

# A CONSTRUÇÃO SIMBÓLICA COMO RECURSO NARRATIVO DE REPRESENTAÇÃO EM “O VELHO MOÇO”, DE R. G. DICKE

Adriana Lins Precioso<sup>1</sup>  
Iouchabel S. de F. Falcão<sup>2</sup>

## RESUMO

O objetivo deste trabalho é apresentar uma análise dos elementos simbólicos presentes no conto “O Velho Moço”, do escritor Ricardo Guilherme Dicke. Como método, são utilizados os estudos da antropologia do imaginário de Gilbert Durand (2012), as definições dos símbolos organizados por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2009), os conceitos sobre os mitos e seus temas de Mircea Eliade (2009), assim como referências complementares de orientação. O estudo mostra o conflito humano configurado na luta contra tempo e na condição humana da morte, destacando o sincronismo entre os símbolos e o intertexto mítico ambientados no espaço mato-grossense.

**Palavras-chave:** conto contemporâneo, construção simbólica, literatura mato-grossense.

A literatura dickeana já tem o seu espaço de destaque nos estudos locais e está conquistando leitores nos cantos desbravados de Mato Grosso. A elegância e erudição da ousada escrita de Ricardo Guilherme Dicke (1936-2008) nutrem os campos de pesquisas acadêmicas que descobrem e/ou resgatam as produções literárias que representam a identidade de um espaço marcado pela expansão invasiva, por um processo de modernização tardio e pela globalização consequente.

Mas o texto de R. G. Dicke ultrapassa os limites geográficos do estado e ganha contornos universais que possibilita leituras múltiplas construídas na contemporaneidade de forma autêntica, o que concretiza a ligação entre o escritor, o espaço e o tempo na elaboração estética da narrativa, eternizando imagem reflexivas que retrataram o homem comum em conexão com o mundo.

---

<sup>1</sup> Professora Doutora Adjunta da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT – SINOP – FAEL, no curso de Letras. Coordenadora do Grupo de Pesquisa: Estudos Comparativos de Literatura: tendências identitárias, diálogos regionais e vias discursivas – Certificado pelo CNPq. E-mail: adrianaprecioso@unemat.br

<sup>2</sup> Graduada em Licenciatura em Letras pela Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT – SINOP – FAEL, e membro do Grupo de Pesquisa: Estudos Comparativos de Literatura: tendências identitárias, diálogos regionais e vias discursivas – Certificado pelo CNPq. E-mail: iouchabel@gmail.com

Um dos atributos que é constantemente observável em sua produção é o uso de elementos simbólicos e do resgate mítico que determinam a sua particularidade, em que a rica produção de imagens cria situações sinestésicas, que envolvem a percepção visual com a constante presença das cores e da música que, através do rádio, elemento característico de sua narrativa, atravessa oceanos e alcança diferentes culturas.

O que se destaca neste trabalho, em análise do conto “O Velho Moço” (2011), é a construção simbólica da questão da luta contra o tempo e contra a morte, temas também recorrentes na produção literária de Dicke. Para isso, aplicam-se, aqui, alguns conceitos presentes nos estudos de Gilbert Durand (2012) sobre *As estruturas antropológicas do imaginário*, também título de sua obra. Por *Imaginário*, Durand define:

O conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapien – aparece-nos como o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano. O Imaginário é esta encruzilhada antropológica que permite esclarecer um aspecto de uma determinada ciência humana por um outro aspecto de outra (p. 18).

Dentro dessa *encruzilhada antropológica*, o resgate mítico é matizado pela visão do mundo contemporâneo, pelos conflitos humanos, coletivos e individuais, que permeiam a construção discursiva crítica decorrentes dos aspectos sociais e multiculturais que definem o perfil identitário do homem contemporâneo. O tema mítico construído no conto é o do fim do mundo que Mircea Eliade (2000) aborda da seguinte maneira:

Em suma, esses mitos do Fim do Mundo, implicando mais ou menos claramente a recriação de um novo Universo, exprimem a mesma ideia arcaica e extremamente difundida da “degradação” progressiva do Cosmo, requerendo sua destruição e sua recriação periódica. Desses mitos de uma catástrofe final, que será ao mesmo tempo o sinal anunciador da iminente recriação do Mundo, é que surgiram e se desenvolveram os movimentos proféticos e milenaristas das sociedades primitivas contemporâneas (p. 58).

Na narrativa contemporânea de Dicke, o mito do Fim do Mundo recebe abordagens que envolvem a exploração do trabalho humano, o domínio capitalista e a degradação ambiental como os elementos que disseminam o caos, provocando em Blanziflor, personagem principal, o sentimento de revolta e de desejo de renovação e do alcance edênico. A partir desses fatores, os questionamentos filosóficos sobre a

existência, a vida e a morte são constantes, criando uma batalha não de heróis contra monstros e dragões, que escondem em suas figuras o mesmo significado em *outro aspecto*, mas contra as garras impiedosas do tempo:

[...] sentimos na literatura uma revolta contra o tempo histórico, o desejo de atingir outros ritmos temporais além daquele em que somos obrigados a viver e a trabalhar. Perguntamo-nos se esse anseio de transcender o nosso próprio tempo, pessoal e histórico, e de mergulhar num “estranho”, seja ele extático ou imaginário, será jamais extirpado. Enquanto subsistir esse anseio, pode-se dizer que o homem moderno ainda conserva pelo menos alguns resíduos de um “comportamento mitológico” (ELIADE, 2000, p. 165).

Diante disso, o conjunto formado pelos elementos simbólicos e do resgate mítico esteticamente construído na narrativa permite a análise do pensamento do criador decorrente não só de sua visão de mundo como também de sua herança arquetípica, revelando de que maneira valores são transmitidos ou resgatados e como isso é construído na contemporaneidade.

Das características que compõem a narrativa em “O Velho Moço”, os elementos simbólicos são as agulhas que, com destreza e particularidade, costuram e universalizam o texto e que se cruzam para formar, numa tessitura densa e reflexiva, o perfil identitário do personagem e o percurso que o autor utiliza para evidenciar o cenário mato-grossense na construção literária da literatura dickeana.

Entende-se por simbólicos o que Gilbert Durand (2012) define por elementos complexos, de sentidos múltiplos, que ligam, em potencial, os elementos inconciliáveis, as compartimentações sociais e as segregações dos períodos da história por estruturas que, embora possua um dinamismo transformador, normatizam as representações imaginárias, agrupando-as em esquemas originais.

Diante disso, em análise dos elementos que participam da composição textual, evidenciam-se, em primeiro lugar, os que simbolizam a marca ascensional de Blanziflor, que se auto define como profeta assinalado pelo centro do dedo de Deus e que tem por trabalho a produção do “Caderno do Apocalipse”. Como profeta, ele está cercado de figuras espaciais significativas que reafirmam sua posição. A começar pelas características que remetem à simbologia do *centro*, presentes no decorrer da narrativa.

A rua Cândido Mariano e a avenida Getúlio Vargas, onde é localizado o casarão do personagem, fruto de uma herança paterna, ficam no centro de Cuiabá; como guardião da casa, ele ficava sentado no cadeirão de assento afundado localizado no centro da sala, o mesmo que fica no centro do casarão; enquanto guardava a casa, o personagem “ficava olhando o relógio [...], no centro da parede, à sua frente” (DICKE, 2011, p. 14).

Essa centralização do personagem simboliza critérios ambíguos de representação. Como abordagem geral, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2009, p. 219) apresenta o centro como um dos símbolos fundamentais que configura o Princípio e o Real Absoluto, o centro é Deus, onde se reúnem os processos de retorno e convergência em busca de unidade, assim como também é o símbolo da lei organizadora.

Blanziflor, na condição de profeta, tem atitudes de imposição que traduzem o seu comportamento dominante, como mostra o excerto a seguir: “Todas as religiões se tornarão uma só. Graças a este profeta, Blanziflor Knollenberg. Todas as religiões são verdadeiras, mas se tornarão uma só, una e poderosa. Deus único e grande e eu seu profeta” (p. 22).

O comportamento do personagem é reforçado pela imagem espacial centralizante, que converge nele a unificação em busca do sagrado. Assim, direcionando a vida às práticas religiosas, Blanziflor delega para si os critérios que envolvem as características gerais da simbologia do centro, do Princípio e do Real Absoluto.

A convergência do espaço no personagem ocorre na localização de Blanziflor no centro da sala e do cadeirão de assento afundado que é várias vezes destacado no decorrer da narrativa. O cadeirão configura a imagem do trono que simboliza o “suporte da glória divina ou de manifestação da grandeza humana”, assim como, “a pessoa que exerce o poder” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 910-11). Diante disso, a distribuição espacial que o envolve edifica a imagem do personagem com um ser dotado de um poder supremo e centralizado, reforçando a imagem do profeta enquanto ser divino.

Em contraste com essa edificação do personagem são apresentadas figuras ambivalentes na sua imagem glorificante. Isso ocorre ainda em análise dos aspectos espaciais, devido à simbologia do centro definida por Gilbert Durand (2012) que determina o centro como um dos símbolos de intimidade, ou seja, que remetem às fantasias de repouso e/ou de regresso à mãe pela sua referência simbólica ao umbigo. Sendo assim, o centro tem uma ligação direta com a imagem da morada e do refúgio.

Para Bachelard (1993, p. 62) a casa vivida transcende o espaço geométrico e os critérios de refúgio e de resistência reforçam a imagem da maternidade da casa. Durand (2012, p. 248) exemplifica a afirmação de Bachelard expondo a diferença entre o refúgio quadrado, marcado pela construção, e o refúgio circular que é natural, ou seja, o ventre feminino. Para isso, define:

As figuras quadradas ou retangulares fazem recair o acento simbólico nos temas da defesa da integridade interior. O recinto quadrado é o da cidade, é a fortaleza, a cidadela. O espaço circular é sobretudo o do jardim, do fruto, do ovo ou do ventre, e desloca o acento simbólico para as volúpias secretas da intimidade (p. 248).

Dessa forma, o espaço central do casarão contrasta com a imagem do refúgio que é apresentada como característica do personagem. O casarão possui moradores, mas Blanziflor está sempre sozinho, ou seja, sua função de profeta e guardião do lugar, com os aspectos de funcionalidade e autoridade dessas ações, contrapõe o espaço íntimo da mesma, de proteção e resistência à sociedade e ao regime trabalhista. A figura da casa do homem urbano com seu aspecto quadrado e concreto é, num sistema paradoxal, o mesmo espaço de centralidade íntima e individual.

As características que compõem o espaço do terraço complementam os aspectos ascensionais próprios do personagem,

Levantava-se do cadeirão e passava pela porta em cujo chão, feito de pedras vermelhas, se desenhava uma cruz grega, mandada fazer pelo seu pai, subia ao terraço por uma escada de pedra e ficava a olhar a cidade. Cansava-se e se sentava numa cadeira de pedra olhando para uma mesa de pedra com os quadrados do xadrez. Mas ninguém jogava (DICKE, 2011, p. 14).

Das figuras que compõem esse ambiente destacam-se a pedra e a cruz grega. Chevalier e Gheerbrant (2009) apresentam a pedra, dentre as várias referências, como elemento vivo, em que “a pedra e o homem apresentam um movimento duplo de subida e descida” (p. 696), ou seja, a pedra carrega a simbologia do divino e sacralizado, ao mesmo tempo que humano e concreto e, tendo a pedra talhada como referência da obra humana, é o objeto de construção de templos e igrejas. Unido ao fato de as pedras serem vermelhas, o terraço recebe na narrativa uma ligação com o fogo e com o sol, elementos que remetem ao diurno, ao brilho, ao macho, à força e a racionalidade.

A cruz, como um dos símbolos fundamentais assim como o centro, é, também dentro de uma esfera múltipla de significados, o símbolo da união dos contrários, da totalização espacial e da totalidade do mundo (DURAND, 2012, p. 329), assim como também representa a árvore da vida e a sabedoria.

O que a união desses elementos possui em comum, em termo de significação simbólica, é a criação da imagem ascensional característica do personagem. Para Durand (2012), os símbolos ascensionais são marcados pela preocupação da reconquista de uma potência perdida, figuradas nas imagens verticalizantes que, no caso do conto, são as imagens construídas pelo espaço,

A frequentação dos lugares altos, o processo de gigantização ou divinação que toda a altitude e toda a ascensão inspiram dão conta do que Bachelard chama judiciosamente uma atitude de “contemplação monárquica” ligada ao arquétipo luminoso visual, por um lado, e por outro, ao arquétipo psicossociológico da dominação humana (DURAND, p. 137).

Sendo assim, o centro, a sala, o cadeirão, a escada, a pedra e a cruz são representações espaciais da visão ascensional do personagem que, em contrapartida, participa do dilema dos opostos, da solidão de um não reconhecimento e da luta pelo ideal profético e religioso de unificação e eternidade. Para Blanziflor, a “contemplação monárquica” ou o desejo de dominação humana a ele investidos são válidos dentro do seu ideal de profeta intermediário da providência divina e que se justifica na sua missão de unificação da humanidade.

Quanto à imagem mítica do profeta, Mircea Eliade (2000) a apresenta diretamente ligada à visão do Fim do Mundo e ao desejo de restauração do Paraíso: “Os profetas proclamam que o cosmo será renovado, haverá um novo Céu e uma nova Terra” (p. 62). O *Fim do Mundo* é uma representação mítica de resgate comum nas construções literárias que marcam o desejo de renovação e regresso através de catástrofes que tem por objetivo a seleção dos dignos,

O Cosmo que ressurgirá após a catástrofe será o mesmo Cosmo criado por Deus no princípio dos Tempos, mas purificado, regenerado e restaurado em sua glória primordial. Esse Paraíso terrestre não será mais destruído, não terá mais fim. O Tempo não é mais o Tempo circular do Eterno Retorno, mas um Tempo linear e irreversível. [...] Pois o fim do Mundo revelará o valor religioso dos atos humanos, e os homens serão julgados de acordo com seus atos. [...] Trata-se de um

Julgamento, de uma seleção: somente os eleitos viverão em eterna beatitude (ELIADE, 2000, p. 62).

A posição assumida por Blanziflor de “apóstolo do antitrabalho” (DICKE, 2011, p. 38) toma uma dimensão mais moderna diante do que ele denomina como inimigo, que é o sistema trabalhista e de quem o sustenta: “Eles são o monopólio do pecado [...] Por obra deles, o povo passa fome” (p. 29). Para ele, a complexidade da vida pós-industrial, com seus comércios livres mas condicionados a obrigação individual do trabalho, é a representação dos indícios apocalípticos, o qual ele, na posição de profeta escolhido, não participa: “Não nasci para ser escravo das classes dominantes. Nasci para ser um profeta” (p. 20), diz ele em uma das muitas passagens em que se nega ao trabalho.

No decorrer da narrativa, Blanziflor proclama a renovação do cosmo sob uma perspectiva que envolve característica do seu tempo e que particulariza sua visão profética, oscilando entre a imagem divina e humana do personagem,

[...] Nasci para ser profeta. Profeta das religiões que estão por vir. Porque virão profecias que ninguém conhece nem imagina. Religiões de esperados rituais. Com seus sacerdotes e sacerdotisas que serão a maravilha do mundo, a plenitude do que sonhamos, a fé que necessitamos, o fervor que teremos. E eu sou seu único profeta. Sou como São João Batista, aquele que comia mel e gafanhoto no deserto, que profetizou a vinda de Jesus. Religiões de fogo, religiões da água, religiões do ar, religiões da terra, religiões do éter. E esse tempo não está longe de chegar. Mas algo me impede de sair por aí levando a luz de minha profecia. Ninguém é profeta em sua terra. E eu tenho medo. Dizem que um profeta não deve ter medo. Medo de que me apedrejem (DICKE, 2011, p. 20-1).

Blanziflor utiliza de referências históricas e míticas para reforçar a sua imagem, como sua comparação à figura bíblica de São João Batista, mas ele oscila o seu poder com uma insegurança particular. Isso ocorre tanto em seu discurso em primeira pessoa quanto na voz do narrador:

Fica meia hora, depois se levanta e vai sentar-se no seu cadeirão. Está hoje de bom humor.  
Pensa em quantos heróis fizeram as independências de quantas nações que tiveram fim trágico. São como os profetas. Ninguém é profeta em sua terra. Na sua terra, os profetas são perseguidos, torturados e assassinados. Ele não será exceção (p. 23).

O que reforça a afirmação do personagem com uma insegurança real é a cumplicidade entre ele e o narrador apresentada nas passagens que fundem as duas vozes em apenas uma. Há uma entonação profética em seu discurso que prevê a unificação dos povos e das religiões e que reforça a imagem da convergência dos fatos no personagem através dos elementos simbólicos centralizantes, porém, mesmo se auto afirmando, o personagem e o narrador sempre tendem a profetizar a derrota, assim como expor as suas fraquezas, como a inevitável dependência do trabalho e a entrega aos prazeres carnavais com a psicoterapeuta, o que revela o lado humanizado de Blanziflor.

A própria característica física de Blanziflor, que é “cego de um olho pelo glaucoma” (p. 13), dá ao personagem a imagem ambivalente do sagrado e do humano. Sendo a simbologia do olho ligada à imagem da racionalidade e da percepção intelectual (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 653), a cegueira será símbolo de mutilação e de valorização negativa pela consciência popular, assimilada a uma consciência decaída e a uma enfermidade da inteligência (DURAND, 2012, p. 93-4). A cegueira é, ainda, símbolo oracular e de vidência.

Diante disso, Blanziflor divide em seu corpo, assim como no espaço, de um lado a imagem profética da racionalidade e da intelectualidade, do outro a representação da inconsciente, do velado e do escuro, que são características que evidenciam tanto a imagem sublime e superior quanto à humana do personagem, já que a parte cega é resultado de uma causa natural, ou seja, de uma enfermidade do homem.

Há ainda, dentro da ambivalência dos elementos simbólicos, a imagem eufemizada do *zarolho*, em que, na mitologia nórdica, representa o deus de Onipotência Odin. Dentro da narrativa, a presença desse elemento mitológico pode ser ligada às runas encontradas na varanda da casa:

[...] Esta varanda foi meu pai quem fez: [...]; aqui, antigamente, se erguiam as acácias: de repente, descobro vestígios de uma ruína runa: isto que se parece uma fortaleza com a janelinha no alto, um soto-telhado abre uma porta e lá no alto as estrelas no negror. Meu pai, onde está? Eu ainda estou no labirinto. E o Minotauro ruge: rumor da cidade esfomeada, intranquila, cheia de poros e antenas (DÍCKE, 2011, p. 33).

Durand apresenta as runas como “signos e fórmulas que o Grande Deus indoeuropeu (Odin) teria obtido na sequência de uma iniciação xamanista, quer dizer, comportando práticas ascensionais e sacrificais.” (2012, p. 155). Odin age pela magia das



runas e, sendo ele o “deus do bem dizer”, da palavra enquanto “aquilo que luz” e “que brilha nas trevas”, deixa a sua imagem conotada na narrativa na forma de uma expressão maior da imagem profética de Blanziflor, como uma herança que, assim como a casa, é ligada ao pai, que novamente resgata a presença masculina do alto, do racional e do comando patriarcal, assim como a parte de sua identidade ligada aos aspectos germânicos presentes no sobrenome Knollenberg e no resgate mítico das runas nórdicas.

A imagem labiríntica da cidade construída pelo personagem também carrega sua carga simbólica. O resgate mítico do labirinto como representação das ruas sustenta tanto o processo de centralização do personagem, valendo da equivalência do labirinto enquanto “encaminhamento da direção do *centro escondido*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 531), quanto à eterna busca de reconhecimento próprio, como um olhar para si mesmo em busca de representação do homem no cenário contemporâneo das ruas da metrópole.

O Minotauro, figura mítica diretamente ligada ao labirinto, é a representação de um estado psíquico de uma representação demoníaca do lado animal que há em nós devido a sua forma baseada na cabeça de touro, que simboliza a animalização do racional, e do corpo humano. Para melhor explorar o resgate desse elemento mítico dentro do conto, toma-se por base o que Durand (2012) diz:

o grito inumano está ligado à “boca” das cavernas, à “boca das sombras” da terra, às vozes “cavernosas” incapazes de pronunciar vogais doces. Por fim, na mesma exploração experimental do sonho encontramos pessoas aterrorizadas pelos gritos de seres semi-humanos que uivam mergulhados no charco lodoso. É, portanto, na goela do animal que se vê concentrar todos os fantasmas terríficos da animalidade: agitação, mastigação agressiva, grunhidos e rugidos sinistros (p. 85).

Na construção narrativa, o personagem primeiro se coloca dentro do labirinto, antes, porém, o personagem se questiona a respeito do pai e depois inicia a próxima sentença com “E o Minotauro ruge:” em que o sujeito da frase é a figura mítica. A partir disso, infere-se que, como o Minotauro, Blanziflor se sente aprisionado na construção criada pelo seu pai, desconstruindo, assim, a imagem do herói que caça a fera e sim de fera caçada nas ruas labirínticas da cidade que invadiu seu espaço de refúgio, em que seu próprio rugido - inumano - configura o medo não só do outro, do desconhecido, como

também da sombra de sua própria figura animalizada e perturbada pela agitação que a cidade oferece, como um temor diante do ser em que ele se transformou.

Ainda em análise dos componentes simbólicos que correspondem ao espaço, a narrativa redireciona aos pequenos elementos que juntos formam a imagem do inconsciente que remete à fuga do tempo. Como a noite, que serve de cenário aos sonhos e aos devaneios dos dois personagens, Blanziflor e Russel, seu irmão. Porém, no enfrentamento da noite e da vida, ambos os personagens carregam consigo os animais que os representam e que complementam a imagem do destino final da morte.

Blanziflor tem por posse o cão policial alemão chamado Tripão que o acompanha nos passeios dominicais. Além disso, o cão é a voz das noites do profeta,

Um cão ladrava nas vastidões da noite. E eu, meio dormindo, dizia:

- Late, late, cão. Põe tua alma nesse latido.

E o cão latia, latia nas solidões da noite.

-Cão que late, tua alma está triste ou sozinha. Busca nos caminhos da noite a razão de teu latir. [...]

Será para Deus que sobem aqueles latidos dos cães abandonados à própria sorte? Deus sabe onde esses cães latem na grande noite? (DICKE, 2011, p. 16-7).

Das múltiplas faces que envolvem a simbologia do cão, aplica-se a narrativa a imagem dele enquanto psicopompo. Durand (2012) apresenta o cão como duplicidade doméstica do lobo e igualmente símbolo da morte (p. 88), o que explica a sua marcante presença no cotidiano do personagem já que o tema implícito da narrativa é visão da proximidade da mesma. Há ainda a imagem do cão enquanto intercessor entre este mundo e o outro, ou seja, o guia dos espaços obscuros e subterrâneos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 176-7). A dúvida presente no clamor a Deus, demonstrada pelo personagem, apenas reforça a ideia de transcendência. O cão enquanto guia serve de voz na noite que chama pela morte assim como o personagem espera por ela no decorrer dos dias. Diante disso, o cão é o elemento simbólico e representativo próprio do personagem.

Quanto ao Russel, o animal que o acompanha é o cavalo, que serve não apenas como companhia, mas, também, como meio de transporte,

Noite das noites: é o que espera talvez Russel montado no seu cavalo que trota como se fosse muito lentamente. Mas, pensando bem, trote ligeiro. No centro da noite, o cavalo com o seu cavaleiro. Que morte espera Russel? Morte de tudo, menos a sua, que ele é moço ainda e não

tem por que esperá-la. [...] Cavalos que trotam, como pedras imensas que tombam. Os cavalos são as borras da noite. Trotar de cavalos. As noites imensas: a Noite. Como barcos sulcando a noite com seus cavaleiros ignotos e incógnitos (DICKE, 2011, p. 24-5).

Assim como o cão, o cavalo também é um psicopompo e, quanto a sua função de condutor, representa a “montaria, veículo, nave, e seu destino, portanto, é inseparável do destino do homem” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 203). À noite, ele ainda representa o vidente já que, por sua vez, o condutor se torna cego. Como complemento da presença do cavalo enquanto condutor do destino humano, ou seja, a morte, a narrativa ainda o traz como marcador rítmico do tempo,

Patras de cavalos que nunca terminam nem começam. Música da noite. Melodia das constelações. Horizontes que deixam adivinhar sua secreta música, sua secreta pintura. Trote dos cavalos que se refletem nas constelações como reflexos de lírios e estrelas longínquas. [...] Repentinamente tardes, a Tarde; repentinamente noites, a Noite. O Tempo passa, as patas dos cavalos, o tempo passa, o Tempo, o trote, o tempo passa (DICKE, 2011, p. 25-6).

Por fim a narrativa traz a presença da coruja humanizada que dialoga com Blanziflor:

Uma coruja o seguia guaiando. Depois, ela se sentou no vidro do Jipe e Blanziflor disse:  
- Eu canto a dor dos homens.  
- Eu canto a dor dos homens – disse a coruja.  
Blanziflor, espantado por ouvir a coruja falar a língua dos homens, perguntou-lhe:  
- Quem é você?  
- Eu sou a Mãe-da-Lua que canta a dor dos homens.  
E ele ficou pensando: como pode uma coruja cantar a dor dos homens?  
Deve haver um encantamento nisso (DICKE, 2011, p. 36).

Das características simbólicas que envolvem o elemento *coruja* destaca-se no texto a relação com a figura mítica de Ascálafo, filho de Aqueronte que, transformado em coruja, viu Perséfone saboreando o fruto proibido do inferno, fato que a privou de retornar ao mundo da luz pela eternidade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 293), o que remete diretamente à posição de porta voz da “dor dos homens”, ou seja, do desejo e da privação do Paraíso na visão grego-romana. Além disso, a imagem da coruja está

associada aos elementos do inconsciente luniterrestres, o que a relaciona à morte e à escuridão, assim como às forças naturais das águas e das vegetações.

A humanização da coruja que nasce do eco da voz do personagem aparece como a anunciação do destino humano, como o porta-voz da racionalidade, o que a liga também à figura mítica de Atena, deusa da sabedoria. Tanto na denúncia quanto na clarividência, a coruja fecha a narrativa com o seu discurso revelador que funde sua voz com a do personagem,

A dor dos homens: vem desde Adão. É uma dor que mora no coração dos homens. A miséria e a desventura. Ele, pessoalmente, não sofria de miséria e nem de desventura, mas outros homens sofriam disso. A dor dos homens vem por ar, fogo, terra e água. A dor dos homens é mais triste na natureza de todos os viventes. A dor do homem vem de não se saber tudo da árvore do conhecimento. Ela locupleta a alma humana. [...] A dor do homem Deus não sabe. Deus é uma coruja no coração da *mata grossa*, eco círculos de sabedoria: o mundo, as estrelas, o que são? Vai a pé por pé, sem fazer ruído para não assustá-la e pergunta: ele vem com todas as palavras? Você, Blanziflor, com tua voz, ele te pergunta com a tua voz (dor do mundo). São as teorias de quem mais pergunta, sempre buscando:

Deus é uma coruja no meio das noites mais negras (DICKE, 2011, p. 36, grifo meu).

O excerto acima resume a narrativa e conclui o percurso do personagem. Ele expõe a origem da insegurança humana desde os primórdios, resgatado pela referência mitológica de Adão e reafirma as consequências do ato humano do pecado, que é a miséria e a desventura. A referência aos elementos da natureza traduz a totalidade do mundo e reforça a impossibilidade humana de não sofrer da dor dos homens, dor esta que nasce da ignorância que, como afirma o texto, sacia a alma humana. A onipresença divina é ambientada no infinito da *mata grossa*, referência novamente afirmada do cenário matogrossense, berço do profeta antitrabalho que, através de sua voz que representa a dor do mundo e o presságio do retorno divino que o encerra enquanto homem. Em síntese, a presença da coruja vem reforçar a imagem humana do profeta diante da divindade presente na natureza.

A união de todos os elementos simbólicos que compõem a narrativa aponta para duas características essenciais que já foram citadas, que é a passagem do tempo e a transgressão representada pela morte. Durand (2012) apresenta esses elementos ligados a esquemas que remetem a mudanças e adaptações da luta contra eles e que estão presentes

no imaginário humano que encontra na transcrição simbólica a representação do inconsciente.

A espera da morte – ou da transgressão através dela – é característica de Blanziflor que sentado no cadeirão de assento afundado e olhando relógio parado em 3:33, “Esperava a morte, mas ela não vinha. É duro não morrer quando se quer” (DICKE, 2011, p. 14). Enquanto isso, a passagem do tempo caracteriza Russel que, como citou o narrador, não tem motivos para esperar a morte em sua juventude, mas que não deixa de receá-la diante da velocidade temporal.

O relógio é uma construção do homem que cria a ilusão de dominação do tempo humano, que é móvel e finito. O fato dele se apresentar parado indica que o personagem está à espera do tempo divino, imóvel e infinito, que é demarcado pelo número três apresentado por Chevalier e Gheerbrant (2009) como “um número fundamental universalmente. Exprime uma ordem intelectual e universal, em Deus, no cosmo ou no homem. Sintetiza a triundade do ser vivo ou resulta da conjunção de 1 e de 2, produzido, neste caso, *da União do Céu e da Terra*” (p. 899, grifos dos autores).

Assim, dentre as várias interpretações, a trindade divina e a harmonia que resume a fase humana na Terra, que é o nascimento, o crescimento e a morte, reafirmam o caráter humano e divino construído em torno de Blanziflor, “- Não gosto de relógios: eles marcam irremediavelmente o tempo dos trabalhos, marcam a vida de quem trabalha. Só gosto deles quando estão parados, inativos, sem vida. Marcam a morte. Assim mortos, marcam a vida do ‘Cadernos do Apocalipse’” (DICKE, 2011, p. 30).

Outra característica interessante é a idade de Blanziflor que é 57, ou seja, é a sua espera pela morte, que também pode ser condicionada a espera do número 58, cuja soma resulta em 13, número que remete ao fim(morte) e ao recomeço (CHEVALIER; CHEERBRANT, 2009).

Os animais presentes na narrativa compõem o esquema do que Durand define *Regime Diurno da Imagem*, esquema este que representa as imagens que compõem “o medo, diante da fuga do tempo pela mudança e pelo ruído.” (2012, p. 75), o que caracteriza o latir dos cães e as marcas do cavalgar dos cavalos.

Os elementos ascensionais que caracterizam o espaço do personagem, como o centro, a sala, o cadeirão, a escada, a pedra e a cruz são representações de meios de atingir o céu, e a imagem verticalizante é “acima de tudo escada levantada contra o tempo e a

morte” (DURAND, 2012, p. 127). A verticalização e sua movimentação de subida traduzem a imagem de regeneração da queda,

[...] os símbolos ascensionais aparecem-nos marcados pela preocupação da reconquista de uma potência perdida, de um tónus degradado pela queda. Essa conquista pode manifestar-se de três maneiras muito próximas, ligadas por numerosos símbolos ambíguos e intermediários: pode ser ascensão ou ereção rumo a um espaço metafísico, para além do tempo de que a verticalidade da escada, dos bétilos e das montanhas sagradas é o símbolo mais corrente. Poder-se-ia dizer que neste estádio há conquista de uma segurança metafísica e olímpica (DURAND, 2012, p. 145).

A busca pela conquista de uma segurança *metafísica* e *olímpica* fica clara no personagem Blanziflor. As características espaciais evidenciam que na construção do personagem é forte a presença da imagem elevada do alto e da contemplação, nesse caso representado pelo terraço de pedras. Essa representação é utilizada na construção da narrativa em união com o cenário mato-grossense e com os aspectos que ambientalizam a imagem contemporânea da metrópole, reafirmada nas referências míticas do labirinto e da construção profética em torno do personagem.

Já em Russel é mais evidente a imagem da passagem do tempo por demonstrar um ritmo de vida natural, sem anseios de gigantização e que demonstra conformismo em relação ao trabalho, contrário à opinião do irmão, tendo a aceitação como característica: “Tudo está ótimo: é a minha filosofia, apesar de tudo está péssimo” (DICKE, 2011, p. 28). Porém, sua visão de mundo não elimina o temor humano da passagem brusca do tempo,

Russel, após um dia de viagem, chegou à sua fazenda Mutum. Tomou um banho demorado enquanto o empregado cuidava do cavalo. Deitou-se na rede e dormiu. Quando acordou, já era noite. Anotava seus pensamentos: “Luz e treva, treva e luz, luz e treva, luz e treva e luz e treva, luz luz luz, treva e luz: nada que interfira. [...] O Tempo é tão continuou quanto eu (enquanto vivo) (DICKE, 2011, p. 32).

Como parte do *Regime Diurno*, ambos os símbolos (animais e ascensionais) são “a antítese do tempo, das suas múltiplas faces, [...] carregado de suas figurações

verticalizantes e do seu semantismo diairético<sup>3</sup>”, ou seja, “todo sentido do *Regime Diurno* do imaginário é pensamento contra as trevas, é pensamento contra o semantismo das trevas, da animalidade e da queda, ou seja, contra Cronos, o tempo mortal” (DURAND, 2012, p. 188-9). Desta forma, é possível identificar na narrativa o trânsito constante entre os regimes configurado em vários elementos, o que evidencia a condição natural dos aspectos que relativizam as relações imaginárias em seus vários aspectos e que, aqui, é artisticamente elaborado dentro do texto literário.

É importante destacar, também, outro elemento que constantemente reafirma sua evidência nas produções dickeana, que é a presença da música. Com o rádio ligado, os personagens devaneiam em melodias de diferentes gêneros nas viagens e noites profundas, em que se evidencia a música clássica: “Ia pensando em ‘Anos de Peregrinação’ de Franz Liszt. Achava essa música misteriosa, iniciática. Pôs-se a ouvir com atenção. Aquela música, no mínimo, tinha o dom de ser antidepressiva. O motor do carro docemente, parecia casar-se com a música” (DICKE, 2011, p. 35).

Para finalizar, Durand (2012) define o simbolismo da melodia como “o tema de uma regressão às aspirações mais primitivas da psique, mas também o meio de exorcizar e reabilitar por uma espécie de eufemização constante a própria substância do tempo” (p. 225), o que complementaria a luta humana e constante contra a degradação do corpo enquanto vítima das garras temporais, representados na obra.

Os elementos simbólicos presentes na narrativa apresentam a possível análise da construção do perfil identitário do homem contemporâneo na representação literária. A ambientação em conjunto com a polifonia presente nos personagens mostra o lado humano e divino do homem perdido no cenário consumido pela globalização, que retrata através de elementos míticos – que eterniza a condição humana – a posição oscilante e dependente ao sistema e ao meio.

A representação da luta contra o tempo cerca o conto no intuito de mostrar que a curiosidade sobre o mistério da morte é uma característica humana e que o acompanham desde sua existência. Construir-se e perder-se em sua identidade é resgatar as imagens do

---

<sup>3</sup> *Diairético* é um termo técnico utilizado exclusivamente por Durand dentro do que define *Regime diurno da imagem* que envolve os símbolos heroicos de luta contra a queda e contra as trevas, em que um esquema de esforço verticalizante é associado a símbolos de purificação e distinção (separação), como o fogo e as armas cortantes (DURAND, 2012, p. 158-78).

inconsciente para representá-las, mesmo após o processo híbrido e fragmentado que acompanha a humanidade.

### **Considerações finais**

O desafio enfrentado pelo personagem Blanziflor se resume na luta cotidiana em um combate constante contra a vida comum, configurada na imagem do homem comum interiorano. A ambiência do conto revela a preocupação com a retratação do espaço mato-grossense, o que agrega ao texto critério de representatividade e de referência de identidade literária.

Na narrativa de Dicke, a construção simbólica se edifica nas relações estabelecidas entre o espaço e os personagens de maneira sincrônica. Os conceitos dos estudos da antropologia do imaginário de Durand guiam a análise para o campo simbólico que, em consonância com o tema mítico, demonstram a presença da luta contra o tempo e da consciência humana da morte.

Os elementos presentes no texto e os recursos simbólicos utilizados universalizam o conto quando sua dimensão ultrapassa os limites de Mato Grosso e ganha contornos presentes na condição do homem de produzir imagens comuns, criando, assim, mecanismo de identificação identitária na produção literária, destacando a visão de mundo influenciada pela condição social do homem contemporâneo.

### **Referências**

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2009.

DICKE, Ricardo Guilherme. O Velho Moço. In: \_\_\_\_\_. *O Velho Moço e outros contos*. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2011. p. 13-39.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.



ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Tradução de Pola Civelli e Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 2000.

## THE SYMBOLIC CONSTRUCTION AS A NARRATIVE DEVICE OF REPRESENTATION IN “O VELHO MOÇO”, BY R. G. DICKE

### ABSTRACT

The aim of this work is to present an analysis of symbolic elements present in the short story “O Velho Moço”, written by Ricardo Guilherme Dicke. As a method, are used the imaginary anthropology studies of Gilbert Durand (2012), the definitions of symbols organized by Jean Chevalier and Alain Gheerbrant (2009), the concepts of the myths and their topics of Mircea Eliade (2009) and additional guidance references. The study shows human conflict set in the fight against time and the human condition of death, highlighting the timing between the symbols and the mythical intertext acclimatized in Mato Grosso space.

**Keywords:** contemporary tale, symbolic construction, mato grosso literature.

Recebido em 02/01/2015.

Aprovado em 28/01/2015.