, que ainda estudava, o narrador assegura que faltava empenho de sua parte: “Carlos que estudava um ano e no outro descansava” (DICKE, 2006, p. 80).

O ócio de Carlos é visto como algo pernicioso, uma vez que se ironiza sua atitude dizendo que ele estudava um ano e descansava no outro. Dessa maneira, a formação discursiva do narrador leva a crer que a falta de assiduidade nos estudos não deve ser visto como algo correto. Assim, seguindo a linha de análise sobre os pecados capitais, as atitudes de Carlos podem ser vinculadas a eles, sendo, portanto, o pecado da preguiça e dessa forma, esse discurso estabelece elos dialógicos com o discurso defendido por Tomás de Aquino em *Sobre o ensino de (De magistro), os sete pecados capitais*.

Diante do exposto, nota-se que Ricardo Guilherme Dicke revisita criticamente o discurso bíblico, e, a partir dele, elabora um discurso parodístico referentes aos sete pecados capitais, no sentido de romper com o discurso religioso há muito constituído e consolidado.

### **3.2.8 O dualismo do fogo e da água: castigo e purificação**

O discurso religioso sinaliza que todo pecado merece um castigo. Nesse sentido, os discursos das personagens de *Deus de Caim* reconhecem a existência do pecado, conforme foi exposto anteriormente, e prevê castigos para os pecadores. Assim, o caráter parodístico da narrativa se manifesta mais intensamente quando, aquelas personagens que são considerados pecadores, uma a um, vão sendo castigados.

A necessidade de se pagar pelo erro cometido está sugerida nas falas das próprias personagens como acontece, por exemplo, no momento em que Cecília presencia o ato incestuoso praticado pelos irmãos Carlos e Sílvia. Nesse instante ela prevê um trágico castigo para aquele casal, bem como, para todos os outros frequentadores daquela casa, inclusive para si própria, prevendo que tudo ali se transformaria em cinzas:

Para Adão e Eva seria natural tudo o que fizessem, mas para esses dois é algo trágico, tão trágico que me foge a ideia pensar como terminará tudo isso aqui. Um pressentimento forte me abate. Como uma nuvem de tempestade. Sei que virá e se porá sobre esta casa. Até que dela não reste senão cinzas. Todos são loucos. Até minha própria irmã Rosa, com seus casos nada inocentes e eu também, que me sinto culpada por algo que não sei e não soube de modo nenhum evitar (DICKE, p. 107).

Nota-se, nesse trecho, que o discurso de Cecília está atravessado pelo discurso religioso que acredita na culpa, no pecado e na punição para cada pecador. Nessa perspectiva, o discurso dessa personagem está inserido no plano dialógico da linguagem defendido por Bakhtin, uma vez que seu posicionamento está de acordo com o discurso histórico-religioso.

A ideia de pecado e de castigo está presente também nas falas de outras personagens como se pode notar na fala do senhor Cirilo Serra, um homem amante da filosofia e da poesia. No momento em que ele conversa com o Grego sobre a morte do delegado, o Cel. Vitorino, ele deixa transparecer o preconceito ao homossexualismo e a sua concepção sobre o pecado e castigo:

Parece castigo. Também, o velho, diz que era veado, como quê? Um homem mais idoso do que eu e com um posto desses, andar em estripulias de moleque. Ouvei falar que ele tinha um bangalô alugado lá na cidade e de vez em quando ia para lá encontrar-se na tal casa numa companhia dos diabos. Diz que fazia uma farra lascada (DICKE, 2006, p. 155).

No excerto acima, é plausível observar a crença no pecado presente no discurso de Cirilo Serra que interpreta a morte do coronel Vitorino como um castigo devido à sua opção sexual. Serra ainda compara a morte do delegado à de Absalão, personagem bíblica que teria sido castigado por ter traído seu próprio pai: “O cavalo devia ter-se desembestado naquela baixada, pra mode acontecer tal coisa. Pior que a estória de Absalão. Parece castigo” (DICKE, 2008, p. 155).

Seguindo essa linha discursiva – que vê semelhanças entre a morte do delegado e de Absalão - está o discurso da personagem Onofre Rosa: “Parece que o cavalo de noite se metera entre uns galhos baixos e a capa do cavaleiro se enganchou num galho e o enforcou. Ficou como Absalão, num cabide” (DICKE, 2006, pp. 131/132). Através da alusão à personagem bíblica, infere-se que o discurso de Onofre Rosa também está filiado ao discurso religioso que acredita no castigo como forma de expurgar os pecados.

Por meio dos exemplos citados, é possível afirmar que a narrativa romanesca, em análise neste capítulo, está permeada por discurso religioso, a começar pelo título da obra: *Deus de Caim*, que desde o princípio leva o leitor a se instalar num contexto místico de tal forma que fica difícil ler o livro sem relacioná-lo dialogicamente com os valores religiosos. Diante do exposto, nota-se que todas aquelas personagens que, de acordo com o discurso veiculado pela voz narrativa que se encarregava da enunciação, levava uma vida a margem dos preceitos religiosos, foram punidos duramente. É interessante observar que o autor impõe um castigo e posteriormente a absolvição que chegam até o leitor através da simbologia do fogo e da água.

O dualismo da simbologia do fogo é aplicado às personagens de *Deus de Caim* uma vez que o fogo é empregado tanto em sua simbologia negativa, quanto em sua simbologia positiva. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1999), o aspecto destruidor do fogo implica o seu lado negativo e o domínio do fogo é igualmente uma função diabólica, numa referência ao fogo do inferno: aquele que queima sem consumir, por isso o fogo é o elemento escolhido para castigar aqueles que infringiram os preceitos religiosos. Porém, ainda de acordo com esses autores, o fogo apresenta seu lado purificador e regenerador. Eles afirmam que existem lendas de que o Cristo e alguns santos revivificavam os corpos passando-os pelo fogo da forja. No romance o fogo apresenta também o seu lado purificador aplicado tanto aos que foram mortos como aos que ficaram feridos. “O fogo, na qualidade de elemento que queima e consome, é também símbolo de purificação e de regenerescência. Reencontra-se, pois, o aspecto positivo da destruição: nova inversão do símbolo” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1999, p. 443).

Dessa forma, para se libertarem dos pecados, os familiares e amigos dos Amarante foram consumidos pelo fogo que representa, ao mesmo tempo, castigo e purificação:

Línguas de fogo crepitavam e lambiam as paredes, estalidando, lambendo e devorando em sua baba de fogo tudo em redor. [...] O fogo mastigava o madeiramento dos pavimentos da casa. Nuvens de fumo se engrolavam. Estalava tudo. Aqui e ali começavam a desmoronar-se parte, caindo com estrondo, vigas e suportes envoltos em chamas (DICKE, 2006, p. 254).

Chevalier e Gheerbrant (1999) afirmam que o símbolo do fogo, purificador e regenerador, desenvolve-se do Ocidente ao Japão e que a purificação pelo fogo é complementar àquela feita pela água, porém a água apresenta seu lado oposto. “A água é fonte de vida e fonte de morte, criadora e destruidora” (1999, p. 16), e, no romance em estudo, a princípio a água da chuva aparece como combustível para alimentar o fogo e ajudar na destruição:

No final do incêndio veio uma chuva: Assim em pesadelo passou a noite. De manhã já nada restava a não ser o esqueleto negro da casa, de tetos e paredes comidas. Um montão de e destroços detritos negros de ferros retorcidos co o úteros e pedaços de vigas que fumegavam ainda tenuemente. Começou a choviscar e a água em vez de combater o fogo parecia atiça-lo. Com mangueiras tentavam sufocar as labaredas que crepitavam aqui e ali como crateras ferventes (DICKE, 2006, p. 262).

Mais adiante, a água exibe seu lado positivo, para complementar a purificação pelo fogo, pois na hora dos enterros a chuva também estava presente: “Os enterros chegavam com a noite caindo e a chuva principiando a abater-se...” (DICKE, 2006, p. 269). A água da chuva simboliza a pureza, pois é a água que vem do céu, portanto ela é criadora e purificadora, por isso, todos os mortos no incêndio foram sepultados debaixo de chuva:

Enfim, enterrados, se foram, como fugindo de algo, da opressão da treva, da sensação oprimente que os perseguia, do vento ululante, da chuva gelada que caía. [...] E a chuva caiu profunda por sobre tudo, com latidos de tigre, tauriando os contornos com a ferrugem maligna da noite, mais pesada, mais densa, mais espessa, impenetrável, como um sangue. Os que puderam se salvaram (DICKE, 2006, p. 270).

A chuva também pode ser vista como símbolo de purificação em benefício do Cel. Saturnino, que era homossexual e que morreu dias antes do trágico incêndio: “O sol esquentava. Tanta chuva, ufa! [...] Parece que o cavalo de noite se metera entre uns galhos baixos e a capa do cavaleiro se enganchara num galho e o

enforcou” (DICKE, 2006, p. 131). Aos olhos do narrador, conforme já foi informado anteriormente, o homossexualismo era uma atitude pecaminosa, assim sendo, a água da chuva serve como um ritual de purificação, pois, segundo nos ensinam Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 18) “por sua virtude, a água apaga todas as infrações e toda mácula”.

Nesse viés, infere-se que *Deus de Caim* retoma o texto de Tomás de Aquino, uma vez que a narrativa foi construída de maneira a destacar o discurso religioso presente na obra. Por meio de uma leitura mais cuidadosa o leitor é capaz de encontrar a similaridade entre as duas obras, pois segundo Laurent Jenny:

Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra numa língua ainda desconhecida. De facto só se apreende o sentido e a estrutura numa obra literária se a relacionarmos com os seus arquétipos, provenientes de outros tantos ‘gestos literários’, codificam as formas de uso dessas (1979, p.5).

Assim sendo, percebe-se que nas mãos de Ricardo Guilherme Dicke os temas antigos ganham novo vigor através da recontextualização temporal e espacial e dessa forma a singularidade de sua prosa se efetiva pela maneira original de trabalhar a narrativa. Sobre o processo criador de Dicke vale ressaltar as observações feitas por Gilvone Furtado Miguel:

Criar o novo ou criar de novo - eis o processo metalinguístico e intertextual realizado por Dicke ao mover as palavras do estado de solidificação em que se encontram na língua comum. O processo de (re)criação artística faz emergir do signo um novo vigor, exposto no sentido reativado pelo novo contexto (MIGUEL, 2001, p. 86).

Tudo o que o que foi exposto permite afirmar que, através de um trabalho muito bem elaborado com a linguagem, o ficcionista parodia os sete pecados capitais, ora destacando o lado irônico da paródia, ora trabalhando com um humor mais velado, recriando-os num modelo próprio, redimensionando metaforicamente o discurso religioso solidificado pelo contexto bíblico.

### 3.3 A teoria do Novo Prometeu: diálogos parodísticos e parafrásicos

Descobri o que os escritores sempre souberam (e nos disseram muitas e muitas vezes): os livros sempre falam sobre outros livros, e toda estória conta uma estória que já foi contada.

Umberto Eco

Os diálogos entre os textos dickeanos e outros textos precedentes são vários. Sua habilidade em tecer histórias que dialogam com aquelas do passado é feito de maneira muito singular como o que ocorre entre a teoria do Novo Prometeu e aos preceitos religiosos que são tratados do início ao final do romance *Deus de Caim*, conforme são expostos no item anterior. A teoria do Novo Prometeu se configura como mais uma forma de se estabelecer uma sátira aos princípios religiosos, em especial àqueles denominados os sete pecados capitais uma vez que eles restringem a liberdade do homem, fazendo-o se sentir culpado por determinados atos praticados no seu dia-a-dia. A doutrina em questão é uma teoria filosofia fictícia criada por Nicephoros, o Grego, ex-seminarista e filósofo. Trata-se de uma filosofia natural que prevê um mundo em que não haveria mais crimes ou censuras: “O dia que a luz brilhar de novo para todos, não haverá mais crimes, podem estar certos. E os crimes que houver serão simples experiências da natureza, mas não serão crimes, porque esta palavra não existirá mais” (DICKE, 2006, p. 92). O Novo Prometeu seria aquele capaz de por fim às injustiças e de “modificar o modo de ditar as leis do mundo” (DICKE, 2006, p. 91), uma vez que já “apareceram Cristo, Buda, Fleming, Einstein, Beethoven, Marx, Michelângelo, mas eles não eram Prometeus, eram titãs com destinos de Prometeus” (DICKE, p. 91).

A narrativa dickeana ganha um tom de ironia próprio da paródia levando a inversão dos papéis no tocante as leis que regem as religiões, principalmente as cristãs, uma vez que Cristo está no mesmo patamar ocupado por Buda, Marx, entre outros e recebe a designação de titã por ter sido incapaz de livrar a humanidade das injustiças. Enquanto que Prometeu, um ser pagão, gozaria do privilégio de restabelecer a ordem cósmica. De acordo com Junito Brandão (2011, pp. 174-176), Prometeu é conhecido por ser o grande defensor dos seres humanos. Prometeu provém de *pró* “antes de” e *mêthos* saber, ver, que em latim denomina *prodens*, *de prouidens*, o prudente, o providente, o que percebe de antemão. Prometeu era o



benfeitor da humanidade. Foi pelos homens que Prometeu resolveu enganar seu primo Zeus. Ele dividiu um boi em duas partes: a primeira continha as carnes e as entranhas; a segunda, os ossos e a gordura. Zeus deveria escolher uma delas e escolheu a segunda. Sentindo-se enganado, o deus resolveu punir seu primo privando a humanidade do fogo, que simbolicamente significa a privação da inteligência, tornando, então, a humanidade imbecilizada. Prometeu, inconformado com esse castigo, roubou uma centelha do fogo celeste, privilégio de Zeus, e trouxe à terra para “reanimar” os homens. Desta vez o castigo foi maior. Prometeu foi acorrentado a uma coluna e uma águia enviada por Zeus lhe devorava o fígado durante o dia e à noite, o mesmo se regenerava para novamente ser devorado até que Hércules matou a águia, colocando um fim naquele drama.

Por esse prisma, em *Deus de Caim*, Prometeu ganha o *status* de salvador da humanidade, aquele que traria a centelha do fogo celeste que iluminaria a raça humana. Dessa forma, Prometeu receberia o título que é conferido a Cristo, uma vez que a religião é tida como atrofias do homem e o Novo Prometeu ariscaria sua vida para libertar a humanidade, pois “para além dos ínfimos problemas da política dos países, para além das disputas do capitalismo e do comunismo, para além do que chamamos de religiões, atrofias do homem, está a filosofia natural” (DICKE, 2006, p. 92). Assim sendo, de acordo com a Teoria do Novo Prometeu, todas as leis seriam repressoras, até mesmo a que prega o direito à vida e essa lei vem se perpetuando desde os tempos de Moisés:

- Primeiro, lembremos que toda pessoa tem direito à vida, não é? Mas de onde advém esse direito? Da bíblia... E tirá-la, é claro, equivale a tirar um direito fundamental que constitui, desde o tempo de Moisés, violação à lei. Justamente, a lei, que é? Algo que o homem fez para defender-se. O problema é este – chegar-se a um plano utópico em que não haja necessidade de leis e necessariamente todos os preconceitos se tornarão cinza inútil, relegados aos museus da morte e das coisas extintas. Imagine o que é não existir nem poeira desses preconceitos de agora que tanto nos martirizam, imaginem uma idade futura e ideal, em que todas estas aspirações e inibições que jazem em nós sufocados, reprimidos e inexprimidos, aliadas à técnica elevada à perfeição, o que não seria! Por enquanto só algo mui longínquo disto se delineia em algumas obras de arte (DICKE, 2006, pp. 93/94).

Ao afirmar que os ensinamentos bíblicos reprimem a liberdade do homem, o autor estabelece intertextualidade parodística com os preceitos religiosos, principalmente aqueles compilados por Tomás de Aquino, que recebem a

denominação de os sete pecados capitais, conforme foi trabalhado anteriormente, pois de acordo com a doutrina filosófica criada pela personagem Grego, o pecado é algo que não existe. Assim, o efeito parodístico que a narrativa encerra deforma o texto original subvertendo seu sentido, conforme se pode notar na citação abaixo:

O que se imponha com naturalidade não tem o menor sentido de lei. Não quer dizer que os pecados que se atribuem ao delegado sejam pecados. Escondendo esses pecados, como se fossem coisa feia, é que procede-se mal e os pecados se tornam pecados. Aliás, pecado é uma palavra sem cheiro e sem cor (DICKE, 2006, pp. 91/92).

É possível reconhecer que os romances em análise são constituídos pelo entrelaçamento de outros textos, porém, em *Deus de Caim* o próprio escritor sinaliza os caminhos que o leitor deve seguir para desvendar os sentidos da narrativa e os diálogos estabelecidos com outras obras de arte. É o que ocorre no momento em que Grego expõe a sua teoria a seu discípulo, Lázaro, referindo-se às leis: “Justamente, a lei, que é? Algo que o homem fez para defender-se”. Ele acrescenta:

Imagine o que é não existir nem poeira desses preconceitos de agora que tanto nos martirizam, imaginem uma idade futura e ideal, em que todas estas aspirações e inibições que jazem em nós sufocados, reprimidos e inexprimidos, aliadas à técnica elevada à perfeição, o que não seria! Por enquanto só algo mui longínquo disto se delineia em algumas obras de arte (DICKE, 2006, pp. 93/94).

Da leitura desse trecho, que já foi citado logo acima e que está sendo realçado agora, infere-se que o narrador está se referindo à Teoria Humanitista de Machado de Assis, relatada em *Quincas Borba*. Esta é uma teoria filosófico-fictícia criada por Joaquim Borba dos Santos, o Quincas Borba, um célebre personagem de Machado de Assis. Ela surge pela primeira vez em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, e é retomada de maneira mais explícita em *Quincas Borba*. Sua máxima: "ao vencedor, as batatas", de acordo com Antônio Candido (1995), mostra a transformação do homem em objeto do homem, que, segundo esse estudioso, é uma das maldições ligadas à falta de liberdade verdadeira, tanto a econômica, quanto a espiritual. Candido interpreta o Humanitismo como sátira ao positivismo de Auguste Comte e, em geral, ao naturalismo filosófico do século XIX, principalmente

sob o aspecto da teoria darwiniana acerca da seleção natural em que, na luta pela sobrevivência, os mais fortes sempre vencem os mais fracos.

Assim como a Teoria do Humanitismo, a Teoria do Novo Prometeu é uma teoria filosófica que faz parte das tramas de um romance. Disso infere-se que há um diálogo estabelecido entre as referidas obras. Nos três romances ora em análise, as personagens-filósofos criadoras das teorias fictícias têm um interlocutor-pupilo. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* o interlocutor é a personagem Brás Cubas, um adepto da filosofia e sempre procurava questioná-la. Em *Quincas Borba* o interlocutor é Murilo Rubião que não compreendia as concepções filosóficas e considerava Borbas um insano, passando a entender a fórmula "ao vencedor, as batatas", depois de derrotado por Sofia e Cristiano. Em *Deus de Caim*, a filosofia criada por Nicéforos, o Grego, tem como interlocutor o seu pupilo Lázaro, que entendia o que o filósofo pregava, mas não concordava com tudo aquilo que ouvia:

Outras vezes já ouvira o Grego referir-se a essa estranha teoria do novo Prometeu, havia discutido tantas questões que sua opinião se reforçara e seu parecer se enrobustecera adquirindo nesse curso de segurança e sensibilidade. Entendia o que o Grego queria dizer, certos pontos os achava razoáveis, mas outros, absolutamente, lhes pareciam asneiras. – É admissível - perguntou ele uma hora – que cheguemos um dia em que alguém enterre uma faca na barriga do seu próximo e esse ato, mesmo que não seja punido, não queira dizer nada, não tenha significado e não lhe pese de alguma forma na consciência? (DICKE, 2006, p. 93).

Da mesma forma que o Humanitismo, a Teoria do Novo Prometeu é uma doutrina filosófica utópica criada por uma personagem de um romance para satirizar as leis que cerceiam a nossa liberdade, pois de acordo com a Teoria do Novo Prometeu: “Tudo o que reprime gera conflito e o que se liberta se harmoniza” (DICKE, 2006, p. 94).

Assim sendo, a teoria do Novo Prometeu e a teoria do Humanitismo mantêm pontos de concordância, e se correlacionam de forma parafrásica, estabelecendo o que Sant’Anna (1998, p. 28) denomina de intertextualidade das semelhanças. No entanto, é importante salientar que mesmo tendo semelhanças entre os textos de Machado de Assis e o texto de Ricardo Guilherme Dicke, o segundo apresenta desvios em relação aos textos Machadianos, uma vez que o escritor mato-grossense realizou um trabalho de reformulação da teoria Humanitista, dando-lhe novos contornos estéticos, tais como: As leis que a Teoria

do Novo Prometeu pretende abolir são as leis religiosas, enquanto que as leis que o Humanitismo pretende combater são o positivismo, o naturalismo científico e o darwinismo. O discurso humanitista é voltado para o viés político-social, enquanto que o do Novo Prometeu põem frente a frente o discurso bíblico e o discurso pagão. Nesse caso há uma reformulação do texto bíblico, que através de um olhar crítico, é retomado e reelaborado dando origem ao novo texto.

Vimos que a paródia e a paráfrase são recursos muito importantes na elaboração das obras literárias, e são aqui habilmente utilizados por Dicke para promover o diálogo entre suas obras e textos ancestrais. A seguir, serão tratados de forma mais detalhada os diálogos estabelecidos de forma parafrásica entre as obras em exame e textos anteriores e, posteriormente, serão abordados o modo de organização dos diálogos que são concretizados por meio da citação e da alusão.

### **3.3.1 Paráfrase: um tributo ao Mestre**

A paráfrase é considerada pelos estudiosos como uma espécie de intertextualidade fraca, funcionando como um prolongamento do texto anterior, porém “a paráfrase não se confunde com o plágio, porque ela deixa clara a fonte, a intenção de dialogar com o texto retomado, e não de tomar o seu lugar” (PAULINO, WALTY & CURY, 2005, p. 31).

Sant’Anna afiança que a paráfrase surge como um desvio mínimo, a estilização como um desvio tolerável e a paródia como um desvio total e acrescenta ainda que “a paráfrase reafirma os ingredientes do texto primeiro conformando seu sentido” (SANT’ANNA, 1998, p. 41).

De acordo com essa perspectiva, lendo atentamente o romance *Madona dos Páramos*, é possível notar que o autor faz largo uso do diálogo parafrásico, conforme se verificará a seguir nos diálogos estabelecidos com passagens distintas de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa.

Em *Madona dos Páramos* e *Grande Sertão: Veredas* ocorre uma aproximação entre as personagens a Moça sem nome e a mulher de Hermógenes. Há semelhanças na forma com que ambas foram retiradas de suas casas, no meio de transporte que as mesmas foram conduzidas, na forma como foram levadas e

como eram tratadas, e principalmente no fato de ambas não serem nomeadas pelos autores.

A mulher de Hermógenes foi retirada à força por um bando de homens a cavalo. As pessoas que estavam em sua casa foram mortas e a casa incendiada:

A casa da fazenda – aquele reto claro caiado; mas era um casarão acabando o tope do morrete; enganando, até parecia torta. Varejamos o total a tiro. Aí, e o que se gritava!: azurradamente... Aqueles que estavam lá eram homens ordinários – derreteram debaixo do pé de meus exércitos. O que foi um desbarate! Como que já estavam de asas quebradas, nem provaram resistências: deles mal ouvi uns tiros. E a gente, nós, estouramos para o centro, a surto, sugre, destrambelhando na polvorada, feito rodeio de vento. Assaz. Do que fiz, desisto. [...] De seguida, tochamos fogo na casa, pelos quinze cantos mortos. Armou incendião: queimou, de uma vez, como um pau de umburana branca... E de lá saímos, quando o fogo rareou, tardezinha. E, na manhã que veio, acampou-se em beira - d'água de sossego. A gente traspassava de cansaços, e sobra de sono. Mas, trazida presa, já em muito nosso poder, estava a merecida, que se queria tanto – a mulher legal do Hermógenes (ROSA, 2001, pp.531/532).

Fato semelhante acontece com a Moça sem nome, de *Madona dos Páramos*, através do vocabulário e do cenário criado para a representação das cenas protagonizadas por elas, estreitando, assim, os vínculos estabelecidos entre as obras:

[...] chegamos na fazenda e o pessoal da casa dormia solto. Não havia ninguém, nem guardas, nem vaqueiros, foi fácil, parece que todo o mundo havia saído para uma tal de festa não sei aonde. [...] Completamente desprevenidos os pegamos. O homem ainda tentou reagir, mas nem deu. [...] Amarramos os cabras na cama de casal, despejamos por cima um galão de gasolina e tacamos fogo, depois o que sobrou foi obra do vento. Tudo ardeu bonito. [...]. Quanto à moça, Urutu disse, para quê, menina, teu pai foi ser assim? Sabemos tudo sobre ele, não pense que não sabemos não. Vamos levá-la conosco, os camaradas vão gostar, mas primeiro eu, claro. Não tocamos nela, na verdade sabemos que é só para ele, eu penso, nem sei o que pretende fazer com ela, mas isso a gente pode adivinhar (DICKE, 2008, pp. 100/101).

A jovem personagem de *Madona dos Páramos*, assim como a mulher de Hermógenes são personagens sem nome. O nome confere ao homem a confirmação de sua existência no mundo, portanto, negar-lhe o nome é negar a sua existência. Para os antigos egípcios o nome é bem mais que uma identificação, refere-se à dimensão humana do indivíduo. Porém, o ato de nomear representa também uma forma de controle e de dominação do ser nomeado. Na concepção de

Gusdorf (1970, p. 15), “saber o nome é ter apreendido a essência da coisa e desde então, poder atuar sobre ela”. A mulher de Hermógenes pode ser enquadrada na primeira concepção, pois o seu processo de nulificação se inicia pelo desinteresse dos jagunços em saber o seu nome: “Para mim ela nunca teve nome” (ROSA, 2001, p.532).

A negação do nome próprio pode ser visto como uma despersonalização da personagem. Ao contrário do que acontece em *Grande sertão: veredas*, em *Madona dos Páramos* todos querem saber o nome da moça, porém ela não o revela. “- Como você se chama, menina? – Silêncio forte vem daqueles belos, pontiagudos e dolorosos peitos que arfam” (DICKE, 2008, p. 102). Mesmo diante de tanta insistência e certa gentileza ela não cede aos pedidos dos fugitivos. “- Como é o nome da senhora, sua graça, diga-me por favor.. [...] Não vê que precisamos saber seu nome, senhora moça?” (DICKE, 2008, p 151).

A decisão da não revelação do nome é uma forma que a jovem encontrou de punir seus sequestradores, é um castigo que ela decide dar aos seus algozes a fim de evitar que eles tenham o domínio total sobre ela: “[...] me perguntaram o nome, esses cães matadores dos meus queridos, que lhes direi? - pois não o saberão nunca, saberão o nome de todos, menos o meu...” (DICKE, 2008, p.138). Com essa decisão ela preserva a sua identidade, o seu ser, a sua essência e os bandidos são obrigados a rebatizá-la de a Moça sem nome, porém o seu “verdadeiro nome manter-se-á secreto, pois é uma palavra de passe para entrar numa vida assim exposta, sem defesa, aos empreendimentos hostis” (GUSDORF, 1970, p. 15).

Neste caso, no processo parafrásico, estabelecido pela correlação entre os dois textos, no tocante aos nomes, ocorre um jogo de diferenciação no que se refere ao texto de Guimarães Rosa, conferindo-lhe o distanciamento necessário para o enriquecimento da linguagem de sua narrativa e a preservação de seu rigoroso e sofisticado processo de criação.

Ainda no que no que diz respeito às duas mulheres, ambas eram detentoras de um poder de sedução natural, que mesmo vivenciando situações totalmente adversas não passavam despercebidas. A mulher de Hermógenes, embora não sendo muito jovem, despertou certo interesse em Riobaldo: “Devia ter sido bonita nos festejos da mocidade; ainda era” (ROSA, 2001, p.532). “Não me disse palavra nenhuma, e eu não disse a ela. Tive um receio de vir a gostar dela como fêmea” (ROSA, 2001, p. 532).

A Moça sem nome, no auge de sua juventude, é detentora de uma beleza ímpar e desperta paixões em todo o bando, porém, todos ficam apenas a contemplá-la.

Uma mulher de longos cabelos negros e lisos, olhos azuis, ancas redondas e roliças sob as calças compridas justas que lhe desenhavam o corpo. Moça muito bela, formosa como um recanto de sonho bom. (DICKE, 2008, p. 97).

José Gomes ficou parado olhando para o mato que tapava aquela parte da praia: se Urutu a amava, ele também a amava, começara a amar, de repente, como se não fosse nada, como se fosse por uma pura casualidade, e basta (DICKE, 2008, p.166).

As duas são representadas, em certos trechos, com uma aura de santa. A Moça sem nome é descrita enrolada em um manto enquanto a personagem roseana aparece enrolada num xale, conforme se pode constatar nos trechos abaixo: “Enrolou a cara num xale verde; verde muito consolado” (ROSA, 2001, p. 532). “A moça enrolada num manto, silenciosa, não dava tensão de se comover com nada, que com ela pouco se comoveram, parecia”. (DICKE, 2008, p. 201).

Sobre a mulher de Hermógenes, Riobaldo afirma: Aquela Mulher não era malina. (ROSA, 2001, p. 613). E também: “Aquela Mulher não era má, de todo” (ROSA, 2001, p. 614). A ela foi confiado o corpo de Diadorim, o amor de Riobaldo, e a ela foi dado o poder de desvendar o segredo do romance: Diadorim era uma mulher.

O seu lado místico e benevolente é ressaltado: “Ela rezava rezas da Bahia” (ROSA, 2001, p. 614). A sua generosidade é novamente ressaltada: “A Mulher lavou o corpo, que revestiu com a melhor peça de roupa que ela tirou da trouxa dela mesma” (ROSA, 2001, p. 615). Da mesma forma que na personagem roseana, a aura de santidade também se faz presente na Moça sem nome: “De onde caiu ela, de que céu, de onde, porventura veio, de repente como uma aparição de santidade, uma visão de beatitude?” (DICKE, 2008, p. 111).

A mulher de Hermógenes aceita “presente” dos jagunços: “Se arranhou para ela par de alpercatas” (ROSA, 2001, p. 532), da mesma forma, a Moça sem nome também aceita presentes de seus sequestradores: “Ela trocou sua calça-pijama por vestido, um que lhe trouxeram de homenagem roubado não se sabe de

onde, presente de Urutu...” (DICKE, 2008, p. 308) “Leve, pensava, virada de lado nos panos e couros que Urutu mandara lhe dar”. (DICKE, 2008, p.141).

Ambas aceitam comida e bebida para que possam manter-se vivas. A mulher de Hermógenes se limita a comer e a responder aquilo que lhes interpelam: “Deram a ela de comer, comeu. De beber, bebeu. A curto, respondeu a algumas duas ou três coisas; e, logo depois de falar, apertava demais a boca fechada, estreitos finos beiços”. (ROSA, 2001, p. 532), enquanto que a Moça sem nome, a princípio se recusa a comer: “A moça, rosto inchado, fadiga e dor, silenciosa, de vez em quando um soluço se escapando, não quer comer” (DICKE, 2008, p. 102). Todavia, mais adiante, usa o ato de comer como uma arma de sedução, uma vez que percebe que todos os homens do bando não tiram os olhos dela:

Ela come preguiçosamente, cada gesto estudado, mostrando a risca que desce pelas costas, os contornos dos elos quadris, meio sentada, meio deitada de lado, propositalmente, os seios grandes e endurecidos aparecem através da blusa, sua boca grande e gulosa de vermelhos lábios úmidos e grossos mastigam lentamente e ela toda se move numa espécie de dança africana... (DICKE, 2008, p. 315).

Ambas foram liberadas pelos seus sequestradores. Quando Riobaldo se preparava para deixar a vida de jagunço, ele se preocupa em devolver a liberdade à então viúva de Hermógenes. A libertação daquela mulher é uma forma de apaziguar sua consciência. Libertando sua cativa Riobaldo também se liberta de sua culpa advinda da vida de jagunço.

E, a Mulher, também dela me despedi, há- de ver esturdidamente, sem continuação de continuação. Ainda encomendei João Curiol, que era um baiano bom, na palavra e no caráter, que providenciasse o retorno daquela, para onde quisesse ir outra vez (ROSA, 2001, p. 616).

Ao se aproximar o fim da narrativa, Melânio Cajabi, o homem que se revela o mais sensato do bando, também devolve a liberdade à Moça, num momento de descuido de seus companheiros. Seu ato também metaforiza sua própria libertação, uma vez que após a suposta fuga da moça seus pensamentos são externados e num longo monólogo consigo mesmo e ao final até mesmo arrisca falar com os colegas, após meses de total recusa de pronunciar uma só palavra. O



trecho que segue é o registro de sua confissão – para consigo mesmo – de sua decisão de libertar a Moça sem nome:

Fui eu quem soltou a moça, sim, fui eu, a amava e a amo mais que os outros, então larguei tudo, fui lá e cortei as cordas, abri o buraco na parede entre os barrotes e lhe disse: Vai com Deus, minha filha, vai e lembre-se de mim, se quiseres; se não quiseres não importa também, mas eu te amarei sempre, só isso saibas, e eu não toquei no teu pai nem no teu marido, mas isso também não importa nada. Vai com eu silêncio que eu vou com o meu, adeus... Ela então sumiu entre as matas na direção do norte, dona de sua liberdade (DICKE, 2008, p. 416).

Nesse contexto, a dialogicidade estabelece relações entre os sujeitos, em um processo de interatividade. Dessa forma, Dicke constrói diálogos com as personagens protagonistas desses trechos, criando um espaço de interação ideológica marcado pela individualidade. Segundo os pressupostos bakhtinianos “o texto só tem vida contatando com outro texto (contexto). Só no ponto desse contato de textos eclode a luz que ilumina retrospectiva e prospectivamente, iniciando dado texto no diálogo”. (BAKHTIN, 2006, p. 401) Nessa perspectiva, nos trechos acima citados, fica evidente que o fazer literário de Ricardo Guilherme Dicke, em *Madona dos Páramos*, guarda diversos pontos de semelhanças com o romance de Guimarães Rosa que, por meio do diálogo parafrásico, recontextualiza o discurso de outrem, conferindo a sua narrativa flexibilidade e riqueza artística. Através do entrelaçamento discursivo a narrativa ficcional é reconstruída e ressignificada, proporcionando ao leitor novas perspectivas para a apreciação da narrativa.

### **3.3.2 Estilização: diálogos entre os sertões**

O conceito de estilização sempre apareceu relacionado ao conceito de paródia, visando destacar o efeito de contraste entre ambos. A estilização trabalha com o material da linguagem a estilizar, recria o estilo estilizado e possibilita significações novas na variação. Dessa forma, a consciência estilística integra na linguagem seu material temático, porém, enquanto na paródia as vozes se transformam num campo de batalha para interações contrárias, na estilização ocorre

uma fusão de vozes. Esse fator está ligado à maneira de organização da narrativa e age dentro da obra como mecanismo que lhe confere coerência interna.

A estilização está próxima da paródia. Uma e outra vivem uma vida dupla: além da obra há um segundo plano estilizado ou parodiado. Mas, na paródia os dois planos devem ser necessariamente discordantes, deslocados. [...] Mas quando há a estilização, não há mais discordância, e, sim, ao contrário, concordância dos dois planos: o do estilizando e do estilizado, que aparece através deste. Finalmente, da estilização à paródia não há mais que um passo; quando a estilização tem uma motivação cômica ou é fortemente marcada, se converte em paródia. (TYNIAŃOV, apud SANT'ANNA, pp. 13/14).

Vê-se que, tanto na paródia quanto na estilização, o autor faz referência à fala de outro, porém, na paródia a intenção da fala se opõe diretamente à original; na estilização a intenção do estilizando e do estilizado caminham em uma única direção – a que ele próprio se propusera, havendo, portanto, entre os dois textos uma fusão de vozes, conforme se explicitará a seguir.

Para aclarar as noções de paródia, paráfrase e principalmente de estilização Sant'Anna (1998) propõe um estudo baseado no conceito de *desvio*. Em sua concepção, desvio seria a quantidade de transformação que o novo texto apresenta quando comparado ao original; isto é, o nível de aproximação ou de afastamento temático que o segundo texto exhibe com relação ao primeiro. Nesse sentido o autor afiança que a paráfrase surge como um desvio mínimo, a estilização como um desvio tolerável e a paródia como um desvio total.

Entre os trechos de *Madona dos Páramos* e de *Grande sertão: veredas*, que serão apontados em seguida, há uma correlação de estilização como mecanismo dialógico. O leitor pode perceber uma aproximação do estilo roseano em trechos específicos no romance do escritor mato-grossense. Essas especificidades podem ser percebidas através da forma como ambos empregam as construções sintáticas, os neologismos, bem como a descrição de cenários. Na concepção de Graciela Reyes (1984, p. 60) “reconhecemos o outro texto no texto novo porque ele nos dá uma imagem do primeiro, uma palavra, um modo de entonar, um traço estilístico, uma transcrição completa ou uma reformulação de seu conteúdo”. E, de acordo com Bakhtin, na estilização o autor inclui o discurso do outro voltado para suas próprias intenções. E acrescenta:

A estilização estiliza o estilo do outro no sentido das próprias metas do autor. [...] Após penetrar na palavra do outro e nela se instalar, a ideia do autor não entra em choque com a ideia do outro, mas a acompanha no sentido que esta assume, fazendo apenas esse sentido tornar-se convencional (2010a, p. 221).

Assim sendo, a similaridade entre passagens das duas obras ocorre devido à forma de organização da narrativa, construída com frases curtas e parágrafos longos. A caracterização da paisagem do sertão mato-grossense nos remete à atmosfera do sertão roseano principalmente pela escolha dos vocabulários: buritizais, vales, rios de águas frescas, entre outros, conforme se pode verificar, comparando os excertos a seguir, retirados *Grande sertão: veredas* e de *Madona dos Páramos*, respectivamente:

Aquilo nem era só mata, era até floresta! Montamos direito, no Olho-d'Áua-das-Outras, andamos, e demos com a primeira vereda – dividimos as chapadas - : o flaflo de vento agarrado nos buritis, franzido no gradeal de suas folhas altas; e, sassafrázal – como o da alfazema, um cheiro que refresca; a aguadas de molham sempre. Vento que vem de toda parte. Dando no meu corpo, aquele ar me falou em gritos de liberdade. Mas liberdade – aposto – ainda é só alegria de um pobre caminhozinho, no dentro do ferro de grandes prisões. Tem uma verdade que se carece de aprender, do encoberto, e que ninguém não ensina: o beco para a liberdade se fazer. Sou um homem ignorante. Mas, me diga o senhor: a vida não é cousa terrível? Lengalenga. Fomos, fomos. [...] E como cada vereda, quando beirávamos, por seu resfriado, acenava para a gente um fino sossego sem notícia – todo buritizal e florestal: a ramagem a amar em água. E que, como nosso cansaço, em seguir, sem eu nem saber, o roteiro de Deus nas serras dos Gerais, viemos subindo até chegar de repente na Fazenda Santa Catarina, nos Buritis-Altos, cabeceira de vereda (ROSA, 2001, pp.322/323).

Nesse trecho de *Grande sertão: veredas* a natureza ganha vida para receber o jagunço sedento de um lugar que lhe inspire paz e tranquilidade. Dessa forma, a vereda acena para ele e a ramagem ama em água: “E como cada vereda, quando beirávamos, por seu resfriado, acenava para a gente um fino sossego sem notícia – todo buritizal e florestal: a ramagem a amar em água”.

A personificação da natureza também ocorre em *Madona dos Páramos*. Após longos dias de percurso por lugares hostis, o cavaleiro viajante encontra um lugar hospitaleiro, com água pura, vento fresco, um verdadeiro oásis, ambiente ideal para um descanso merecido, composto por “folhas verdes que amaciam os olhos”. Nesse ambiente a natureza humanizada acolhe o viajante: “Já me roçam saudando, no sussurro das touças que se movem balançando, as pontas das folhas, como

mãos que me quisessem resguardar ou felicitar”, conforme se pode verificar, mais detidamente, no trecho a seguir:

Diacho, homem não tem medo, e, se tem, cria na força do adregar ardileza de quem porta mango, franqueira e respeito! Bom é isso que vejo agora – um pretejar que vem avançando, na medida amiudada da montaria, um risco de verdura que vem surgindo e aumentando na vista. Um buritizal como um oásis, uma pindaíba. Até comungo esperança com o animal, cheirando no ar escaldado o fresco das águas do rio descendo entre galhadas. Vou chegando. Tão de repente, assim como uma aparição dos lugares na frente da gente e não viesse a gente andando, e sim eles é que viessem andando. São pinhões verdascando, um corredor ancho que vem estreitando o rio, aqui e ali o pescoço longo de um buriti coroadado de palmas, longas folhas verdes que amaciam os olhos da gente, terra escura e de parecer fria, ou ao menos fresca, desse longo convívio com a terra úmida, sombras estendidas, pinhões e araçás, marmeladeiros e goiabas selvagens, Deus seja louvado. Já me roçam saudando, no sussurro das touças que se movem balançando, as pontas das folhas, como mãos que me quisessem resguardar ou felicitar. Vou encafuando-me no sombreado, há quanto tempo que este valezinho me espera, penso, a delícia de salvar-se esse brasido vivo lá fora ao sol, [...] Ao menos alcancei água, deixei para trás bom sarambulho de bamburro de esconjuro do Demo (DICKE, 2008, pp. 22/23).

O diálogo entre os trechos das duas obras se dá por meio da seleção dos recursos linguísticos, isto é, pela aproximação de traços fônicos, morfológico, sintáticos, lexicais existentes entre os dois textos. Nesse sentido, Fiorin (2008, p. 47), nos informa que “para o filósofo russo, o estilo define-se dialogicamente, o que quer dizer que ele depende dos parceiros da comunicação verbal, dos discursos do outro”. Assim sendo, infere-se que Dicke, nos trechos selecionados, rende homenagem a Guimarães Rosa, uma vez que a personagem José Gomes, nos primeiros dias de sua fuga da cadeia, sobre o lombo de seu cavalo, caminha solitário começa a pensar. A sua fala, por uma página inteira, lembra a maneira de falar própria do jagunço Riobaldo, até que se dá conta que aquelas palavras lhes são estranhas: “O que era isso? Nem eu mesmo sei” (DICKE, 2008, p. 23). E em seguida volta a seu estilo habitual de falar. Dessa forma, pode-se deduzir que, de forma lúdica, o autor do romance de *Madona dos Páramos* retona trechos do Romance de Guimarães Rosa, empregando os recursos próprios da estilização, como uma espécie de homenagem ao escritor do texto estilizado.

Essa aproximação entre dois escritores já gerou muita polêmica, a princípio, pelo fato de Guimarães Rosa ter feito parte da banca do júri no prêmio Walmap de 1967, do qual Dicke foi um dos vencedores. Esse episódio fez com que o nome de Dicke estivesse sempre relacionado ao do escritor mineiro.

Juliano Carvalho (2005) lembra que numa entrevista quando perguntado se havia sido descoberto por Rosa, Dicke responde:

Não. Eu mesmo me descobri como escritor. Já era um leitor voraz na pré-adolescência, quando li todo Monteiro Lobato disponível. Nessa época começou a ser uma necessidade fisiológica. Dizem que sou uma descoberta de Rosa porque foi ele que se empenhou em me fazer um dos vencedores do prêmio Walmap de 1967 (O Estado de São Paulo, apud. CARVALHO, 2005, p. 76).

Através desse depoimento, as leituras realizadas pelo ficcionista ao longo de seu processo de formação ficam evidentes, assim como a sua vontade e satisfação de estar em permanente contato com os livros. Porém mais adiante, ele não nega a influência sofrida por Guimarães Rosa e por outros escritores e se mostra consciente da necessidade que a literatura tem de estabelecer diálogos com outros textos.

A seguir, mais um trecho da entrevista em que ele responde à pergunta se havia conhecido pessoalmente Guimarães Rosa e sofrido sua influência:

Não até aquele dia. Depois comprei toda a sua obra e me apaixonei por ela. Mais que isso, reconheço que me deixei influenciar estilística e formalmente. Só um tolo não deixaria se influenciar por Rosa. Negar sua influência é como querer negar a influência de Joyce na literatura moderna. Que autor moderno, de uma forma ou de outra, não se deixou influenciar por Joyce? Talvez o fato de muitos autores brasileiros não se terem deixado influenciar por Rosa tenha sido uma das nossas desgraças literárias. (CARVALHO, 2005, p. 76).

No trecho acima, Dicke confessa que foi influenciado por Guimarães Rosa e enfatiza que “*só um tolo não deixaria se influenciar por Rosa*”, porém a sua admiração por escritor mineiro pode ser percebida também através da análise cuidadosa de *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, realizada por ele em sua dissertação de mestrado denominada *Conjunctio Oppositorum no Grande Sertão*.

Discorrendo sobre o processo intertextual nas narrativas dickeanas, Miguel, afiança que:

Dicke demonstra ser ciente e consciente desse procedimento estrutural e expõe a intertextualidade em sua obra, seja reescrevendo a linguagem de outrem, seja reatualizando uma estrutura anterior em seus elementos e em

sua linguagem, seja confessando-se um leitor e admirador de outros literatos; ele não nega nem disfarça os rastros discursivos deixados pela influência que o conhecimento proporcionado pela leitura instalou em seu ser-escriptor (MIGUEL, 2001, p. 69).

Assim sendo, podemos verificar que em *Madona dos Páramos* o escritor faz referências ao seu fazer literário e ao processo dialógico empregado para construir essa narrativa. Logo nas primeiras páginas do romance o autor explica, através de uma passagem metanarrativa, a técnica que irá empregar no decurso do romance:

Garci ouve o monólogo e repara no modo de dizer as coisas: fizera, lavara, quisera, modo estranho em todo o caso, seja lá o que for, maneira de dizer que ele acabou copiando de um outro alguém, a gente sempre copia dos outros, queira ou não se queira, tudo é uma grande mistura de estilos copiados... (DICKE, 2008, p. 54).

Nesse trecho, o narrador discorre sobre o estranhamento que a maneira de falar de Chico Inglaterra causa na personagem Garci, porém este chega à conclusão de que a fala é sempre uma cópia da fala dos outros e a escrita é uma grande mistura de estilos. Isso nos remete aos pressupostos bakhtinianos de que o discurso está sempre permeado pelo discurso de outrem. Deste modo, infere-se que, nos exemplos acima, a estilização ocorre através de diálogos estabelecidos entre *Madona dos Páramos* e *Grande sertão: veredas*, recriando o texto estilizado de forma que o novo texto pudesse ganhar novas significações.

### **3.4. Estilização: diálogos surrealistas**

Dando sequência ao exame dos diálogos estabelecidos por meio da estilização no processo composicional desse autor, será apresentada a seguir a aproximação estilística existente entre *Deus de Caim* e *Angústia*, de Graciliano Ramos, pois de acordo com Bakhtin (2010b, p. 159), “toda estilização verdadeira é a representação literária do estilo linguístico de outrem”.

Assim, sendo, o autor de *Deus de Caim* insere no capítulo seis um longo monólogo que se aproxima tematicamente daquele que encerra o romance

*Angústia*. Servindo-se de uma cuidadosa seleção de recursos semelhantes aos empregados por Ramos para construir o fluxo de consciência da personagem Luis da Silva, o autor de *Deus de Caim* constrói o monólogo de Lázaro.

Tanto a personagem de Ramos quanto a de Dicke experimentam situações análogas, ambas se encontram em período de convalescência e, nesse ínterim, se acham entre a vida e a morte. Muitos pensamentos desconexos passam pelas mentes dos acamados por meio de um intenso fluxo. Os trechos dos dois romances ora em questão valem-se de construções surrealistas na composição dos ambientes, em decorrência de suas alucinações. Trata-se de uma escrita em jato, nascida das percepções intuitivas das personagens, sem o habitual cuidado com a pontuação, alternando-se frases curtas e longas e vocábulos desconexos, ou como pondera Breton (1985, p. 62):

Escreva depressa, sem assunto preconcebido, bastante depressa para não reprimir, e para fugir à tentação de se reler. A primeira frase vem por si, tanto é verdade que a cada segundo há uma frase estranha ao nosso pensamento consciente pedindo para ser exteriorizada. É bastante difícil decidir sobre a frase seguinte: ela participa, sem dúvida, a um só tempo, de nossa atividade consciente e da outra, admitindo-se que o fato de haver escrito a primeira supõe um mínimo de percepção. Isto não lhe importa, aliás; é aí que reside, em maior parte, o interesse do jogo surrealista. A verdade é que a pontuação se opõe, sem dúvida, à continuidade absoluta do vazamento que nos interessa, se bem que ela pareça tão necessária quanto a distribuição dos nós numa corda vibrante.

Luis da Silva relata de modo caótico em seu delirante pesadelo que “Um homem sem rosto, sentado na cadeira onde tinha ficado o paletó, falava muito. Que dizia ele? Esforçava-me por entendê-lo, mas tinha a impressão que o visitante usava língua estrangeira. Era como se me achasse num cinema” (RAMOS, 1998, p. 219). Assim como as palavras de Luis da Silva, o relato de Lázaro também é um misto de delírio e pesadelo:

Volta-se e dá com Minira, belíssima, num vestido de luxo, como ele nunca sonhara. A felicidade é tanta que se empolga e se funde os dois em abraços e beijos. Esquecem-se do irmão morto e amam-se como que lentamente sob a chuva. Quando se lembram e olham, nada de Jônatas. Em torno a estalactite, onde jazia, só um círculo, agora de sangue. Desaparecera. Surpreendem-se e saem procurá-lo (DICKE, 2006, p. 67).

Porém, Lázaro, diferente de Luis da Silva, devido a seu estado físico e mental, não dispõe de condições para dar continuidade a seu relato. Assim, a narrativa que se inicia em primeira pessoa passa, logo a diante, para a terceira pessoa. Em seguida a narrativa tem continuidade por meio de um narrador onisciente. A história, que por vezes, é alternada com o discurso indireto livre, isto é, a fala de Lázaro se funde com a fala do narrador, denunciando a sua incapacidade de dar continuidade ao seu relato. A perda da competência de se expressar evidencia sua fragilidade emocional, uma vez que “a linguagem é o ser do homem levado à consciência de si, – à abertura, à transcendência” (GUSDORF, 1970, P. 13).

Nos trechos ora em análise, a linguagem surrealista, marcada por metamorfoses constantes das pessoas, do tempo e do espaço, aproximam os dois textos, conforme se pode verificar em mais este trecho:

E Antônia era o cabo José da Luz. Em pé, defronte da prensa de farinha, oferecia-me uma xícara de café. Antônia, cabo José da Luz, Rosenda - uma pessoa só. Às vezes apareciam três corpos juntos com rostos iguais, outras vezes era um corpo com três cabeças. Afinal surgia um vivente que tinha três nomes (RAMOS, 1998, p. 220).

Tanto nos fragmentos de *Angústia*, quando nos de *Deus de Caim* é possível perceber a escrita espontânea delineada por um automatismo psíquico próprio da sintaxe surrealista. Nesse contexto as palavras ganham liberdade para se agruparem numa aparente falta de coerência semântica, configurando uma total abolição do tempo e do espaço. Em *Deus de Caim*, o irmão que se encontrava morto, afixado num estalactite, em frações de segundo não está mais ali. O mesmo ocorre com Antônia, que ora se funde com o cabo José da luz, ora com Rosenda, numa demonstração da liberdade criadora dos escritores modernos.

Em seus delírios, tanto Luis da Silva quanto Lázaro empreendem escaladas tais quais a de Sísifo, que no intuito de obter o conhecimento, rola uma pedra morro acima, numa tarefa incessante e monótona, sem nunca alcançar o seu intento. Há um eterno cair e recomeçar a subida. Nos romances em exame, Luis da Silva “tombava no buraco” e Lázaro estava no fundo de um poço, sem que ambos pudessem se livrar daquela situação incômoda:



Parecia-me que estava no fundo de um profundo poço. Cavava, cavava, sem medo. Retumbavam as marteladas do formão penetrando na rocha dura. Quando olha para o alto vê um circulozinho do tamanho dum grão de milho. As paredes ocadas de barro amolecido de chuva tremem, tremem. Mas estranhamente não existe medo em seu coração. Sabe que é perigoso naquela fundura o ecoar das pancadas. Mas, continuava a cavar interminavelmente, sem saber aonde irá parar. A certos momentos, parece prestes a desabar, como um gigantesco túmulo, o imenso cilindro do poço. Parece que as paredes se tornam dobras e ondas trêmulas. Chove lá por cima. Relampeja. Troveja. Quando olha para o alto, semelha-se-lhe não estar no fundo de um poço, mas o contrário. Parece estar a boca deste, olhando para um ponto redondo e claro de águas, a água é entretanto o céu nebuloso e ele está na terra da fundo do poço, olhando para cima (DICKE, 2006, p. 66).

O buraco, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 148) pode ser considerado como o caminho do parto natural das ideias e o poço é “símbolo de segredo, de dissimulação, especialmente de dissimulação da verdade” (1999, p. 726). Assim sendo, é possível reconhecer que as duas personagens buscam o conhecimento, a descoberta da verdade, sobretudo, a descoberta de si mesmos.

O diálogo entre os fragmentos dos dois romances ocorre pela aproximação do tema abordado, pela seleção dos recursos linguísticos e pela maneira surrealista de compor o texto. Apesar da aparente semelhança entre os textos a narrativa do autor mato-grossense guarde sua singularidade, entre outros aspectos, pela composição do estado psíquico de sua personagem. Lázaro, nesse espaço narrativo, se encontra muito mais fragilizado que Luis da Silva se tornando incapaz de dar autonomia a seu relato, contado com a colaboração de um narrador onisciente. Dessa forma, por meio de uma astuciosa análise mental, o autor redimensiona o fazer literário, reinventando a linguagem e tornando-a criativa, profundamente simbólica e bastante singular.

### **3.5 A citação como mecanismo dialógico**

Dentre as várias maneiras de estabelecer diálogos com textos de outrem, Ricardo Guilherme Dicke usa o modelo criativo do discurso citado. No decurso de seus romances o ficcionista introduz frases, provérbios, versos, pensamentos filosóficos, ora de modo implícito, ora explicitamente. Esse processo de visualização e reconhecimento do discurso de outrem no interior dos romances dickeanos só

pode ser apreendido pelo leitor se o mesmo tiver arquivado em sua memória cultural tais conhecimentos, caso contrário, não conseguirá estabelecer os diálogos propostos pelo ficcionista. Essa forma de orquestramento da linguagem é um convite ao leitor a fazer um percurso criativo de revisitação de leituras por ele anteriormente realizadas.

Nos romances em análise, o ficcionista faz vasto uso de citações de modo a confirmar a verossimilhança do discurso em andamento, pois na visão de Bakhtin (2010c, p. 150) “o discurso citado é discurso no discurso, a enunciação na enunciação, mas ao mesmo tempo, um discurso sobre o discurso, uma enunciação sobre a enunciação”. O teórico russo assegura ainda que: maneira

O discurso de outrem constitui mais do que um tema; ele pode entrar no discurso e na sua constituição sintática, por assim dizer, “em pessoa”, como uma unidade integral da construção. Assim, o discurso citado conserva sua autonomia estrutural e semântica sem nem por isso alterar a trama linguística do contexto que o gerou (BAKHTIN, 2010c, p. 150).

Assim sendo, o ficcionista traz os mais variados discursos como parte integrante do seu texto literário, estabelecendo uma correlação criativa entre eles. Algumas citações aparecem de forma explícita, isto é, o autor é mencionado no texto ou há o emprego de aspas para demarcar o discurso citado, outras são inseridas no romance de forma implícita, ou seja, sem o emprego de aspas ou quaisquer sinais que as demarquem. Tanto as citações demarcadas quanto as não demarcadas são incorporados aos romances em estudo fazendo com que os trechos citados recebam um redimensionamento semântico, uma recontextualização.

A princípio serão apresentados trechos em que as citações são formalmente demarcadas por aspas, tais como ocorrem com trechos da Bíblia, conforme se pode notar nos exemplos a seguir: “ – Gente rica não entra no céu. Mais fácil um camelo passar pelo fundo de uma agulha que um bandido desses entrar no reino do céu, palavras de Cristo” (DICKE, 2008, p.63). Essa citação foi retirada do texto bíblico, Lucas, 18:25. Trata-se da passagem em que Jesus aconselha um jovem a se desfazer de sua fortuna para segui-lo. No texto literário ela aparece no momento em que os fugitivos estão decidindo se invadem ou não a fazenda do coronel Loreno para roubá-la. Assim, ela é empregada como uma justificativa para o ato que eles pretendiam executar, tanto é que Babalão, o mais

religioso do bando, finaliza seu discurso sobre os ricos se perguntando: “Se Cristo não gostava desses, eu vou gostar?” (DICKE, 2008, p.63).

O mesmo recurso é empregado em *Madona dos Páramos* no momento em que há uma discórdia entre Babalão e Urutu que por pouco não resolvem suas pendências à bala. Para acalmar os ânimos Babalão lê, na íntegra, o Salmo 11, que na Bíblia vem especificado como o salmo contra as más línguas:

“Salva-me, senhor, porque não se encontra um homem de bem, porque as verdades já não são apreciadas entre os homens. Cada um somente diz mentiras ao seu próximo, falam com os lábios dolosos, com o coração dúplice. Destrua o Senhor todos os lábios dolosos, e a língua que fala com arrogância. [...] O ímpios andam ao redor de nós, segundo o teu altíssimo desígnio, multiplicastes os filhos dos homens” (DICKE, 2008, pp. 189/190).

Esse discurso, demarcado por aspas, é inserido no romance. Assim, podemos dizer que ao incorporar ao seu enunciado o enunciado de outrem, o narrador procura delimitar, especificar, deixar claro de quem é essa voz por meio de recursos linguísticos. Essa orientação de inserção de um enunciado em outro tende a preservar a forma como determinado discurso foi proferido.

Em *Deus de Caim*, no momento em que todos estão recriminando o delegado pelo fato de o mesmo ser homossexual, Grego, o filósofo, profere a frase: “Quem não tem culpa que atire a primeira pedra” (DICKE, 2006, p. 129). Trata-se da passagem bíblica (João, 8:7), atribuída a Jesus na ocasião em que o mesmo defendia uma prostituta para que esta não fosse apedrejada. Através dessas citações podemos perceber os elos dialógicos estabelecidos entre a voz da personagem e trechos do texto bíblico. Ocorre, em casos como este, a manutenção e a conservação do discurso de outrem. Trata-se, portanto, de um discurso de concordância com o discurso anterior.

Outras citações também aparecem de forma explícita, isto é, com emprego de aspas ou com nome do autor mencionado no texto, tais como: “Cristo era puro, ele amava aos homens, a pomba sagrada falando: ‘Este é o meu filho muito amado, sobre quem pus toda minha complacência’.” (DICKE, 2008, p. 146). Esta é uma citação do Evangelho de Lucas (3:17) que narra a descida da pomba do Espírito Santo sobre Jesus depois de seu batismo. No romance essa frase foi pronunciada por Babalão logo após a morte de Lopes, um dos fugitivos que foi assassinado pelo líder do bando, Urutu. A frase bíblica, naquele contexto, foi

proferida como um rito de purificação do fugitivo que acabara de morrer. Nota-se que mais uma vez, através da citação bíblica, a formação discursiva da personagem-profeta é confirmada. Nesse caso, as relações dialógicas estabelecidas entre o romance em estudo e o discurso bíblico estão manifestadas entre a voz de Babalão e as passagens bíblicas transcritas no romance e delimitadas por aspas.

Em *Deus de Caim* temos também a seguinte passagem: “Na natureza nada se cria, nada se perde, tudo se transforma. Postulado de Lavoisier” (DICKE, 2006, pp. 248/249). Neste exemplo Isidoro cita Antoine Laurent Lavoisier (1743-1794), químico francês que em 1785 descobriu a *Lei de Conservação das Massas* ou *Lei de Lavoisier*, em homenagem ao seu criador. Nesse trecho, através de sua enunciação, a personagem se mostra consciente do discurso de outrem e na possibilidade que um texto tem de ser construído a partir da absorção e transformação de outros. Assim, a citação da frase de Lavoisier pode ser vista, no texto, como uma expressão metalinguística, ou seja, ela pode ser interpretada como uma maneira que o ficcionista encontrou para expressar sua crença na renovação de um texto através do diálogo estabelecido entre os textos.

Sobre essa questão, José Vilela de Moraes, prefaciando *Conjunctio Oppositorum no Grande Sertão* afirma que “Ricardo Guilherme Dicke, ao apresentar a influência das religiões orientais no *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, demonstra, como um verdadeiro cientista, que na literatura nada se cria, tudo se recria, infinitamente, em busca da eternidade...” (MORAES, p.10).

Dando continuidade à análise dos discursos dialógicos estabelecidos por intermédio da citação, apresentaremos um trecho em que Isidoro, em momentos de solidão, recita versos de seus poetas preferidos. Neste exemplo Isidoro recita Baudelaire: “Sua memória corre com Baudelaire: ‘..*Mère des souvenirs, maîtresses de maîtresses o toi, tous mês plaisiris! O toi tous mês devoir...*” (DICKE, 2006, p. 116) e mais adiante recita Paul Eluard: “*Une femme chaque nuit/ Voyage em grande secret*, disse Paul Éluard e tem razão”. (DICKE, 2006, p. 187). Nota-se que o autor opta por citar em francês, língua de origem dos poetas como meio de imprimir mais veracidade ao sua recriação estética. Essa forma de utilizar o discurso citado corrobora com os pressupostos bakhtinianos de que

a diluição da palavra citada no contexto narrativo não se efetua, e não pode efetuar-se, completamente: não somente o conteúdo semântico mas

também a estrutura da enunciação citada permanecem relativamente estáveis, de tal forma que a substância do discurso do outro permanece palpável, como um todo Autossuficiente (BAKHTIN, 2010c, p. 151).

Em seguida o texto ficcional faz uso das palavras de Camus. A personagem Isidoro cita o filósofo e conclui dizendo que se ele pode se servir das palavras já proferidas pelo outro, porque então iria inventar outras palavras para colocar em seu lugar.

O globo do mundo, rodando, girando em sua elipse, no espaço sem fim, j'ai toujours l'impression de vivre en haute meracé, au coin d'un bonheur Royal. Camus diz tudo por mim, tudo o que quero dizer neste momento, porque vou inventar palavras, novas frases para por no seu lugar? (DICKE, 2006, p. 247).

Através da assertiva acima, o emprego do dialogismo por meio da citação mais uma vez se manifesta no texto em análise. Inseridas no romance, as palavras que antes serviam ao contexto filosófico ganham novas configurações metafóricas. O mesmo acontece com as palavras de Unamuno. No texto ficcional as palavras do filósofo espanhol são retomadas numa reunião entre os amigos, Grego e Cirilo Serra, apreciadores de Filosofia:

De Unamuno: "Já vistes, leitor, nada mais grotesco e bufo que um senhor de fraque, com seu branco peitorrilho reluzente e acaso um anel dourado no dedo ou um crachá na lapela, com um cálice de champanha na destra doutoral e brindando? A isso creio chamam de vida da sociedade." Outra: "A radical vaidade dos para quês e dos porquês humanos em nenhum outro lugar se sente com mais íntima força que nestas cumeadas de silêncio. É como contemplar os voos de uma mosca dentro duma garrafa". Outra: "Uma tumba profanada é como uma tumba intensificada. Quando a destruição, quer dizer a morte passa sobre a morte, redobra seu trágico interesse" (DICKE, 2006, p. 162).

Por meio da citação de trechos filosóficos, o autor pode trazer à cena questões relacionadas à moral e aos costumes. Há nesse caso, um entrelaçamento de discursos serve para corrigir ou confrontar ideias, e, o texto fictício é enriquecido com o discurso que lhe foi emprestado.

Nas obras em análise, além das citações de parte de textos de outrem acima mencionados, aparecem com frequência nomes de filósofos, poetas, músicos e celebridades de um modo geral. No trecho abaixo, o autor cita nomes de

personalidades das artes plásticas e literárias, de grande sensibilidade artística, para medir o quanto é grande o seu sofrimento, pois nem mesmo eles seriam capazes de ter o sentimento que a personagem estava experienciando naquele instante: “Ó Michelangelo, ó Shakespeare, ó Beethoven! Vós não experimenteis o que eu quero!” (DICKE, 2006, p. 189). Nesse caso, ocorre um diálogo com a formação discursiva já estabelecida: os artistas são sinônimos de sensibilidade. Através do diálogo com essa formação discursiva Isidoro transmite a dimensão de seu sofrimento.

Além das citações de textos de renomados escritores, provérbios são introduzidos no texto sem prévio aviso, ou seja, sem emprego das aspas, porém em momentos oportunos da conversa entre as personagens de *Madona dos Páramos*, conforme se nota em “Esta é a terra onde o filho chora e a mão não ouve” (DICKE, 2008, p. 193). Esta frase foi pronunciada numa hora em que os fugitivos choram desesperadamente desiludidos com a procura sem êxito pela figueira-mãe. Nota-se que o autor faz uso de um ditado popular para caracterizar a situação inóspita vivida pelo grupo de fugitivos. Na sequência, Melânio Cajabi atira em dois soldados que estavam no encalço deles e seu tiro é certeiro. Como Cajabi até então era considerado mudo, seus companheiros não acham justo ele ter tão boa pontaria e desabafam: “Jeová, aquele que dá dentes para quem não tem nozes”. (DICKE, 2008, p. 199). Da mesma forma, Cajabi para justificar a sua mudez proposital, sentencia mentalmente: “Palavra é de prata, silêncio é de ouro” (DICKE, 2006, p. 424).

Inserindo no contexto literário os provérbios, o autor se apoia na credibilidade conferida ao conhecimento do povo para tecer diálogos entre a fala da personagem e provérbios populares. Dessa forma, podemos inferir que o autor simula uma situação discursiva real, uma vez que as personagens de *Madona dos Páramos* são homens do povo que se encontram em fuga.

Através das citações, conforme se percebe, o autor transporta para o seu texto a garantia de veracidade contida no texto citado. É importante notar que Ricardo Guilherme Dicke faz o entrelaçamento entre os textos sem deixar pontas soltas, isto é, as citações empregadas são pertinentes ao contexto em que se apresentam. Assim, a citação se apresenta como uma importante forma de diálogo entre os textos, servindo para confirmar o refutar um argumento desenvolvido pelo autor da mesma forma com que emprega a alusão, conforme se verificará a seguir.

### 3.6 A alusão como técnica precursora do hipertexto

Saboreio o reino das fórmulas, a inversão das origens, a desenvoltura que faz com que o texto anterior provenha do texto ulterior.

Roland Barthes

A alusão é uma espécie de intertextualidade que abarca todo tipo de referência indireta, sobretudo intencional, a um determinado texto ao a parte dele. A alusão, assim como a citação, exige do leitor um conhecimento prévio dos textos mencionados a fim de que este possa reconstruir os sentidos da obra literária no ato da leitura. De acordo com Tillyard, citado por Gilberto Mendonça Teles:

Sua função principal [da alusão] é adensar a significação de certas passagens, consistindo a sua obliquidade em proporcionar ao texto um conteúdo maior do que o expresso nas palavras, uma vez que tais palavras trarão à memória outro texto que, conhecido pelo leitor, virá emprestar-lhe um sentido adicional (TILLYARD, apud TELES, 1989, p. 42).

Nos romances *Deus de Caim* e *Madona dos Páramos*, Ricardo Guilherme Dicke emprega esse recurso com bastante frequência como um importante mecanismo de diálogo entre textos, como meio de enriquecer os sentidos de sua escrita literária, pois de acordo com Bakhtin:

A enunciação do narrador, tendo integrado na sua composição uma enunciação, elabora regras sintática, estilística e composicional, embora conservando, pelo menos sob uma forma rudimentar, a autonomia primitiva do discurso de outrem, sem o que ele não poderia ser completamente apreendido (BAKHTIN, 2010c, p. 151).

As alusões, bem mais que as citações, por não conter o texto alheio na íntegra, são apresentadas nos romances em análises como *hiperlinks* que conduzem o leitor a um incessante diálogo com textos dos mais variados campos do conhecimento, tais como: religiosos, literários, históricos, filosóficos, bem como com obras de artes pictóricas e musicais. Pelo fato da alusão fazer apenas menção a um autor, ou a uma obra, ou a parte dela, exige que o leitor faça uma associação do texto que tem em mãos com os textos por ele aludidos. Esse modo de compor a narrativa nos remete aos modernos textos veiculados nas mídias eletrônicas, os

quais são construídos para serem lidos estabelecendo interconexões com outros documentos ou arquivos a partir de palavras, imagens ou outros objetos.

Infere-se daí que os significados dos romances em estudo são construídos, assim como os textos midiáticos modernos, por uma rede associativa, cujos sentidos não se encerram nos limites de um único texto, levando o leitor, muitas vezes, a buscar conhecer o texto mencionado para ter condições de construir os sentidos do texto em questão.

A seguir, apresentar-se-á diversos diálogos entre textos estabelecidos através de recursos alusivos. Neste primeiro bloco de exemplos são elencadas as alusões a textos bíblicos, cujos sentidos deixam de ser estritamente religiosos e ganham uma dimensão metafórica pertinente ao contexto artístico em que foram inseridos, conforme se verificará a seguir.

Após um delírio coletivo alguns dos fugitivos de *Madona dos Páramos* desejam estar numa montanha a fim de se ficar mais perto do céu. Esse desejo remete os pensamentos de Melânio ao Sermão das Montanhas (MATEUS, 5:3-11) uma vez que se pode notar que o autor fez uso da expressão “Bem-aventurados”, repetida várias vezes, assim como ocorre no Sermão bíblico: “Bem-aventurados os pobres de espírito: porque deles é o reino do céu. Bem-aventurado os mansos: porque eles possuirão a terra” (MATEUS, 5:3-4). No romance esse sermão foi concebido da seguinte forma: “Bem-aventurados os que dormem felizes, dormi, donos da felicidade, filhos da aventura, bem-aventurados os que comem ótimo, bem-aventurados os que bebem melhor, bem-aventurados os que vivem esplêndidos” (DICKE, 2008, p. 96). Nota-se que os bens espirituais mencionados no sermão bíblico foram substituídos por bens materiais, tais como comida e bebida de que eles careciam naquela ocasião, e, dessa forma, o ficcionista desconstrói o discurso bíblico, que ganha outras dimensões metafóricas.

Em outro trecho dessa mesma narrativa, há um embate entre o profeta Babalão e o poeta e cantor Bebiano Flor. O primeiro, cansado da cantoria do outro, pede-lhe que este pare de cantar e então Flor exige que Babalão pare de orar e o profeta responde: “Nem só de canto vive o homem” (DICKE, 2008, p. 58). Esta frase é uma alusão às palavras de Cristo contidas em Lucas, 4:4. De acordo com a Bíblia, a frase seria uma resposta de Jesus às tentações que ele sofreu durante quarenta dias no deserto. Nessa ocasião o demônio teria ordenado que Jesus transformasse a pedra em pão e ele teria respondido: “Está escrito que o homem não vive somente



de pão, mas de toda a palavra de Deus” (LUCAS, 4:4). Percebe-se que Babalão cita apenas parte da frase, daí entende-se que o autor espera que o leitor estabeleça inferências para completar o sentido do texto, isto é, que o leitor estabeleça interconexões com o com texto bíblico.

Noutro trecho da narrativa, o profeta Babalão se refere aos companheiros como “Porcos que comem pérolas...” (DICKE, 2008, p. 358) num momento em que, diante do sofrimento vivido por eles à procura da Figueira-mãe, todos estão desacreditando da existência de Deus. Essa frase é uma alusão ao Evangelho de Mateus 7: 6 que versa sobre as profanações: “Não deis aos cães o que é santo: nem lanceis aos porcos as vossas pérolas, para que não suceda que eles lhes ponham os pés em cima, e tornando-se contra vós, vos despedacem”. Nota-se que a personagem se utiliza apenas de um pequeno trecho, forçando o leitor a buscar meios para apreender melhor os sentidos da frase, através de uma rede de associações.

Ainda em *Madona dos Páramos* surge outra alusão à Bíblia como neste trecho em que os fugitivos dormem numa caverna onde aparece uma cobra que quase ataca Babalão, porém Chico Inglaterra lança mão de seu revólver e a mata com um tiro que decepou sua cabeça. Em seguida pega a cobra, que agonizando enrolava em seu braço. Diante dessa cena, Babalão pronuncia: “Me fez lembrar Moisés quando mudou seu bastão em serpente” (DICKE, 2008, p. 371). Trata-se de uma referência ao segundo livro da Bíblia, o Êxodo, que narra a partida dos israelitas do Egito. Em Êxodo, 7, consta o relato do milagre atribuído a Moisés em que este transforma seu cajado em serpente. A referência é bastante pertinente uma vez que as personagens do romance, assim como os israelitas, buscavam a libertação, porém para que o leitor apreenda esses sentidos se faz necessário se reportar ao texto bíblico, caso contrário, essa parte do texto pode não fazer sentido para o leitor.

Em *Deus de Caim* os diálogos com os textos bíblicos também se manifestam através de alusões, conforme se pode constatar no trecho em que é relatada a morte do delegado, o coronel Vitorino. Consta que o mesmo teria sido morto estrangulado por um galho quando passava a cavalo por debaixo de uma árvore. Ao ouvir a história contada por Grego, Cirilo Serra faz uma indagação: “Será que foi mesmo galho aquilo? O cavalo devia ter-se desembestado naquela baixada, pra mode acontecer tal coisa. Pior que a estória de Absalão. Parece castigo”

(DICKE, 2008, p. 155). A estória de Absalão a que Serra se refere é retratada em II Samuel. Nesse trecho bíblico consta que Absalão começou a traçar planos para substituir a seu pai, o Rei Davi, no trono. Para conseguir seu intento ele montou um exército para lutar contra a tropa de seu pai, porém seus comandados foram derrotados. Quando Absalão fugia em seu cavalo, sua cabeça se prendeu em um carvalho, fazendo com que seu corpo ficasse suspenso no ar:

Aconteceu, pois que Absalão montado num macho se encontrou com a gente de Davi: e tendo entrado o macho por baixo dum espesso e grande carvalho, se lhe embaraçou a cabeça no carvalho: e passando adiante o macho em que ia montado, ficou pendurado entre o céu e a terra (II SAMUEL, 18:9).

Interpretações bíblicas atestam que morte de Absalão teria sido um castigo por ele ter traído seu pai. Pelo fato de o delegado ser homossexual, Cirilo Serra, personagem de *Deus de Caim*, acredita que a morte do mesmo, igualmente vitimado por uma árvore, também seja um castigo, porém, para que o leitor possa fazer essa inferência é necessário que o mesmo estabeleça “links” entre a história do delegado e a de Absalão.

Em outro episódio de *Deus de Caim*, para se referir à existência, ou não, do amor e de milagres, o autor mescla várias passagens do *Novo Testamento*: o milagre da multiplicação dos pães (Marcos, 6: 35-44), a pesca milagrosa (Lucas, 5: 2-6) e a caminhada de Jesus sobre ondas do mar (Marcos, 6: 47-51), conforme se pode constatar neste trecho em que Irene reflete sobre o amor, a vida, a fé e a existência divina:

Quiçá pensava que o céu ia mudar-se e que algum Cristo que amava os negros tristes, viesse com aquelas estrelas na mão, oferecê-las como antigamente multiplicava os pães no deserto e inchava as redes dos pescadores da Judéia. Mas o Cristo sempre solene caminhando sobre as águas, dá-lhe as costas e desaparece na sombra do mar. Por essas e outras coisas que eu não creio no amor (DICKE, 2006, p. 207).

Por meio dessa forma de construção narrativa, o autor estabelece diálogos entre os textos para apresentar o ponto de vista da personagem sobre sua descrença no amor. Na opinião de Irene, somente quem crê em milagres, acredita no amor. Assim, mais uma vez o leitor se vê diante de uma escrita labiríntica em que

se faz necessário o conhecimento prévio dos textos bíblicos para melhor compreensão do trecho em questão.

A alusão ao rei Salomão, personagem bíblica, se faz presente nos dois romances em estudo: Isidoro em sua cadeira de rodas sente inveja de Salomão: “Pensou no Rei Salomão, que em sua terra, no alto de sua torre, meditava os arcanos da poesia, surdo aos clamores das três mil mulheres de todas as raças que gemiam por ele” (DICKE, 2006, p.188) e afirma que “o poema amoroso mais belo de todas as literaturas, o Cantar dos Cantares” (DICKE, 2006, p. 188). Os homens, personagens de *Madona dos Páramos*, também sonham com um lugar parecido com o reino de Salomão: “Porque sob aqueles tetos se conservam tantas mulheres quantas tinha o rei Salomão, de todos os tipos, conforme todos os ideais de beleza que se possa existir” (DICKE, 2008, p. 60).

De acordo com o *Primeiro Livro dos Reis*, 11:3, Salomão teve setecentas mulheres, que eram como rainhas, e trezentas concubinas, e tais mulheres lhe perverteram o coração. Ainda, em I Reis 4: 32, consta que Salomão escreveu um livro denominado *O Cantar dos Cantares*, conhecido também como *Cântico dos Cânticos*, para indicar que se trata dos melhores poemas, a parte mais bela da Bíblia que tem por finalidade exaltar o amor entre um marido e uma esposa. Dessa forma, para entender a dimensão da “inveja” que as personagens sentem do Rei Salomão é imprescindível conhecer a história dessa personagem bíblica, pois conforme prega Bakhtin:

O estudo fecundo do diálogo pressupõe, entretanto, investigação mais profunda das formas usadas na citação do discurso, uma vez que essas formas refletem tendências básicas e constantes de *recepção ativa do discurso de outrem*, e é essa recepção, afinal, que é fundamental para o diálogo (BAKHTIN, 2010c, p.152).

Partindo desse pressuposto, o entendimento das obras em análise demanda uma recepção ativa por parte do leitor, pois além das alusões a textos bíblicos, elas fazem alusão com muita frequência a outras obras literárias. Ainda de acordo com Bakhtin, o texto opera com textos: “São pensamentos sobre pensamentos, vivências das vivências, palavras sobre palavras, textos sobre textos” (2006, p. 307). Nas obras em análise é possível reconhecer esses pressupostos, conforme se verifica nos trechos a seguir, relativos às obras literárias.

No recorte abaixo, a alusão é feita À *Divina Comédia*, de Dante Alighieri. Nesse fragmento Cecília pensa em Isidoro e imagina o sofrimento que o mesmo deve passar por ter se tornado paraplégico. Ela compara o sofrimento dele ao inferno dantesco:

Isidoro habita-lhe os pensamentos. Como ele deve sofrer! Se sei que a dor e o sofrimento existem piores que mil infernos de Dante, que lhe importa que exista o Inferno alighieresco? Isidoro não deve absolutamente temê-lo. Se existir realmente ele sofrê-lo-á e essa eternidade besta não chegará sequer aos pés do que ele está sofrendo neste instante (DICKE, 2006, p. 219).

A alusão ao Inferno de Dante tem efeito hiperbólico uma vez que serve para redimensionar o sofrimento de Isidoro, pois seu sofrimento é “pior que mil infernos de Dante”, mas só será percebida por quem souber a que inferno o autor se refere.

Em *Deus de Caim*, o autor faz por duas vezes alusão a *Robinson Crusoé*, obra do escritor Daniel Defóe, conforme se constata a seguir:

Como Robinson Crusoé em sua ilha, rezaria ao corvo de Daniel, que não lhe trouxesse vianda nem pão, mas aqueles discos, a música que amava, a raça renascentista que produzira aquela harmonia que nunca mais volveria a pousar os pés na terra (DICKE, 2006, p. 182).

Nesse primeiro trecho, Isidoro está em mais um de seus momentos de solidão e pensa na história de Robinson Crusoé, porém o autor mescla a história literária com a história bíblica em que o Senhor ordena que os corvos alimentassem Elias: “E os corvos lhe traziam pela manhã pão e carne, e ele bebia das torrentes” (I Reis, 17:6). E num outro momento, em que Isidoro se encontra em pleno delírio, ele se pergunta: “E se eu fosse Robinson Crusoé?” (DICKE, 2006, p. 248). A personagem Robinson Crusoé representa aventura e desejo de liberdade, por isso o deficiente, cadeirante, sonha em ser a personagem de Defóe e viver as aventuras por mares e ilhas desertas.

A alusão é feita a várias obras literárias como às aventuras retratadas nos contos árabes *As Mil e uma noites* e à coletânea de novelas, *Decameron*, escritas por Giovanni Boccaccio do: “Todo o Egito e toda a Arábia Saudita, todas as mil e uma noites e todo o Decameron não valiam o ele via, a respiração oprimida,

comovido, sem fingimento, o tempo passando na roda do mundo num ápice...” (DICKE, 2006, p. 116). Nesse trecho, Cecília realiza uma dança sensual para Isidoro e o narrador onisciente descreve toda a magia que o mesmo sentia naquele momento, afirmando que esse encantamento era maior que as provocadas pelas histórias das *Mil e uma noites* e as do *Decameron*.

Neste outro recorte, a alusão é à novela *O Amante de Lady Chatterley*, escrita por D. H. Lawrence, que versa sobre a vida extraconjugal da personagem principal: “O marido inutilizado condicionara aquela personagem de D. H. Lawrence que não podia satisfazer Lady Chatterley. Isidoro conhecia esse livro e sabia que acontecia o mesmo entre ele os episódios do livro” (DICKE, 2006, p. 100), já no exemplo a seguir, a alusão é ao romance *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, que também retrata um caso de sedução e de traição: “Entretanto, ali estava, pobrezinho, perninhas, bracinhos movendo... Os pequenos órgãos quase sem forma. Agora o primo Basílio já era rapaz, um homem feito. Como seria tudo aquilo?” (DICKE, 2006, p. 125).

A nostalgia romântica de Isidoro é representada pela alusão ao mais extravagante e notório dos românticos, Lord Byron: “Oh, a juventude! Horas voltuosas as horas de sonolência quando chove, a gente é jovem, ardente, belo com o Lord Byron e vem a nostalgia da chuva, a mesclar à luxúria das recordações neste ruído de águas” (DICKE, 2006, p. 187).

E Castro Alves também foi lembrado para descrever a saudade que o personagem cadeirante sentia de sua juventude e de seu vigor físico: “Que quer, tinha vinte e cinco anos e era forte e belo como um touro selvagem, aqueles que Castro Alves canta num belo poema... (DICKE, 2006, p. 187). Nesse fragmento o autor alude ao poema *Crepúsculo Sertanejo*, de Castro Alves:

Somente por vezes, dos jungles das bordas  
 Dos golfos enormes, daquela paragem,  
 Erguia a cabeça surpreso, inquieto,  
 Coberto de limos — um touro selvagem (ALVES, 1997, p. 49)

Nota-se que o diálogo alusivo é estabelecido entre o poema de Castro Alves e o trecho de *Deus de Caim* para confirmar o sentido do texto a que a alusão é feita.

Em *Madona dos Páramos* a técnica de tecer diálogos com outras obras também se faz presente com muita frequência, conforme se constata nos trechos a seguir: “- Espelho meu, espelho meu, disse-me se há alguém mais solitária do que eu”. (DICKE, 2008, p. 160). Neste primeiro trecho, a Moça sem nome, se sentindo solitária modifica o questionamento que Branca de Neve, personagem do clássico infantil, *Branca de Neve e os sete anões*, dos Irmãos Grimm. Na obra dos Irmãos Grimm a pergunta é: “Espelho, espelho meu, diga se há alguém mais linda do que eu?” (GRIMM, 1962, p. 33), porém, diante de sua situação de prisioneira, ao invés de mais linda, a Moça sem nome quer saber se há alguém quer saber se há alguém mais solitária que ela. Nesse caso, o diálogo entre as obras é atualizado e enriquecido devido à situação em que a personagem se encontra.

No mesmo romance, mais adiante, em meio a tantos problemas enfrentados pelos fugitivos no sertão, Melânio filosofa empregando um verso de Drummond: “No meio do caminho tinha uma pedra, no meio da pedra tinha um caminho” (DICKE, 2008, p. 418). A partir dos versos de Drummond, pedra no caminho se tornou sinônimo de dificuldades, porém ao acrescentar que “no meio da pedra tinha um caminho” o fugitivo deixa a entender que para seus problemas ainda havia uma esperança.

No trecho seguinte a alusão é feita ao romance de cavalaria *Os Cavaleiros da Távola Redonda*, romance medieval, mesclando religiosidade e aventuras, tal como o percurso enfrentado pelos homens de *Madona dos Páramos*: “Urutu... mandava olhares embriagados de luz ao seu perfil de moeda antiga, de dama de horror do cortejo de Artur da Távola Redonda” (DICKE, 2008, p. 151).

No trecho abaixo, a alusão é a *Os Lusíadas*, de Camões, para se referir aos fugitivos, comparando-os aos navegantes descritos pelo poeta português: “Viajantes dos navios do sono que navegam para longe, para mares nunca vistos e nunca dantes navegados” (DICKE, 2008, p. 289). Nesse trecho o ficcionista emprega um verso do Primeiro Canto de *Os Lusíadas*, conforme se pode constatar a seguir:

As armas e os barões assinalados  
que da Ocidental praia Lusitana,  
por mares nunca dantes navegados  
passaram ainda além da Taprobana,  
em perigos e guerras esforçados  
mais do que prometia a força humana

e entre gente remota edificaram  
 Novo Reino, que tanto sublimaram;  
 (CAMÕES, 1998, p. 11).

Ao se referir a obras como as mencionada acima, Dicke enriquece a sua narrativa e, ao mesmo tempo, convoca o leitor a rememorar suas leituras anteriores, fazendo com que os sentidos de sua leitura sejam redimensionados.

Assim como nos exemplos citados, através dos recursos alusivos, Dicke promove a aproximação de Babalão Nazareno, personagem de *Madona dos Páramos*, com Antônio Conselheiro, personagem de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. A personagem dickeana se assemelha à personagem euclideana, tanto no porte físico, quanto em seu poder de liderança espiritual do grupo:

Um cabra remansado, um Antônio Conselheiro, de olhar profundo, meio corcunda, corpulento, com uma cabeleira negra e crespa sem tesoura que lhe chega à cintura, barbas intonsas, rosto sulcado, um rosário de contas enormes e toscas no pescoço, não traz farda, um modo bom de encarar, como que seu olhar refresca de repentinamente como um rio (DICKE, 2008, p. 47).

Ora, o Babalão é fonte segura, conhece todo esse pé e sopé do mundo, vamos na confiança dele, que tem viso e siso desse mundo todo geral dos mato-grosso. Foi amigo do Sem-Sombra, segundo ele, e é ainda homem afiançado de virtude e santidade, coisas de que muitos precisamos na nossa viagem (DICKE, 2008, p. 49).

Babalão é descrito tal qual Antônio Conselheiro pela maneira de se vestir e de se portar. Era um líder religioso que levaria o bando até a tão sonhada localidade da Figueira-mãe.

Apareceu no sertão do norte um indivíduo, que se diz chamar Antônio Conselheiro, e que exerce grande influência no espírito das classes populares servindo-se de seu exterior misterioso e costumes ascéticos, com que impõe a ignorância e a simplicidade. Deixou crescer a barba e cabelos, veste uma túnica de algodão e alimenta-se tenuemente, sendo quase uma múmia. Acompanhado de duas professoras, vive a reza terços e ladainhas e a pregar e a dar conselhos às multidões, que reúne, onde lhe permitem os párocos; e, movendo sentimentos religiosos, vai arrebanhando o povo e guiando-o a seu gosto. Revela ser homem inteligente, mas sem cultura (CUNHA, 2003, p. 104).

No decorrer do romance, constata-se a liderança de Babalão, assim como a de Antônio Conselheiro não foi bem sucedida, Isto é, nem um nem outro

conseguem levar o seu povo à Terra Prometida, assim a alusão se configura cumprindo o propósito de confirmar o sentido do texto anterior.

Tanto em *Deus de Caim* quanto em *Madona dos Páramos*, Dicke faz se alusão a *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes. No primeiro exemplo Jônatas e Isidoro ouvem através do rádio uma ópera baseada no romance de Cervantes: “O locutor explicava como o músico espanhol extraíra daquele capítulo do Don Quijote de Cervantes e o musicara dando-lhe forma de ópera curta” (DICKE, 2006, p. 193). No segundo exemplo, a alusão a *Dom Quixote* se apresenta quando Babalão se encontra todo atrapalhado, durante uma terrível luta para pegar um bode que lhes serviria de alimento: “Tropeçou entre os homens e caiu. Atordoadado, meio nu, descabriolado, como Alonso Quijano fazendo penitências e cabriolas para purgar pecados cavaliços e penas rocinantescas” (DICKE, 2008, p. 156). Na segunda citação, a personagem de Cervantes é lembrada devido aos modos desajeitados de agir Babalão que se assemelham a Dom Quixote. A expressão “penas rocinantescas” é uma referência ao cavalo magro e sofrido do Cavaleiro da triste Figura.

As alusões à *Odisseia*, de Homero, tem bastante destaque nas obras em análise. Num trecho de *Deus de Caim*, Rosa executa ao piano uma música de Schumann. Isidoro, enciumado, não quer ouvir e por isso se lembra da passagem de Ulisses e as sereias quando Ulisses foi amarrado aos mastros do navio para não se deixar levar por seus encantos: “Se Ulisses tapasse os ouvidos as sereias cantavam dentro dele” (DICKE, 2006, p.70). Da mesma forma, Jônatas, em seu período de convalescência, ouve rádio e também pensa nas sereias de Ulisses: “- E a solidão te cerca -, mas ouve, as mulheres estão ao longe chamando, como sereias solitárias, em vagos arquipélagos, em penumbrosas ilhas... Vago Ulisses!” (DICKE, 2006, p. 103).

Em outro momento, a memória de Isidoro vagueia como perambulou Ulisses em sua jornada: “Odisseu sem descanso, memória viajante” (DICKE, 2006, p. 187). Mais adiante, em seus delírios Isidoro pensa em Penélope, a fiel esposa de Ulisses: “Uma fiandeira fiando, fiando, dolentemente, sem parar. Seria Penélope. Depois são três fiandeiras que fiam, fiam, fiam, dolentemente. Podiam ser as três Parcas”. (DICKE, 2006, p. 248). Nem o cão de Ulisses, o primeiro a reconhecê-lo quando o mesmo regressou a sua casa, é esquecido pela personagem de *Deus de Caim*: “Argos, o cão de Ulisses me reconhecerá ao chegar? E Tirésias o adivinho



cego desconfiará de mim?” (DICKE, 2006, p. 249). Há também alusão a Tirésias, que de acordo com a mitologia, foi um famoso vidente cego. Esse profeta, em a Odisseia, foi quem orientou Ulisses para um retorno tranquilo à sua casa.

Em *Madona dos Páramos* a alusão À *Odisseia* ocorre num trecho em que os fugitivos estão caminhando numa noite escura e chuvosa, todos estão perdidos e cansados, seus cavalos igualmente cansados, porém os homens estão muito lúcidos. Nesse contexto, o autor insere a seguinte frase: “Onde a Ítaca dos sonhos de claridade?” (DICKE, 2008, p. 392). Com essa estratégia compara-os a Ulisses, que muito lúcido, após vinte anos de viagens e aventuras, tenta voltar para Ítaca, sua terra natal.

Ao dialogar com as obras acima citadas, através dos recursos alusivos, o ficcionista convoca o leitor a traçar paralelos entre a obra anterior e a atual, a fim de este possa estabelecer relações de sentido, a partir das semelhanças e das diferenças existentes entre elas.

Assim como as obras literárias, as artes plásticas são fonte de frequentes alusões. Em *Deus de Caim*, Jônatas, recuperando de sua enfermidade, folheia uma revista com reproduções de gravuras de Picasso e a que lhe chama mais a atenção é a gravura de Salomé: “Salomé nua na glória de sua adolescência, dançando diante do rei Herodes” (DICKE, 2006, p. 103).

A beleza da Moça sem nome, de *Madona dos Páramos*, é expressa através de alusões às mais famosas representantes das artes plásticas: à *Madona de Botticelli*: “Com perfil de madona de Botticelli. Suas bocas, feitas, nascidas para murmurar o nome mais amado” (DICKE, 2008, p. 139). E noutro momento, a alusão é feita à *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci: “Sentir a beleza de uma mulher tão perto e nunca poder se satisfazer – e um sorriso sutil, quase indeciso, como o de Mona Lisa boia-lhe no rosto” (DICKE, 2008, pp. 314,315).

A alusão feita aos *Peregrinos de Emaús*, passagem bíblica (Lucas, 24: 13-35), retratada por diversos pintores como Caravaggio e Velázquez serviu para dar a dimensão do cansaço da caminhada empreendida pelos foragidos. “Ante a fúria flagrante daqueles peregrinos que vinham de Emaús e iam para Emaús, sem saber onde fica Emaús” (DICKE, 2008, p. 151).

Em momentos em que Isidoro está em pleno fluxo de sua consciência ele deixa fluir alusões a Picasso e Van Gogh: “Deus persegue os loucos e os músicos se penteiam nos espelhos azuis do pintor espanhol Pablo Picasso (DICKE, 2006, p.

241). Trata-se de uma referência à fase azul de Picasso motivada pela morte de um amigo, e “- Se visse o capinzal nos dias de vento...Oh o capinzal amarelo, como os trigais de Van Gogh, curvado pelo vento da tarde, lá nos baixos da serra!” (DICKE, 2006, p. 245). Este último recorte é uma alusão à obra *Campo de Trigo com Corvos* do holandês Vincent *van Gogh*.

O autor de *Deus de Caim e Madona dos Páramos* emprega de forma intermitente alusões à mitologia como forma de recriar o discurso literário, conforme se pode constatar nos recortes a seguir: “Um inválido necessitaria de um labirinto, com montanhas e montanhas de discos maravilhosos, entre os quais, ir seguindo o fio de Ariadne” (DICKE, 2006, p. 182). Neste trecho a alusão é ao fio que Ariadne ofereceu a Teseu para que este pudesse sair do labirinto. Isidoro relaciona sua invalidez a um labirinto e ainda compara Cecília, por quem está apaixonado, à Diana, personagem mitológica que é indiferente ao amor: “É como Diana, a caçadora, que é pureza e indiferença esparzindo volúpia impropositada nos ambiciosos sátiros que a espreitam das folhagens dos jardins” (DICKE, 2006, p. 101).

Para Isidoro, Rosa, sua esposa, é como Vênus, a mulher de Vulcano. Vale lembrar que Vulcano é a designação romana do deus grego Hefesto e Vênus designação romana de Afrodite. Vulcano, assim como Isidoro, era traído pela esposa, porém, a personagem do romance tinha uma vantagem sobre Vulcano: ele estava apaixonado por Cecília, no texto, representada por Diana. “Rosa é como a mulher de Vulcano, o pobre coxo, só que esse ferreiro dos deuses não sente o menor ressentimento, por estar entre os sátiros que espreitam Diana” (DICKE, 2006, p. 101).

Noutro trecho da narrativa, Isidoro compara seu sofrimento aos tormentos vividos por Prometeu que, de acordo com a mitologia, foi acorrentado e águias devoravam seu fígado: “Prometeu foi acorrentado com grilhões inextrincáveis no meio de uma coluna. Uma águia enviada por Zeus lhe devorava durante o dia o fígado, que voltava a crescer à noite” (BRANDÃO, 2011, p. 176). O autor de *Deus de Caim* reescreve o mito colocando a experiência de Prometeu como sinônimo de sofrimento, porém a águia é substituída pelo corvo: “De onde me vem o que vejo que corvos se nutrem de mim” (DICKE, 2006, p. 240). O mesmo ocorre em *Madona dos Páramos* na ocasião que Cajabi se encontra desiludido da busca pela Figueira-Mãe, ele diz: “a necessidade nos rói como o abutre a Prometeu” (DICKE, 2008, 435).

A Fênix, pássaro da mitologia que renasce de suas próprias cinzas, aparece em alusão ao restabelecimento sexual de Isidoro. Para expressar a felicidade que Isidoro experimentava ao perceber a retomada de seu vigor físico, o narrador pronuncia: “Algo que há tempo se esquecera, algo como que não mais existia, renascia como uma fênix no seu corpo” (DICKE, 2006, p. 252).

Em *Madona dos Páramos*, são feitas alusões à Vênus (Afrodite) para se referir à Moça sem nome, devido a sua beleza e seu poder de sedução: “Uma divindade, um poder, a própria Vênus Antifrite” (DICKE, 2008, p. 164). Afrodite é “a deusa nascida das espumas do mar” (BRANDÃO, 2011, p. 26). E ao ver a Moça sem nome se banhando no rio o narrador é transportado para o mito grego: “Olhos corroentes e comentes como bocas e multiplicantes aos mil ainda do desacostumado de ver Afrodite brotar das vagas que devolviam espumas do rio” (DICKE, 2008, p. 167).

E a alusão a Cupido, designação de Eros, deus do amor, é feita através do adjetivo “cúpido” para qualificar o olhar que Chico Inglaterra lança em Garci. O primeiro, sendo homossexual, pretendia conquistar Garci. “Chico Inglaterra fica na retaguarda do bando, lançando olhares cúpidos para o rapaz” (DICKE, 2008, p. 57).

Nota-se nos exemplos acima, relativos à mitologia, que ao se referir à Vênus, Vulcano, Cupido, Fênix, entre outros, o autor atualiza cada mito, recontextualizando-o, fazendo com que este ganhe novos matizes, além de possibilitar ao leitor revisitar seus conhecimentos a cerca da mitologia.

Assim como os textos mitológicos, literários e religiosos, os provérbios também são fontes para os intertextos alusivos empregados por Ricardo Guilherme Dicke. De forma lúdica o autor brinca ao recontextualizar os provérbios, conforme ocorre em: “Não deixe para amanhã o que se pode fazer hoje” que foi reescrito “Não deixes para hoje o que podes fazer amanhã” (DICKE, 2008, p.405). E ainda: “Ladrão que rouba ladrão tem cem anos de perdão” em “Ladrão de ladrão, quanto tempo de perdão?” (DICKE, 2008, p. 96).

Nos romances em estudo, também contam com alusões a trechos de textos históricos e filosóficos, conforme se pode notar nas citações a seguir: “Necessitaria do talento de Teresa de Ávila para descrever o que me vai em borbotões pelo coração” (DICKE, 2006, p. 110). Esta era a frase que passava pela cabeça de Cecília quando pensava em seu amor pelo cunhado paraplégico. As qualidades conferidas a Teresa de Ávila são a paciência e persistência, pois a

mesma teve que lutar muito contra as vontades sua família para seguir sua vocação. Tornou-se freira carmelita e foi muito caridosa o que a levou mais tarde (1970) a ser santificada, por isso a alusão a ela.

Numa de suas rodas de filosofia, Cirilo Serra menciona Platão e Kierkegaard, fazendo um trocadilho com a refeição que iriam receber e o nome das obras dos dois filósofos: “Viva o combustível da palestra! Platão não pôs boa parte de sua filosofia em volta de um Banquete? E Kierkegaard também, não inventou um Banquete, para expor suas ideias? Assim comamos, bebamos, filosofemos e blasfemamos” (DICKE, 2006, p. 163).

A alusão a Confúcio surge numa carta que Silvia escreve em Paris endereçada à Cecília contando sobre sua busca da felicidade: “Não foi Confúcio que disse que muitos procuram a felicidade acima da gente, outros a buscam embaixo, mas a felicidade está à altura da gente, à altura onde a gente está nesta hora”? (DICKE, 2006, p. 215). E nesse mesmo romance, Grego lembra-se das palavras de René Descartes, acrescentando sua opinião ao final da frase: “Penso, logo existo. Existo, logo faço o que acho melhor” (DICKE, 2006, p. 94).

Nos exemplos acima, o ficcionista faz uma recriação de pensamentos já consolidados. Com um novo olhar ele questiona aquilo que está estabelecido, levando o leitor a fazer o mesmo.

Em *Madona dos Páramos* o narrador lembra a famosa frase da dialética de Heráclito ao ver a Moça sem nome tomando banho nua, no rio, sob o olhar atento do grupo de homens que a raptou: “Olhou em torno o rio que corria sobre as pedras, sua transparência eterna, o que as águas diziam?, que nunca se entra no mesmo rio duas vezes, que tudo passa, que tudo muda e cambia e no entanto tudo é imóvel e sempre o mesmo” (DICKE, 2008, p. 165).

Nota-se, pelos exemplos selecionados, que os romances em análise foram construídos empregando com frequência os recursos alusivos, porém, para que o leitor construa o entendimento do texto em questão é necessário que ele siga os “links”, as pistas, deixadas pelo autor para que o mesmo possa construir os sentidos do texto.

Faz-se necessário ressaltar que os diálogos estabelecidos através de alusões, verificados nos romances em exame, não se esgotam nos exemplos acima selecionados. A tessitura da narrativa dickeana é composta por fios de muitos discursos das mais diversificadas áreas do conhecimento humano, demonstrando

assim, a grande intimidade desse ficcionista com cultura acumulada ao longo do tempo, conforme se verifica nas palavras do filósofo e poeta Melânio Cajabi, alter-ego do escritor: “Ah, minhas estantes cheias de livros lá na minha fazenda... [...] Por mim, leio e estudo de tudo, nada desdenho, aprecio tudo, que tudo é vida, até as coisas feias, acho beleza em tudo” (DICKE, 2008, p. 418).

Assim sendo, o processo de recontextualização empreendido por Dicke nos remetem aos conceitos bakhtinianos de que as grandes obras “dissolvem as fronteiras de sua época, vivem nos séculos, isto é no *grande tempo*” (BAKHTIN, 2006, p. 362), uma vez que as obras em estudo estabelecem elos dialógicos, ou “fazem links”, tanto com obras de épocas mais próximas quanto com obras de épocas mais remotas, pois, de acordo com o teórico russo, as obras não podem viver nos séculos futuros se não reúnem em si os séculos passados, pois, “tudo o que pertence apenas ao presente, morre juntamente com ele” (BAKHTIN 2006, p. 363).

Dicke garante a transcendência de suas obras através da técnica que Bakhtin denomina de “desenvolvimento criativo ulterior da palavra estrangeira num contexto novo e em condições novas” (BAKHTIN, 2010b, p. 147).

Diante de tudo o que foi exposto, infere-se que os recursos alusivos inseridos nos romances em estudo funcionam como um embrião do hipertexto uma vez que, assim como os textos que circulam nas mídias eletrônicas, os romances se caracterizam pela ausência de linearidade. Seus significados são construídos por uma rede associativa, cujos sentidos não se encerram nos limites de um único texto, instigando o leitor a buscar o texto aludido para ter condições de efetivar o entendimento do romance. Estratégia criadora como esta confere à escrita de Ricardo Guilherme Dicke uma competência linguística fora do comum, rompendo com a linearidade do texto narrativo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos, o romance contemporâneo veicula uma surpreendente imagem da realidade atual, misturando estados de consciência, vozes, cenários e aspectos concretos do mundo em torno. Pode-se salientar ainda que essa espécie literária não se prende a temas estabelecidos e rompe com os métodos composicionais cultivados até o fim do século XIX, exigindo um leitor participativo, que veja a escrita como um campo que possui redes, faces comunicativas que transmitem saberes, perspectivas, comportamentos, os quais se dão no jogo simbólico da leitura.

Além disso, pelo jogo de vozes, que se dá na polifonia, a leitura gera novos sentidos que se dispersam e se disseminam, instaurando uma renovação expressiva dos significados. No romance polifônico, quase sempre, as vozes e as focalizações são combinadas, a fim de representar a multifacialidade do real que é apreendido pelos conteúdos mentais dos personagens. Assim, ficou evidente que as obras estudadas foram concebidas valendo-se da liberdade de expressão composicional tão cara à literatura do presente e, por isso, as emissões nelas efetivadas se dão por meio da análise mental, do monólogo interior, do solilóquio, do fluxo da consciência, do narrador câmera e do modo dramático, recursos que tornam possível ao autor estabelecer uma leitura que faz trânsitos, isto é, que passa de um valor a outro, de uma ideia a outra, com liberdade, pois o contexto dialógico faz com que em cada ponto do texto se manifeste uma multiplicidade inumerável de sentidos, que o processo polifônico recupera, permitindo que se aflore no texto suas dimensões intrínsecas como graça, inteligência e expressividade.

Deste modo, foi possível constatar que as maneiras empregadas por Dicke, para externar a voz de cada personagem, constituem um modelo adequado para exprimir a complexidade do real, o labirinto do conhecimento e a diversidade da condição humana.

Pode-se depreender, também, que ao longo da história os textos se reportam a outros textos, porém, os escritores modernistas e pós-modernistas empregam, com muita frequência, esse recurso, fazendo com que a leitura de suas obras pressuponha certa especialização por parte do público leitor. Assim, as

relações dialógicas defendidas por Bakhtin podem ser reconhecidas na criação literária contemporânea, uma vez que seus significados são construídos por uma rede associativa, cujos sentidos não se encerram nos limites de um único texto, estimulando a curiosidade do leitor a buscar no texto, a que a obra atual faz alusão, a compreensão mais adequada para a leitura.

Dessa forma, este estudo pautou-se por apontar o processo de construção intertextual e interdiscursiva presente nas obras analisadas, fatores que realizam um movimento que, em vez de distanciar o leitor da realidade por ele vivida, faz com que ele se aproxime dela.

Por esse prisma, foi possível verificar que Ricardo Guilherme Dicke multiplicou seus cenários internos por meio do diálogo com outros livros, ora atuais, ora clássicos, mas ofertando sempre ao leitor um universo amplo de leitura que se abre a inúmeros caminhos.

Também os estudos relativos às distinções entre diálogo e dialogismo se mostraram importantes para que o leitor possa compreender os processos de intertextualidade e de interdiscursividade que perpassam os romances *Deus de Caim* e *Madona dos Páramos*, nos quais está presente a maneira de demonstrar que a expressividade literária atual repousa em modos expressivos muito sutis; fatores que tornam a leitura um campo aberto por excelência.

Assim sendo, os estudos sobre os fatores anteriormente mencionados, são importantes para o movimento ampliador dos sentidos, gerador das novas significações, pois eles concorreram para dar ao texto uma nova ótica estruturante, que tornou o texto descentrado, plurifacializado, apto a acolher múltiplas significações, tornando-se algo estranho, que questiona, transforma e desloca o processo perceptivo habitual, instaurando sempre novas possibilidades de apreensão, voltadas para a inquestionável riqueza do mundo expressa pela obra.

Seguindo a investigação dos mecanismos dialógicos postos em prática por Ricardo Guilherme Dicke, foi possível averiguar a presença da paródia, da paráfrase e da estilização, enfim, do diálogo de suas narrativas com obras como *Os sertões*, de Euclides da Cunha, *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa e *Angústia*, de Graciliano Ramos. Esse processo criador contribuiu para redimensionar as narrativas estudadas, permitindo que elas sejam vistas por meio de um processo pulverizador diferenciado, que se manifesta em seu movimento contínuo, material,

expressivo e estilístico, gerador de uma significação múltipla, intertextual e descentrada, aspectos que concorrem para uma imponderável riqueza do texto.

Também, as citações, que são mecanismo de revisitação de leituras anteriores, por meio das quais o ficcionista introduz, em suas narrativas, trechos bíblicos, mitológicas, versos, pensamentos filosóficos, entre outros, que de modo implícito ou explícito, concorrem para que a significação se justaponha e se sobreponha, fazendo com que a leitura se refaça e se renove, permanentemente. Esse mecanismo dialógico contribui para que o leitor se insira, nesse contexto, que dá conta da multifacetação dos personagens, como objeto desse olhar que espelha profundamente sua condição humana, igualmente variável e múltipla, o que deixa clara a qualidade e importância dos textos estudados neste trabalho.



## REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. 6 ed. São Paulo: Martins Fonte, 2012.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Trad. José Pedro Xavier Pinheiro. São Paulo: Atena Editora, 2003.

ALVES, Castro. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Considerações do poema/ A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. *Sentimento do Mundo*. Edição Especial. Rio de Janeiro: Record, 1999.

ASSIS, Machado. *Memórias Póstumas de Braz Cubas*. São Paulo: Ciranda Cultural Editora e Distribuidora Ltda., 2007.

\_\_\_\_\_. *Quincas Borba*. São Paulo: Ciranda Cultural Editora e Distribuidora Ltda., 2007.

AQUINO, Tomás de. *Sobre o ensino (De magistro), os sete pecados capitais*. Tradução e estudos introdutórios Luiz Jean Lauand. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e arte Poética. Estudos introdutórios de Goffredo Telles Júnior*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro/Tecnoprinch, S/D.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra, 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. de Paulo Bezerra. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010a.

\_\_\_\_\_. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. 6ª ed. São Paulo: Hucitec Editora, 2010b.

\_\_\_\_\_. (V. N. Volochínov). *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. Tradução: Michel Lahud et al. 14 ed. São Paulo: Hucitec, 2010c.

BARBOSA, Everton Almeida. *O problema do narrador em Ricardo Guilherme Dicke*. In: DICKE, Ricardo Guilherme. *Madona dos Páramos*. Cuiabá: Carline & Caniato: Cathedral Publicações, 2008.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Dialogismo, polifonia e enunciação*. In: *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. BARROS, Diana Luz Pessoa e FIORIN, José Luiz. São Paulo: Edusp, 2003.

BARTHES, Roland. *Análise Estrutural da narrativa*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

\_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. Tradução: J. Guinsburg. 3ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução: Padre Antônio Pereira de Figueiredo. Erechim - Rio Grande do Sul: Edelbra, 1999.

BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2012.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Vol.I. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

\_\_\_\_\_. *Mitologia Grega*. Vol.III. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

BRETON, André. *Manifesto surrealista*. Tradução: Luiz Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia – a idade da fábula – história de deuses e heróis*. Trad. David Jardim Júnior. São Paulo: Tecnoprint – Ediouro, 1965.

CALVOCORESSI, Peter. *Quem é quem na bíblia*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CAMÕES, Luís Vaz. *Os lusíadas*. São Paulo: Klick Editora, 1998.

CANDIDO, Antônio. *Esquema Machado de Assis* \_ in: *Vários Escritos*. 3ª ed. rev. e ampliada. - São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CARVALHO, Juliano Moreno Kersul de. *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.

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote*. Trad. e adap. Orígenes Lessa. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos – mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 14ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CINTRA, Ismael. *O foco narrativo na ficção: uma leitura de Nove novena, de Osman Lins*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1978.

COELHO, Nelly Novaes. *Deus de Caim* (orelhas). In: DICKE, Ricardo Guilherme. *Deus de Caim*. 3ª ed. Taubaté, SP: Letras Selvagens, 2010.

\_\_\_\_\_. Nelly Novaes. *Escritores Brasileiros do Século XX (Um Testamento Crítico)*. Taubaté, SP: Letras Selvagens, 2013.

CUNHA, Euclides. *Os sertões*. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

DICKE, Ricardo Guilherme. *Deus de Caim*. 2ª. ed. Cuiabá: Gráfica Sereia, 2006.

\_\_\_\_\_. *Madona dos Páramos*. Cuiabá: Carline & Caniato: Cathedral Publicações, 2008.

\_\_\_\_\_. *Conjunctio Oppositorum no Grande Sertão*. Cuiabá: Conselho Estadual de Cultura, 1999.

FERNANDES, José. *Dimensões da literatura goiana*. Goiânia: Gráfica de Goiás – CERNE, 1992.

\_\_\_\_\_. *O interior da letra*. Goiânia: Editora da UCG, 2007.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário de Língua Portuguesa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FIORIN, José Luiz. *Polifonia textual e discursiva*. In: BARROS, Diana Luz Pessoa e FIORIN, José Luiz. *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 2003.

\_\_\_\_\_. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2008.

\_\_\_\_\_. *Interdiscursividade e intertextualidade*. In: BRAIT, Beth. *Bakhtin: Outros Conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2010.

FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção: desenvolvimento de um conceito crítico*. Tradução: Fábio Fonseca de Melo. In: Revista USP, nº 53, p. 166 – 182, março/maio 2002.

GRIMM, Irmãos. *Branca de Neve*. In: *Contos e Lendas dos Irmãos Grimm*. Vol. I. Trad. Íside M. Bonini. São Paulo: Gáfica e Editora Edigraf Ltda, 1962.

GUIMARÃES, Eduardo. *Os limites do Sentido: um estudo histórico e enunciativo da linguagem*. 2ª Ed. Campinas, São Paulo: Pontes, 2002.

GUSDORF, Georges. *A fala*. Tradução: João Morais-Barbosa. Porto: Edições Despertar - Coleção Humanitas, 1970.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. Tradução: Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva. 2ª ed., 1986.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. Manoel Odorico Mendes. São Paulo: Atena Editora, 2009.

HUMPHREY, Robert. *O fluxo da consciência*. Trad. Gert Meyer. São Paulo: Mcgraw-Hill do Brasil, 1976.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1991.

JANNY, Laurent. *A estratégia da forma*. In: JANNY, Laurent et al. *Intertextualidades*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

KIERKEGAARD, Søren. *O Banquete (In vino veritas)*. 5 ed, Lisboa: Guimarães Editores, 2002.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LAWRENCE, D. H. *O Amante de Lady Chatterley*. São Paulo: Martin Claret., 2006.

LEONEL, Maria Célia. *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MACHADO, Madalena Aparecida. *Cerimônias do esquecimento, dialéticas em profusão*. In: *Dos labirintos e das águas: entre Barros e Dickes*. MACHADO, Madalena Aparecida e MAQUÊA, Vera (org.) Cáceres-MT: Editora Unemat, 2009.

\_\_\_\_\_. *Literatura Brasileira Contemporânea em Perspectiva*. X Congresso Internacional de Estudos Brasileiros (BRASA). Brasília 22 a 24 de julho de 2010.

MAGALHÃES, Hilda Gomes Dutra. *História da Literatura de Mato Grosso: século XXI*. Cuiabá: Unicen Publicações, 2001.

MAINGUENEAU, Dominique. *Gêneses dos discursos*. Trad. Sírio Possenti. São Paulo: Editora Parábola, 2008.

MALORY, Thomas. *O rei Arthur e os cavaleiros da Távora redonda*. Trad./Adap Ana Maria Machado. Série Reencontro. São Paulo: Scipione, 2004.

MAQUÊA, Vera. *Literatura e poder em Ricardo Guilherme Dicke*. In: Dos labirintos e das águas: entre Barros e Dickes. MACHADO, Madalena Aparecida e MAQUÊA, Vera (org.) Cáceres-MT: Editora Unemat, 2009.

MIGUEL, Gilvone Furtado. *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.

\_\_\_\_\_. *Mitopoética em Madona dos Páramos: entre o local e o universal*. In: LEITE, Mário César Silva. (Org.) *Mapas da Mina: Estudos de Literatura em Mato Grosso*. Cuiabá-MT: Cathedral Publicações, 2005.

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

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 14ª ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

MORAES, José Vilela de. *Um livro transcendental*. In: DICKE, Ricardo Guilherme. *Conjunctio Oppositorum no Grande Sertão*. Cuiabá: Conselho Estadual de Cultura, 1999.

OLINTO, Antônio. *Do sexo e da morte em Dicke*. In: *Deus de Caim* (Prefácio). 2ª. ed. Cuiabá, Gráfica Sereia, 2006.

OLIVEIRA, Éris Antônio. *O romance em Goiás, traços estéticos*. Goiânia: Kelps, 2012.

ORLANDI, Eni. P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 6ª ed. Campinas, SP: Pontes, 2005.

PAULINO, Graça, WALY, Ivete, CURY, Maria Zilda. *Intertextualidades: teoria e prática*. 6 ed. São Paulo: Formato, 2005.

PLATÃO. *Banquete*. In: PLATÃO. *Apologia de Sócrates - Banquete*. São Paulo: SP. Editora Martin Claret, 2004.

QUIROZ, Eça de. *O primo Basílio*. São Paulo: FTD, 1994.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 48ª ed., Rio, São Paulo: Record, 1998.

REYES, Graciela. *Polifonia Textual: la citación en el relato literario*. Madrid: Editorial Gredos, 1984.

RODRIGUE, Maria Aparecida. *Angústia Selvagem: Filosofia da linguagem e fluxo da consciência em Angústia, de Graciliano Ramos e Perto do coração selvagem, de Clarice Lispector*. 2ª ed. Goiânia: Kelps, 2011.

ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSENTHAL, Erwin Theodor. *O universo fragmentário*. Tradução: Marion Fleischer. São Paulo: Ed. Nacional - Ed. Da Universidade de São Paulo, 1975.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Madrid: Gredos, 1983.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia*. 6ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1998. (Série Princípios)

SHAW, Harry. *Dicionário de termos literários*. Tradução adaptação: Cardigos dos Reis. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978.

TELES, Gilberto Mendonça. *Retórica do silêncio I: teoria e prática do texto literário*. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

TEZZA, Cristovão. *Polifonia e ética*. Cult.. São Paulo: Editora 17. nº 59, Ano VI, p. 60-63, julho de 2002.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WOOLF, Virginia. *O leitor comum*. Trad. Luciana Viegas. Rio de Janeiro: Graphia, 2007.