Em busca de quem se perdeu: um conto inédito de Ricardo Guilherme Dicke

In search of who is lost: Unpublished short stories by Ricardo Guilherme Dicke

Rodrigo Simon de Moraes

Doutorando da UNICAMP, Brasil
rodrigo.simon@hotmail.com

Palavras-chave: Ricardo Guilherme Dicke, literatura brasileira, conto, literatura e artes plásticas, literatura e filosofia.
Keywords: Ricardo Guilherme Dicke, Brazilian literature, short story, literature and visual arts, literature and philosophy.

Ricardo Guilherme Dicke

“Guimarães Rosa, Machado de Assis... Tem vários. O Guilherme Dicke, que praticamente não é conhecido, também é um gigante”¹. Aos 72 anos, Hilda Hilst concedia, em dezembro de 2013, aquela que seria sua última entrevista. Com a saúde frágil, preferiu não receber em sua chácara em Campinas, no interior de São Paulo, as jornalistas Ana Madureira de Pinho e Juliana Radler. Ditou ao amigo, artista-plástico e ex-namorado Moura Fuentes as curtas respostas enviadas por e-mail à redação do jornal *O Globo*, no Rio de Janeiro. A conversa seria publicada apenas dois meses mais tarde, em 14 de fevereiro de 2014, dez dias após a morte da poeta no Hospital das Clínicas de Campinas.

À época, muitos talvez ainda se perguntassem quem era Ricardo Guilherme Dicke. Não Hilda Hilst, que em outra entrevista, desta vez ao *Jornal do Brasil*, dez anos antes, já havia declarado ter descoberto em Dicke um texto “mais bonito que o de Guimarães Rosa”².

¹ Reportagem ‘Eu voltaria homem. É o meu desejo’, publicada no Caderno Prosa & Verso, do jornal *O Globo* em 14 de fevereiro de 2014.

² Reportagem *Hilda Hilst / O excesso em dois registros*, publicada no Caderno Idéias e livros, do *Jornal do Brasil* em 7 de outubro de 1989.

Mas quem seria esse escritor a encantar não apenas umas das mais importantes poetas do Brasil, mas o próprio Rosa, e mais Drummond, Glauber Rocha³, Jorge Amado – que considerou sua literatura “viva, dramática, poderosa⁴ – e Antonio Olinto (2010), a quem coube relatar as considerações do júri do II Prêmio Nacional Walmap, em 1967, formado por Guimarães Rosa, Jorge Amado e ele próprio?:

Rosa falou de sua força envolvente, de sua impetuosidade vocabular. Jorge Amado realçou sua narrativa, sua coragem de narrar sem recursos falsamente literários. Ficamos, os três, certos de que ali estava um romancista de tipo novo, um homem capaz de abalar a nossa ficção. (p. 21)

Ricardo Guilherme Dicke nasceu em Raizama, um pequeno distrito da Chapada dos Guimarães, no estado do Mato Grosso, em 16 de outubro de 1936. Primogênito de sete irmãos, foi filho de uma mãe brasileira, descendente de índios bororos, e pai alemão, que fugiu de sua terra natal – “onde havia leis que mandavam ‘quando e onde cuspir’” – para ser garimpeiro no Mato Grosso⁵.

Além do 4º lugar recebido por seu livro de estreia, *Deus de Caim* (Edinova, 1968), no Prêmio Walmap, *Como o Silêncio* (jamais lançado) ficou em segundo lugar no Prêmio Clube do Livro, em 1969. No dia 11 de setembro de 1977, Dicke recebeu, na Academia Brasileira de Letras, o Prêmio Remington de Prosa pelo romance *Caieira* (Francisco Alves, 1978). *Madona dos Páramos* (Edições Antares, 1981) ganhou o Prêmio Brasília, da Fundação Cultural do Distrito Federal, em 1981. Por fim, *Cerimônias do esquecimento* (EdUFMT, 1995) foi premiado com o Orígenes Lessa, da União Brasileira dos Escritores.

Com 11 livros publicados (8 romances, 1 livro de poemas, 1 livro com 2 contos, além da dissertação de mestrado *Conjunctio Oppositorum no Grande Sertão*), Ricardo Guilherme Dicke morreu, aos 71 anos, no hospital São Mateus, no bairro Bosque da Saúde, em Cuiabá, na manhã do dia 9 de julho de 2008. Postumamente, foram lançados 1 romance e mais outros 3 livros que estão entre o conto longo e a novela.

Em busca de quem se perdeu

A profícua e premiada obra de Ricardo Guilherme Dicke contrasta com a minguada produção acadêmica em torno de sua escrita. Até hoje, apenas dois doutoramentos foram realizados tendo como objeto de pesquisa a prosa do autor. “Romancista agraciado por inúmeros prêmios literários, Ricardo Dicke passou do estágio de promessa no campo literário para se tornar uma realidade ainda pouco explorada nos meios acadêmicos” (Machado, 2014, p. 187). A falta de interesse dos departamentos de letras e literatura ecoa no mercado editorial

³ No fim dos anos 70, no programa *Abertura*, na extinta TV Tupi, o cineasta disse ser Dicke “o maior escritor vivo do Brasil”.

⁴ Em carta enviada a Dicke em outubro de 1972.

⁵ Em correspondência enviada a Dicke no dia 8 de abril de 1963.

e, conseqüentemente, na difusão da literatura de Dicke nas livrarias e na crítica literária. Do total de 15 livros publicados, 7 estão atualmente fora de catálogo – os 8 que restam disponíveis só podem ser comprados sob encomenda em uma editora mato-grossense.

Segundo Pablo Picasso, não faria diferença se o quadro de um pintor iria durar ou não, pois, depois de conhecido, este pintor viveria por meio de sua lenda (Stein, 2016, p. 55). No caso de Dicke, nem mesmo a lenda sobreviveu, como se vê na *Enciclopédia de Literatura brasileira*, dirigida por Afrânio Coutinho e J. Galante de Sousa (1995), que registra a produção do escritor apenas até o ano de 1983, deixando de fora *A chave do abismo* e *Último Horizonte*, publicados em 1986 e 1988, respectivamente (p. 521).

Em março de 2001, o escritor Marcelo Rubens Paiva perguntou ao colega o porquê da dificuldade do mercado se abrir para suas obras. Pelo telefone, de Cuiabá, Dicke respondeu: “Estou tão longe... Tenho contos, poesias, novelas inéditas aqui⁶. De lá para cá, nada mudou. Dezesesseis anos depois daquele telefonema, sua obra segue distante. A última vez que um livro de Ricardo Guilherme Dicke foi lançado por uma editora fora do estado do Mato Grosso foi há quase 30 anos⁷.”

Nosso objetivo é evitar que um capítulo da literatura brasileira desapareça por completo. Temos em mente as palavras de Sérgio Milliet (1942): “o que se exige do crítico é a capacidade de situar e orientar, “ponderar não apenas o valor literário da obra aparecida mas ainda, e principalmente, filiá-la às correntes do pensamento contemporâneo, encontrar-lhe os parentescos inevitáveis” (p. 47). Assim, temos aqui dois objetivos principais: apresentar uma pequena mostra da sofisticação da elaboração formal da prosa dickeana nas narrativas curtas e apontar o que chamamos de homologia estrutural entre os procedimentos estéticos e poéticos na carreira de Ricardo Guilherme Dicke.

Dicke contista

Tendo Guimarães Rosa como exemplo, “mestre na passagem do fato bruto ao fenômeno vivido, da descrição à epifania”, Alfredo Bosi (2002) aponta como melhor do conto brasileiro contemporâneo aquele que busca atingir algo que se encontra no cerne da temática dickeana, “a dimensão metafísica e, num certo sentido, atemporal, das realidades vitais” (pp. 10-11). Dicke, admirador confesso de *Grande Sertão: Veredas*, sobre a qual se debruçou em pesquisa que resultou no livro *Conjunctio Oppositorium no Grande Sertão* (1999), encontrava na temática a maior afinidade com Rosa.

⁶ *Aposta de Guimarães Rosa lança romances*, publicado no Caderno Ilustrada do jornal Folha de S. Paulo em 01 de março de 2001. Retrieved from: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0103200126.htm>.

⁷ Em 1988, a Editora Marco Zero, de São Paulo, editou, em parceria com a Secretaria Municipal de Educação e Cultura da Prefeitura de Cuiabá, o romance *Último Horizonte*.

Formado em Filosofia, tenho inclinação para o lado metafísico da vida – Deus, morte, pecado, inocência, sexo, bom, mau. Tônica que repete nos livros é sexo, morte. O tempo também repete. O tempo faz a gente esquecer tudo, o tempo é esquecimento. A própria vida é esquecimento⁸.

Em igual medida de importância esteve a elaboração formal da prosa dickeana nas narrativas curtas. Como sabemos, ao contrário da primeira metade do século passado, quando, como aponta Vladimir Propp (1978), a lista de publicações científicas consagradas ao conto não era muito rica (p. 37), atualmente há uma farta literatura voltada a relatar e discutir a história do gênero literário. Mas, sejam os que apontem o conto como a mais antiga expressão da literatura de ficção (Magalhães Júnior, 1972, p. 9), os que encontrem seus rastros na Bíblia (Moisés, 2006, p. 33), os que apontem *Decameron*, de Boccaccio, como o precursor da fórmula clássica (Magalhães Júnior, 1972, p. 10), ou os que prefiram enxergar nos irmãos Grimm, com seus *Kinder und Haus Marchen*, a forma definitiva do gênero (Hohfeldt, 1981, p. 16), podemos dizer que há consenso sobre a existência de, como disse Cortázar (1974), “certas constantes, certos valores que se aplicam a todos os contos [...] elementos variáveis que dão a um bom conto a atmosfera particular e a qualidade de obra de arte” (p. 149). Pois Dicke conhecia e dominava as constantes e os valores da prosa curta, sejam elas as estruturas do conto a Maupassant, a modernização tchekhoviana ou o intimismo de Katherine Mansfield, como demonstram alguns de seus manuscritos e dois de seus contos publicados: *Manhã de chuva* (1979) e *Banzo* (2003). E, ainda que não existam registros de incursões pelo gênero fantástico (Todorov, 2014, pp. 38-39), foi também leitor de Cortázar⁹ e dos brasileiros José J. Veiga e Murilo Rubião¹⁰. Tal conhecimento foi o que, acreditamos, permitiu ao escritor mato-grossense radicalizar suas experimentações, chegando até a quebra da estrutura do conto tradicional, em grande medida comparável ao que fez Samuel Rawet em 1956 em *Contos do Imigrante* (1998), que, como identifica Leonardo Tonus (2000), “*rompt définitivement avec la linéarité du récit et centre son intrigue exclusivement sur ses personnages et les questions qu’ils posent*” (p. 95), marcando o momento em que o conto “largava de mão o “lastro” machadiano e o aspecto naturalista da ficção (Assis Brasil, 1973, p. 49). E é possível dizer que Dicke foi, em alguns momentos, ainda além, conseguindo preservar a sequência coerente quebrando o fluxo de tempo da narrativa, como veremos mais adiante.

Artes Plásticas e Filosofia

Em paralelo com a Filosofia, as artes plásticas estão na base da formação intelectual que sustenta o trabalho de Ricardo Guilherme Dicke. Foi para estu-

⁸ Entrevista de Ricardo Guilherme Dicke ao jornal *Correio Várzea-Grandense*, publicada em 19 de outubro de 1985.

⁹ Entrevista ao jornal *O Globo*, publicada no Caderno Cultura em 17 de setembro de 2006.

¹⁰ Entrevista de Ricardo Guilherme Dicke ao jornal *Correio Várzea-Grandense*, publicada em 19 de outubro de 1985.

dar Filosofia e pintura que Dicke se mudou de Cuiabá para o Rio de Janeiro na metade da década de 1960. Graduou-se Bacharel e obteve o título de Mestre em Estética pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ. E para além de articular o pensamento de Bachelard e Sartre na dissertação *Conjunctio Oppositorum no Grande Sertão* (1999), enquanto viveu na capital fluminense Dicke também se dedicou às especializações em Heidegger e Merleau-Ponty, além de estudar pintura e desenho com Frank Skchaeffer¹¹, Ivan Serpa¹² e Iberê Camargo¹³.

Ao longo dos séculos, não foram poucos os escritores e pintores que, como Dicke, transitaram entre as duas manifestações artísticas. Ismael Nery, Cornélio Pena, Clarice Lispector, Sérgio Milliet, Elvira Vigna e Nuno Ramos, entre os brasileiros; Leonardo Da Vinci, Michelangelo, Picasso, Cézanne, Victor Hugo, Salvador Dalí e William Blake, entre os estrangeiros, foram alguns que transitaram entre a pintura e a literatura – quando não também pela música, como Paul Klee e Wassily Kandinsky, ou em conjunto, caso de Beckett e Jasper Johns no livro *Fizzles*. Ainda há os escritores que, se não chegaram efetivamente a pintar, tiveram as artes visuais como grande paixão e sobre elas escreveram, como João Cabral de Melo Neto, Murilo Mendes, Valéry, Baudelaire, Guillaume Apollinaire, Octávio Paz, Beckett, Rilke e Cirlot, além de pintores que se dedicaram a escrever sobre as relações entre pintura e literatura, casos de, mais uma vez, Klee e Kandinsky, além de Matisse, os mais conhecidos. E, evidentemente, muitos acadêmicos também se dedicaram às relações entre as artes.

A questão crítica das analogias entre pintura e poesia remonta à Antiguidade, recuperada pelo Renascimento, daí toma feições variadas, quer sob o ponto de vista criador, quer sob o ponto de vista teórico, ao longo de toda a história moderna da literatura e da arte. Muito polemizado nos séculos XVI, XVII e XVIII, o assunto manteve-se em aparente trégua durante o século XIX e foi retomado no século XX com intensidade espantosa. (Gonçalves, 1994, p. 19)

Porém, se a busca por correspondências entre a pintura e a literatura não é algo novo, a longa tradição, no entanto, não faz da prática algo simples. Segundo Pierre Francastel (1990), “a verdadeira dificuldade está no método que convém empregar para evidenciar essas correspondências entre os diferentes meios de expressão do homem contemporâneo (p. 130), uma vez que, como lembram René Wellek e Warren Austin:

Cada uma das várias artes [...] tem uma evolução individual, com diferentes cadência e diferente estrutura interna de elementos. Sem dúvida que elas mantêm constantes relações uma para com as outras, mas essas relações não são influências que comecem num dado ponto e determinem a evolução das outras artes; devem antes ser concebidas como um esquema complexo de relações dialécticas que funcionam nos dois sentidos. (Wellek & Warren, 1962, p. 165)

¹¹ Pintor, desenhista, gravador e ilustrador brasileiro (1917-2008).

¹² Pintor, desenhista e gravador brasileiro (1923-1973).

¹³ Pintor e gravurista brasileiro (1914-1994).

E se Helmut Hatzfeld aponta, inicialmente, que “a abordagem fundamental e predominantemente estética na análise de qualquer arte não pode ser substituída por nenhuma outra, a menos que se prive a arte de seu próprio caráter”, indica também que o caminho para que se estabeleça uma possível aproximação se construirá se ela for “complementada por aquilo que alguns chamaram de *Geistesgeschichte*, ou ‘História das Ideias’” (apud Praz, 1982, p. 17).

Dessa maneira, estabelecemos uma discussão que se inicia naquele que pode ser apontado como marco inicial e simbólico da relação entre as artes: *Ut Pictura Poesis*, de Horácio.

Vt pictura poesis: erit quae, si proprius stes,
te capiat magis, et quaedam, si longius abstes;
haec amat obscurum, uolet haec sub luce
uideri,
iudicis argutum quae non formidat acumen...
(Horácio, 1984, p. 108)

Pois mesmo que a intenção da *Ut Pictura Poesis* fosse apenas dizer que como certas pinturas alguns poemas agradam uma única vez, um comentário atribuído por Plutarco a Simonides de Ceos se estabeleceu com a força de uma lei: a pintura é a poesia muda e a poesia é uma pintura falante (Praz, 1982, p. 3).

A trajetória que se inicia na *Ars Poética* nos leva por 15 séculos, até o ano de 1766, quando o alemão Gotthold Efraim Lessing apresenta uma nova concepção de forma estética e retira a distinção entre literatura e pintura de um discernimento isolado, a alcançando a princípio crítico universal (Frank, 2003, p. 227) com seu *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (Laokoon ou Sobre os Limites da Pintura e da Poesia), Lessing estabelece que a forma nas artes plásticas é necessariamente espacial, uma vez que o aspecto visível do objeto é melhor apresentado pela justaposição em um instante no tempo, enquanto a literatura, por outro lado, se constrói de maneira temporal, uma vez que faz uso da linguagem, composta pela sucessão de palavras.

“A intensidade espantosa com que a questão crítica das analogias entre pintura e poesia é retomada no século XX” (Gonçalves, 1994, p. 19) não poderia ignorar o método proposto por Lessing, ainda que o retomasse como ponto de partida para uma completa contraposição, pois segundo declarou André Gide na exposição dos *Artistes Indépendants* de 1901 “*le Laocoon de Lessing est oeuvre qu’il est bon tous les trente ans de redire ou de contredire*” (apud Gonçalves, 1994, p. 14). E as contraposições vieram em grande volume, de Paul Klee (2001), para quem a tese de Lessing não passa de uma divagação erudita, sendo que o espaço também é um conceito temporal, pois “quando um ponto se transforma em linha, isso implica tempo” (p. 46), a João Cabral de Melo Neto (1952), que vê Miró, a partir da década de 1940, transformar “em tempo, o que era instantâneo” (pp. 20-21). Aqui se nota claramente que *Laokoon* segue como ponto referencial. É que, segundo Joseph Frank (2003), apesar de as soluções dadas por Lessing a esses problemas parecerem, à primeira vista, ter pouca relação com o pensamento estético moderno, ela pode ser utilizada na análise de desenvolvimentos posteriores, uma vez que

a validade de sua tese central não depende de sua relação com os movimentos literários de seu tempo. Se...

...tempo e espaço eram os dois extremos a definir os limites da literatura e das artes plásticas em sua relação com a percepção sensorial [...], é possível traçar a evolução das formas artísticas por meio de suas oscilações entre esses dois pólos. (p. 228)

E é o que se dispõe a fazer Frank em seu famoso ensaio *A forma espacial na literatura moderna* (2003). Segundo ele, foi na direção da forma espacial que se moveu a literatura moderna, exemplificada por escritores como T.S Eliot, James Joyce e Marcel Proust, e inspirada, inicialmente, pelo Imagismo liderado por Ezra Pound.

“The apparition of these faces in the crowd:
Petals, on a wet, black bough”.

In a poem of this sort one is trying to record the precise instant when a thing outward and objective transform itself, or darts into a thing inward and subjective. This particular sort of consciousness has not been identified with impressionist art. I think it is worthy of attention. (Pound, 1914, p. 465)

Não que Pound visse o Imagismo como correspondente do Impressionismo na literatura. Para ele, “*Imagisme is not Impressionism, though one borrows, or could borrow, much from the impressionist method of presentation*” (Pound, 1914, p. 462). Da mesma maneira, e ainda que José Guilherme Merquior (2014) aponte uma significativa tradição impressionista na literatura brasileira (pp. 243-322), não defendemos que Ricardo Guilherme Dicke tenha sido um impressionista nas letras, mas sim que tenha emprestado de seus principais representantes, em especial de um de seus grandes precursores, os procedimentos que levaria à sua literatura. Refletir sobre essa conjunção nos permite compreender a maneira como Dicke concebia a arte. Pois, como diz Enrique Andrés Ruiz (1992) em seu estudo sobre a poesia de Cirlot, há um “*punto en el que su verdadera concepción del arte y sus más entrañada y personal vocación lírica se encuentran*” (p. 92). Se Cézanne “quer ser um poeta, um literato, porém quer realizar essa literatura como pintor” (Argan, 1992, p. 110), Dicke, acreditamos, quer ser um pintor, porém quer realizar sua pintura como escritor.

Aix-en-Provence, França, 1859; Paul Cézanne duvida de seu talento como pintor e teme pedir ao pai banqueiro para enviá-lo a Paris; vai à capital francesa, mas em carta ao amigo de infância Émile Zola diz que apenas mudou de lugar, tendo o aborrecimento o acompanhado; volta a Aix para ali encontrar a natureza que melhor convém a seu gênio (Merleau-Ponty, 2004, p. 124) .

Cuiabá, Brasil, 1963; Dicke aposta em seu talento como pintor e planeja pedir 50 contos de réis ao pai garimpeiro para que possa ir a Paris estudar pintura. Em carta, o pai rejeita a ideia da viagem; não vai à capital francesa, mas ao Rio de Janeiro; volta a Cuiabá, capital do estado que será figura central em sua obra¹⁴.

¹⁴ Carta enviada por Henrique Dicke ao filho em 8 de abril de 1963.

As aproximações são curiosas, mas ainda que seja um “prazer muito grande e muito útil o de comparar os traços de um grande homem com as suas obras” (Baudelaire, 2003, p. 24), Merleau-Ponty (2004) nos alerta que conjecturas não dão o sentido positivo da obra de Cézanne, e sua vida não pode explicar sua pintura (p. 125), sendo que o mesmo vale para a literatura de Dicke. Assim, olhamos para a literatura do escritor sob a perspectiva em que Merleau-Ponty define o objeto da pintura de Cézanne. E ele o encontra no momento em que Cézanne deixa para trás o impressionismo, cujas concepções havia abraçado após um início de fatura barroca, até 1870, e onde buscava “exprimir na pintura a maneira como os objetos impressionam nossa visão e atacam nossos sentidos. Representava-os na atmosfera em que a percepção instantânea no-os oferece, sem contornos absolutos, ligados entre si pela luz e o ar” (pp. 126-127). Isso, no entanto, fazia com que o objeto fosse sufocado e seu peso próprio desaparecesse. Cézanne, segundo Merleau-Ponty, tinha um outro objetivo, representar o objeto, reencontrá-lo por trás da atmosfera, fazendo com que, iluminado do interior, a luz emanasse dele próprio. Em *Quatro esboços de leitura*, Alberto Tassinari (2004) aponta as pinturas de Cézanne como exemplos concretos daquilo que Merleau-Ponty defende em *Fenomenologia da Percepção* (2011), ou seja, não apenas as coisas, mas o movimento da percepção em relação às coisas. “Antes da pintura, o pintor terá que perceber o mundo pela raiz. E esse dom não é um dom só do pintor. É de todos. O pintor, o filósofo e o escritor apenas o aperfeiçoam” (pp. 146-148).

“Os olhos” (conto de Ricardo Guilherme Dicke jamais publicado)

“O modo dela começar, devia estar alí há muito tempo, parece que estava começando, mas estaria no meio, o ônibus, até certo ponto tranquilidade, suas rodas nos levavam, eu era um espectador apenas e via-a falar com a outra no banco da frente, mas os olhos, os olhos fixos, como se falassem outra língua, maravilhosamente fixos e mansos, o modo dos seus olhos tranquilos, não do que falavam me prendia. O português era um cobrador novo ainda e não tinha nada com isso, nem ninguém absolutamente, o chofer era um mastodonte negro, e também não me interessa.

Os viajantes, velhos, velhas, crianças que voltavam da escola, também nada tinham com nada. Eu, somente, ví o seu olhar absorto, eu também nada tinha a ver, mas vi-a olhando a outra que falava, eles também nada tinham que ver com nada. Crianças riam, um velhote ao meu lado admirava veladamente o belo torneado das pernas de uma dama madurona na outra fila. O cobrador conferindo as passagens, recebendo o dinheiro, dando o troco. O chofer desviando-se, levando a máquina rangente ao seu destino, o trom dos motores, o destino entre os veículos que enchiam a avenida. Desde quando era o seu olhar? Como seria o seu nome? Uma expressão tão de escuta e pura, e indefinida como uma nuvem, de perfil, se diria uma pintura, se assemelhava mesmo a umas dessas virgens de Fra Angelico, o rosto suave, os olhos fixos, os lábios quase descerrados, bebendo a voz, as palavras, o relato sem fim da outra. A outra quase não tem importância, porque movia-se demais e cambiava continuamente de expressão, penso que falava de muitas coisas diferentes, havia uma diversidade de muitos diferentes no

seu modo de falar, mas um só tom de ouvinte na que escutava, a outra agitando-se no banco em frente, a que ouvia, sempre a mesma fisionomia, uma estátua prestes a adquirir o dom da palavra, um sopro imóvel, seus olhos fixos na interlocutora. O ônibus varava a avenida, lá fora o ruído devia ser ensurdecedor na tarde mutante das seis horas, inclinada para o mistério da noite, mas uma tarde fresca, tranquila, depois de grandes chuvas, a presença de vez em quando das árvores, o verde inatingível entre a fuligem, os vegetais tão puros sem pássaros, o céu já devorando as nuvens, um azul esmaecente e espesso, sem esrelas, a cada esquina que o ônibus chegava, se via ao longe o mar, sem continuações que se perdiam entre os ângulos dos edifícios no azul profundo do crepúsculo. E ela ouvindo a outra, os olhos presos, a existência como a duma nave, naquele olhar. Como uma água calma. Se uma pedra ali se atirasse, toda a face doce se crisparia. A existência, a existência, como um sonho. O infinito rodeava aquele instante, rodeava, rodeava, a mulher de Fra Angelico com os olhos fixos ouvindo o fluxo da narrativa da outra, as mãos no regaço sobre a bolsa, as costas no espaldar do banco, mas a nuca inclinada, a cabeça de cabelos curtos um pouco à frente, a ouvir. Os homens, esses com as mãos deixadas entre as pernas, igual aos cães e seus rabos. Já se começavam a acender as luzes dos anúncios e dos postes. A avenida inteira era aquele cheiro característico de gasolina, gás, gente, era aquele rumor imenso e enxameiante de ferragens, latarias, explosões de motores, vozes sincopadas, conversações interrompidas, tudo num manar quase eterno. Os prédios, os edifícios, os retângulos, os quadrados, a sólida geometria onde as luzes de todos os matizes piscavam intermitentemente, tudo passava pela janelinha do ônibus onde eu assistia em minha viagem. As pessoas, em aglomerados, em magotes, ora lentas, ora apressadas, vendedores de quinquilharias, e de pipocas, pregões, discos derramando música nas vitrines, tudo passava. Ao meu lado o velhote procurava com os olhos as pernas da mulher na outra banda. À minha frente uma colegial muito jovem chupava pirolito, falando com suas colegas. Ela, a mulher frangelical, continuava ausente, os olhos fixos, impregnada de existência, olhando a interlocutora que lhe falava. Seriam confidências, diálogo ou monólogo, diatribes, crônicas longas, confissões, conselhos, prédicas, novidades, orações, que seriam?

O ônibus parou, saí, olhando-a, estátua, virgem de Fra Angelico, olhando-a, a face suave, os olhos fixos, os lábios descontraídos, a outra agitando-se no banco da frente, qual seria o seu nome? Lá da calçada ainda olhei-a, ela seguia sempre de olhos fixos, continuava quieta, tranquila, um pássaro em sua existência, eu a encontrara assim, um modo de estar começando, como se estivesse começando, certamente ela prosseguiria assim, os olhos fixos, bebendo as palavras da outra, eternamente começando”.

Há em *Os Olhos*, como na pintura de Cézanne, a percepção se aprontando para dar origem ao percebido, como “quando alguém se volta para algo que lhe chama em meio aos afazeres cotidianos e sente formar um novo sentido para o que já se conhecia de outro modo [...] Nessa surpresa, o tempo como que demora” (Tassinari, 2004, p. 148). Por isso o narrador de Ricardo Guilherme Dicke não inicia o conto descrevendo a maneira como encontrou a moça que irá admirar.

Ele não a encontra simplesmente. O narrador a vê *começando*, ou seja, ele narra a formação de um novo sentido a partir da maneira como observa a moça e seu olhar. E essa é a chave da percepção que levará o narrador a deter o fluxo temporal e estabelecer a suspensão do tempo cronológico naquele ônibus, em contraposição ao fluxo temporal do mundo que, *lá fora*, que segue o ritmo habitual. O conto remete diretamente às artes visuais, seja pela referência *aos retângulos, os quadrados, a sólida geometria*, algo tão fundamental a Cézanne (Argan, 1992, p. 112), seja pela referência à moça admirada pelo narrador, que se assemelha à *uma estátua prestes a adquirir o dom da palavra* (“prestes a...”, ou seja, em vias de se formar) e à “uma pintura [...] de Fra Angelico” – ainda que aqui a alusão ao Frade Dominicado se volte não à estética romântica do pintor florentino e sim ao aspecto de devoção religiosa. Mas não é ao que o conto remete textualmente que importa, mas sim seu aspecto formal, onde realiza o que chamamos de relação de homologia estrutural entre a prosa e a pintura: o ato de estabelece uma relação que, além de se valer de seus próprios meios, amplia as “possibilidades expressivas com o auxílio de procedimentos de outras artes sem implicar concorrência de gêneros, mas sim [...] suas ‘mútuas iluminações’” (Gonçalves, 1994, p. 18).

Como vimos anteriormente, contrariando o pressuposto de Lessing, com Klee e Miró, entre outros, a arte moderna levou o tempo à pintura. Da mesma maneira, escritores modernos como Ezra Pound, T. S. Eliot, James Joyce e Proust levaram a lógica espacial à literatura. A partir deles, “uma imagem é definida não como uma reprodução pictórica, mas como a unificação de ideias e emoções díspares em um complexo apresentado espacialmente em um instante no tempo” (Frank, 2003, pp. 228-229). Ao subir no ônibus e perceber a moça a se formar, o narrador de Dicke detém o fluxo temporal e então compartilha com o leitor suas impressões de um instante que adquire novo ritmo. O tempo então se arrasta, como que demora, é imagem. O narrador como que se transporta para dentro do quadro, para um universo que está fora da História, que não mais é regido pelo tempo cronológico, quer dizer, para uma nova *existência, como um sonho*. Da *janelinha do ônibus*, ou seja, a partir desse local que é agora imagem, ele observa o lado de fora, onde o tempo segue seu fluxo normal, onde as árvores surgem *de vez em quando*, as *luzes piscavam intermitentemente*, onde as pessoas se movem *ora lentas, ora apressadas*. Como o narrador está mergulhado neste novo fluxo temporal; o que segue o ritmo normal já não mais interessa. Por isso *a outra quase não tem importância, porque movia-se demais e cambiava continuamente de expressão*.

Segundo Merleau-Ponty (2004), ao deixar para trás o impressionismo, Cézanne tinha como objetivo reencontrar o objeto que sem contornos absolutos se perdia na atmosfera impressionista. A estratégica, no entanto, levaria a um paradoxo: “buscar a realidade sem abandonar a sensação”, o que Émile Bernard chamou de o suicídio de Cézanne, por visar a realidade e proibir-se os meios de alcançá-la (pp. 126-127). É a célebre divisa cezanniana, desenhar com a cor (Brito, 2009, p. 19), ou seja, fazer com que o desenho *resulte* da cor, e não que desenho e cor sejam dois “modos rivais”, para usar a expressão de Frenhofer – que Cézanne acreditava ter inspirado *prospectivamente* (Coelho, 2012, p. 18) – personagem de Balzac (2012) em *A obra-prima ignorada* (p. 18). Em “Os Olhos”, Dicke esboça um quadro de grande realismo. Seu narrador está *no ônibus que varava a avenida*,

onde estão os passageiros habituais de todos os dias de qualquer grande cidade no mundo. *Velhos, velhas, crianças que voltam da escola às seis horas*, em meio a *homens, esses com as mãos deixadas entre as pernas*. Pois é entre a crua realidade da metrópole que o narrador dickeano mergulha na sensação para perceber o olhar a se formar, para perscrutar na moça a expressão que, indefinida, se assemelha a *uma nuvem*. Dicke também desenha com a cor. As árvores não são apenas árvores, nem mesmo árvores em meio à fuligem, são árvores de um *verde inatingível entre a fuligem*, e o céu não é apenas um céu com nuvens, ou um céu azul com nuvens, mas sim um *céu já devorando as nuvens, um azul esmaecente e espesso*. Não por acaso, no tempo do mundo os verbos estão, em sua maioria, no passado, no que o narrador viu ou fez. Mas no interior do ônibus, na maior parte do tempo, a forma nominal dos verbos está no gerúndio, os personagens não *fizeram, fazem* ou *farão* isso ou aquilo. Eles *estão fazendo* isso ou aquilo. É um moto-contínuo no infinito (que) *rodeava aquela instante*. E assim, ao desembarcar do ônibus/quadro, onde foi um *espectador apenas*, ao voltar ao tempo do mundo, o narrador sabe que aquele universo seguirá fora do tempo. Sabe que a moça que admirou *certamente prosseguiria assim (...)* *estátua (...)* *quieta (...)* *eternamente começando*.

Assim como Daniel R. Schwarz (1992) acreditava que compreender a obra de Wallace Stevens, poeta profundamente influenciado por Monet e outros impressionistas franceses (Moramarco, 1987, p. 24), dependia “*upon hearing the heteroglossic voices of diverse traditions*” (p. 65), e que olhar para como o modernista entendia a pintura era uma maneira de definir questões cruciais para a leitura de sua poesia, acreditamos que a incursão de Dicke pelas artes plásticas e pela filosofia moldaram suas reflexões estéticas e estruturaram sua poética. Wallace Stevens foi “*a man whose landscapes and mindscapes remain in our memory as if they were miniature paintings or drawings* (p. 68)”. Que as paisagens de Dicke também estejam em nossa memória.

Referências bibliográficas

- Argan, G. C. (1992). *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Assis Brasil (1973). *A nova literatura*. Rio de Janeiro: Ed. Americana.
- Balzac, H. (2012). *A obra-prima ignorada*. São Paulo: Iluminuras.
- Baudelaire, Ch. (1993). *Obras estéticas. Filosofia da imaginação criadora*. São Paulo, Vozes.
- Bosi, A. (1977). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix.
- Brito, R. (2009). Mundo em gerúndio. In S. Salztein (Org.), *Matisse: Imaginação, erotismo e visão decorativa*. São Paulo: Cosac Naify.
- Coelho, T. (2012). Entre a vida e a morte. In H. Balzac. *A obra-prima ignorada*. São Paulo: Iluminuras.
- Cortázar, J. (1974). *Valise de Cronópio*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Coutinho, A. & Galante de Souza, J. (1995). *Enciclopédia de literatura brasileira*. Brasília: FAE.
- Dicke, R. G. (1970). Manhã de Chuva. In *EdContos – 2*. Rio de Janeiro: Edinova.
- Dicke, R. G. (1999). *Conjunctio oppositorum no Grande Sertão*. Cuiabá: Publicação do Autor, através de Lei Estadual de Incentivo à Cultura.
- Dicke, R. G. (2003). Banzo. In M. T. C. Carracedo (Org.), *Fragmentos da alma mato-grossense*. Cuiabá: Entrelinhas.
- Francastel, P. (1990). *Pintura e Sociedade*. São Paulo: Martins Fontes.
- Frank, J. (2003, junho/agosto). A forma espacial na literatura moderna. *Revista USP*, 58, 225-241.
- Gonçalves, A. J. (1994). *Laokoon Revisitado: Relações Homológicas entre Texto e Imagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

- Gonçalves, A. J. (1989). *Transição & permanência. Miró/João Cabral: da tela ao texto*. São Paulo: Iluminuras.
- Hohlfeldt, A. (1981). *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto.
- Horário (1984). *Arte Poética*. Lisboa: Inquérito.
- Klee, P. (2001). *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Machado, M. (2014). *A literatura de Ricardo Guilherme Dicke, intervenções críticas*. São Paulo: Arte e Ciência.
- Magalhães Júnior, R. (1972). *A arte do conto*. Rio de Janeiro: Bloch Editores.
- Massaud, M. (2006). *A criação literária*. São Paulo: Cultrix.
- Melo Neto, J. C. (1952). *João Miró*. Rio de Janeiro: Os Cadernos de Cultura. Serviço de documentação – Ministério da Educação e Saúde.
- Merleau-Ponty, M. (2004). *O Olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. São Paulo: Cosac & Naiy.
- Merleau-Ponty, M. (2011). *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.
- Merquior, J. G. (2014). *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. São Paulo: É Realizações.
- Milliet, S. (1942). *Fora de Forma. Arte e Literatura*. São Paulo: Editora Anchieta.
- Moramarco, F. (1987). Speculations: Contemporary Poetry and Painting. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 20 (3), 23-36.
- Olinto, A. (2010). Do sexo e da morte em Dicke. In R. G. Dicke. *Deus de Caim* (pp. 15-22). São Paulo: LetraSelvagem.
- Piglia, R. (2004). *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Pound, E. (1914, September). Vorticism. *The Fortnightly Review*, 96, 461-471.
- Pound, E. (June). Vortex. *Blast: Review of the Great English*, 1, 153-154.
- Praz, M. (1982). *Literatura e artes visuais*. São Paulo: Cultrix: Ed. da Universidade de São Paulo.
- Propp, V. (1978). *Morfologia do conto*. Lisboa: Editorial Vega.
- Rawet, S. (1998). *Contos do imigrante*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- Ruiz, E. A. (1992, mayo). Pintura en la poesía de Juan Eduardo Cirlot. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 94-105.
- Schwarz, D. R. (1992, Spring). “The Serenade of a Man Who Plays a Blue Guitar”: The Presence of Modern Painting in Stevens’s Poetry. *The Journal of Narrative Technique*, 22 (2), 65-83.
- Stein, G. (2016). *Picasso*. Belo Horizonte: Âyné.
- Tassinari, A. (2004). Quatro esboços de leitura. In M. Merleau-Ponty. *O Olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. São Paulo: Cosac & Naiy.
- Todorov, T. (2014). *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva.
- Tonus, L. (2000). Contos do Imigrante de Samuel Rawet. In A.-M. Quint (Org.), *Les voies du conte dans l’espace lusophone*. Paris: Presses de La Sorbonne Nouvelle.
- Wellek, R. & Austin, W. (1962). *Teoria da literatura*. Lisboa: Publicações Europa-América.

Resumo

Admirado por autores como João Guimarães Rosa e Hilda Hilst – que chegou a apontar seu texto como mais bonito que o do autor de *Grande Sertão: Veredas* –, e reconhecido por alguns dos mais importantes prêmios literários brasileiros, Ricardo Guilherme Dicke é ainda pouco estudado. Até hoje, apenas duas teses de doutoramento – uma na Universidade Federal de Minas Gerais e outra na Universidade Federal de Goiás – tiveram como objeto de pesquisa a literatura do escritor, morto em 2008

Autor de 11 títulos em vida, além de outros 4 livros lançados postumamente, o escritor deixou um considerável volume de textos inéditos – entre eles, contos de alta qualidade literária. Tal material, no entanto, corre o risco de se perder.

Nossa objetivo aqui é, através da apresentação e análise de um conto de Dicke jamais publicado, *Os Olhos*, permitir ao leitor a descoberta de um importante capítulo da história da literatura brasileira, assim como apresentar a esse leitor uma perspectiva de análise inédita, que irá observar a construção da obra de Dicke a partir de um posicionamento estético que se revela

diante da relação que manteve com as artes plásticas e com a filosofia, contribuindo para o debate que busca desvelar as relações entre a literatura e as artes visuais.

Abstract

Admired by writers such as João Guimarães Rosa and Hilda Hilst – who declared his text to be more beautiful than that of the author of *Grande Sertão: Veredas* – and recognized by some of the most important Brazilian literary awards, Ricardo Guilherme Dicke is still very little studied. Until today, only two doctoral theses – one at the Federal University of Minas Gerais and another at the Federal University of Goiás – have focused on the works of this author, who died in 2008, as their object of study.

Author of eleven works published during his lifetime, plus a further four work released posthumously, Dicke left a considerable volume of unpublished texts – among them, short stories of high literary quality. However, this material is at risk of being lost.

Through the presentation and analysis of a Dicke's unpublished short story, *Os Olhos (The Eyes)*, our goal is to allow the reader to discover an important chapter in the history of Brazilian literature, and to present to the reader a new analytical perspective that will focus on the construction of Dicke's literature from an aesthetic position that is revealed in his relationship with the visual arts and with philosophy, contributing to the debate that seeks to unveil the relationships between literature and visual arts.