

O telúrico em Juraci Dórea e Miguel Torga: uma imagem *excedente*

Clarissa Moreira de Macedo¹

RESUMO: As imagens telúricas na poesia de Juraci Dórea e de Miguel Torga constituem uma imagem excedente, por ultrapassar os sentidos mais usuais atribuídos à terra ao longo de séculos de sua utilização – a simbologia é vasta: ícone materno, de fecundidade, identitário, além de metáfora para a miséria socioeconômica. Apoiados no conceito de imagem, abordado por Octávio Paz (1982), e de imagem do pensamento, proposto por Gilles Deleuze (2003), pretendemos, neste texto, esboçar, a partir de poemas dos autores referidos, uma introdução dessa imagética telúrica incomum; e, ainda, relacionar a obra dos dois escritores através das aproximações e dos distanciamentos que ambas sugerem.

Palavras-chave: Telúrico. Imagem. Juraci Dórea. Miguel Torga.

ABSTRACT: The telluric images in the poetries of Juraci Dórea and Miguel Torga constitute an excessive image, since they surpass the most commonly attributed means to the land over the centuries of its utilization. The symbology of the land is wide: it is an icon of maternity, fecundity and identity, besides being a metaphor to the socioeconomic misery. Based on the concept of image, targeted by Octavio Paz (1982), and the concept of image of thought, proposed by Gilles Deleuze (2003), we want to sketch, in this text, an introduction of this unusual telluric imagery, starting from poems written by the above-mentioned authors. We also aim to relate the works of both writers, through the approximations and detachments suggested by them.

Keywords: Telluric. Image. Juraci Dórea. Miguel Torga.

*A poesia é um penetrar
um estar ou ser na realidade*
Octavio Paz

*cruzes e redes enroscam-se
em sinuosa romaria
semeando pranto e fogo
no coração da paisagem*
Juraci Dórea

De acordo com Octavio Paz (1982), a imagem² em poesia possui uma “maneira própria de comunicação”, não envolvendo o conceito, mas a imagem mesma carregada de

¹ Doutoranda em Literatura e Cultura do PPGLitCult, da Universidade Federal da Bahia – UFBA. E-mail: clarissamonforte@gmail.com

² “A palavra imagem possui, como todos os vocábulos, diversas significações. Por exemplo: vulto, representação, como quando falamos de uma imagem ou escultura de Apolo ou da Virgem. Ou figura real ou irreal que evocamos ou produzimos com a imaginação [...] Não são esses seus únicos significados, nem os que aqui nos interessam. Convém advertir, pois, que designamos com a palavra

significado e instantânea demonstração, que permite expressar a experiência poética, humana, do mundo: “A imagem não explica: convida-nos a recriá-la e literalmente a revivê-la.” (1982, p. 137).

Sendo assim, a poesia permite renovar os sentidos, o cotidiano; através da fusão imagem-poética, é possível reconfigurar, transcender significados já postos. Essa capacidade se faz bastante produtiva para a discussão de propriedades pouco exploradas de temas tradicionais, como a temática telúrica, por exemplo.

A terra configura-se um tópico especialmente caro à literatura pelo seu valor simbólico e suas diversas possibilidades estético-literárias. Enquanto ícone materno, sagrado, de fertilidade, dentre tantos outros, como apontaram tantos estudiosos, a exemplo de Chevalier (1999), a terra vem sendo frequentemente retratada pelo viés do patriótico³, da dificuldade socioeconômica⁴, do drama identitário⁵.

Por este caráter múltiplo e pela extensa ligação estabelecida pelo homem, o emblema telúrico constitui uma instância tradicionalíssima na literatura, na crítica. Para explorarmos questões não tão tradicionais, tentaremos escapar da representação, buscando, ainda que de modo preliminar, pontos telúricos deslizantes, e em contato, na obra de Juraci Dórea e de Miguel Torga.

Antoine Compagnon, em *O mundo*, traça um percurso crítico da *mimêsis* – um dos conceitos concernentes à ideia de representação. No capítulo citado, presente em *O*

imagem toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que, unidas, compõem um poema.” (PAZ, 1982, p. 119).

³ “Minha terra tem palmeiras, / Onde canta o Sabiá / As aves que aqui gorjeiam, / Não gorjeiam como lá. / Nosso céu tem mais estrelas, / Nossas várzeas têm mais flores, / Nossas flores têm mais vida, / Nossa vida mais amores. / Em cismar, sozinho, à noite, / Mais prazer encontro eu lá; [...] Não permita Deus que eu morra / Sem que eu volte para lá; / Sem que desfrute os primores / Que não encontro por cá; / Sem qu'inda aviste as / palmeiras, / Onde canta o Sabiá.” (DIAS, 2000, p. 119).

⁴ “Patra véa do sertão / terra donde eu nasci / teus campo de sequeidão / me alembra *otro* sertão / qui a Sagrada Letra canta / bem muito lonjo daqui.” (MELLO, ?).

⁵ “O Junco: um pássaro vermelho chamado Sofrê, que aprendeu a cantar o Hino Nacional. Uma galinha pintada chamada Sofraco, que aprendeu a esconder os seus ninhos. Um boi de canga, o Sofrido. De canga: entra inverno, sai verão. A barra do dia mais bonita do mundo e o pôr-de-sol mais longo do mundo. O cheiro de alecrim e a palavra açucena. E eu, que nunca vi uma açucena. Os cacos: de telha, de vidro. Sons de martelo amolando as enxadas, aboio nas estradas, homens cavando o leite da terra. O cuspe do fumo mascado da minha mãe, a queixa muda do meu pai, as rosas vermelhas e brancas da minha avó. As rosas do bem-querer: — Hei de te amar até morrer. Essa é a terra que me pariu” (TORRES, 2007).

Demônio da Teoria, o autor discute como a noção de mimese tem sido abordada desde a *Poética*, de Aristóteles, passando por Auerbach e pelas considerações linguísticas que influenciaram diversos pensadores a partir da assertiva de que a literatura, por sua função poética ser incompatível com a referencial, não fala de outra coisa senão dela mesma. Os linguistas que contribuíram nesse sentido foram Jakobson e Saussure, este com a arbitrariedade do signo linguístico em relação ao objeto e seu correspondente semântico – a famosa tríade signo/significante/significado. Compagnon também analisa Barthes em relação a essa seara. Este defende em alguns momentos a ideia de uma literatura cuja referencialidade está sempre voltada para ela mesma. Outros estudiosos, como Paul Ricoeur, são trazidos à cena. Questões como “ilusão referencial” e “imitação criativa” também são abordadas no intuito de exemplificar as reviravoltas que a mimese, a representação e as noções de realidade e ficcionalidade sofreram ao longo do tempo, e, com isso, evidenciar a indecisão da crítica literária sobre a literatura e sua contribuição (política, estética, conceitual, antropológica...) à vida.

No capítulo referido, que se inicia com a pergunta “De que fala a literatura?” (COMPAGNON, 1999, p. 97), uma gama crítica é discutida, tornando perceptíveis dimensões que, muitas vezes, isolaram a literatura, fazendo-a parecer um ciclo fechado, inútil, não a serviço da vida, mas em nome de sua própria demanda. Nesse aspecto, Compagnon (1999, p. 138) arremata com uma pertinente afirmativa:

Mas é ainda essa violenta lógica binária, terrorista, maniqueísta – tão a gosto dos literatos – fundo ou forma, descrição ou narração, representação ou significação – que nos leva a alternativas dramáticas e nos joga contra a parede e os moinhos de vento. Ao passo que a literatura é o próprio entrelugar, a interface.

Dessa maneira, que seja, talvez, covarde, nos esquivaremos do conceito mais habitual de representação, não isolando o texto do mundo, mas seguindo as palavras de Octavio Paz (1982, p. 131):

Uma paisagem de Góngora não é a mesma coisa que uma paisagem natural, mas ambas possuem realidade e consistência, embora vivam em esferas

distintas. São duas ordens de realidades paralelas e autônomas. Nesse caso, o poeta faz mais que falar a verdade; cria realidades [...].

A partir do entendimento de que a função referencial – de mundo – no texto parte de modelos, tomamos a imagem poética como um duplo: referenciação seguida de criação. Ao criar, o “original” – harmônico e superior – é destituído, realocado, reconfigurado, abrindo maiores possibilidades. O sentido é descentrado (DERRIDA, 1995).

Caminharemos, assim, na zona do possível, do maleável, da interface, como apontou Compagnon (1999). Pensando nas relações entre texto e vida e entre autores diversos que criam perpassando por um mesmo tema. Tentaremos o *Rizoma*. Além dele, o conceito de imagem do pensamento, proposto por Gilles Deleuze (2003), sem olvidar o de imagem, discutido por Octavio Paz em *O arco e a lira*.

Em *A literatura e a vida*, Deleuze (1993, p. 11, grifo nosso) afirma que a escrita/literatura/ato de escrever constitui “[...] um processo, quer dizer, uma *passagem de Vida* que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir”. O pensador francês relaciona neste trecho duas questões fundamentais para pensarmos sobre o câmbio entre imagem, texto e vida: o devir e o indissociável elo que une de maneira sempre surpreendente o vital-textual, essa passagem de vida, que foi e que está por vir, que atravessa o literário.

Ruy Duarte de Carvalho, em *Arte poética*, parece condensar esse pensamento que intercala vida, imagem, literatura:

Assim um gesto, quero dizer, um texto. Organizar o gesto como se fosse um texto. Aliterar os actos. [...] Convívio – lume brando. Imagem. O som que a imagem manda [...] Imagem, regra, rigor. Razão da imagem. Rigor, razão da imagem [...] Partir de uma palavra. Partir numa palavra. Confirmações possíveis. Fidelidade a quê? Texto, lugar do encontro. O pensamento, o tempo, a emoção, o som.

Metalinguístico, o trecho do poema em prosa do Ruy Duarte, permite examinarmos a relação mencionada um pouco acima. Os limites são deslizantes e a ambiência é a das possibilidades – “Organizar o gesto *como se fosse um texto*”. Esse lugar do encontro do instante, que aliterar os actos, é o do texto literário – um gesto que se prolonga através de imagens que transitam entre uma “imitação criativa” (COMPAGNON, 1999) e uma imagética

de muitas probabilidades, desalojando sentidos, fazendo do eco um canto novo. Será como reconhecer o corvo Vicente, do conto homônimo de Miguel Torga, ao nos remetermos ao seu correspondente extra-textual, à sua carga simbólica e sua aparência corpórea. Reconfigurado, entretanto, na mundanidade do texto que o apresenta não via emblema do agouro mas como um revolucionário, que desafia Deus em nome de sua própria liberdade ao fugir da Arca de Noé em pleno dilúvio.

Deste modo, utilizaremos do conceito de *Rizoma*, trabalhado por Deleuze e Guattari, na introdução ao *Mil platôs*, na tentativa de montar um aparato teórico que nos permita pensar ferramentas operacionais para a leitura relacional de Juraci Dórea e de Miguel Torga.

O *Rizoma* constitui-se como um modo crítico-metodológico com vistas a um estudo comparativo que busque tratar de obras divergentes num patamar de igualdade a partir de suas inegáveis diferenças (SILVA, 2000). Percebendo as nuances de aproximação e dessemelhança entre, por exemplo: “indiferentes ao sujo / carrossel da retirada / armadilhas e trombetas / retraçam o ermo da terra” (DÓREA, 2004, p. 16) e “Brota de mim a angústia, como um joio / Imortal. / Terra de Paraíso, / Mal posso conceber tantas raízes / Daninhas!” (TORGA, 2007, p. 46). De um lado, uma terra pós-apocalíptica, redefinida; de outro, uma terra paradisíaca em fracasso, gerando angústia. Uma que começa no fim, a outra que se quer terminada.

Ainda sobre o *Rizoma*, Deleuze e Guattari (1995) o contrapõem à *Árvore* como imagem-conceito que traz embutida uma gama de possibilidades metodológicas em várias disciplinas: a multiplicidade da rede x a linearidade da raiz, a horizontalidade x a verticalidade, a representação mimética x a representação criativa (ou produção), a multirreferencialidade x a monorreferencialidade, a territorialização x a desterritorialização⁶, a verdadeira filiação parental x inventiva traição amigável etc. Oposições que destituem a raiz linear da *Árvore* em nome de uma multiplicidade mais ramificada e, por isso, mais rica em possibilidades.

⁶ Acerca destes conceitos, montaremos um tópico na tese em elaboração *A terra em dois atos: imagens telúricas na poética de Juraci Dórea e de Miguel Torga*.

Enquanto a *Árvore* possui raízes bem definidas, o *Rizoma* constitui um emaranhado impossível de situar uma origem. Dessa forma, relacionar obras a partir do conceito rizomático significa estabelecer uma área de contato na qual não há uma filiação parental, euro-falo-logocêntrica, mas uma pluralidade, sem ponto de partida ou de chegada, que abriga afinidades e disparidades sem sobrepor uma característica sobre outra, nem uma obra sobre outra.

Nesse sentido, associamos a noção de *Rizoma* à visão nietzscheana de história (social, vital): a de que esta deve se opor à pesquisa da origem (principalmente como depositária do verdadeiro), à busca idealizada de um início da vida humana em perfeito equilíbrio e coesão, sem pressupor um estado imóvel da verdade, uma imparcialidade, mas abarcando sua condição de acaso no surgimento de preceitos morais, por exemplo, via necessidade e interesse dos que detêm o poder. E isto enumeramos porque, além de, como é sabido, o contexto histórico estar indissociável de uma apreciação crítica profícua, ainda que se fuja a aspectos de cunho biográfico, é necessário demarcar a postura teórica adotada: a de que pretendemos utilizar uma análise relacional, sem as medidas de algumas ideias trabalhadas, por exemplo, pela disciplina literatura comparada mais primeva, que lidou, dentre outras ferramentas, com os conceitos de fonte e influência (que, além de proporem uma hierarquia temporal, entre outras noções, também propuseram a noção de que um texto, geralmente europeu ou norte-americano, poderia exercer influência ao ponto de não haver possibilidade de escape temático e estilístico, a textos produzidos na América Latina – para não citar uma longa lista toponímica). Não travaremos aqui uma discussão, até certa medida já cansada, sobre termos que integram o universo do comparatismo, como intertextualidade, citação ou até mesmo apropriação. O conceito de originalidade também não entraria nessa discussão. Primeiro, porque originalidade pressupõe origem (em geral vista como harmônica e edênica), supremacia de um sobre outro e, como já mencionamos de outras maneiras, não propagaremos esta categoria – vastamente problematizada por inúmeros estudiosos. Além disso, há diálogos entre obras, autores; a influência de escritas existe, mas nunca a sobreposição, ou a diminuição daquilo que dialoga com determinado texto deve vingar (*Pierre Menard, autor do Quixote*, de Borges, que o diga).

Por isso atrelamos, ainda que ligeiramente, o *Rizoma* ao conceito nietzscheano de história: porque comungam da imprecisão da origem, ou ainda, de uma não-origem. Nesse contexto, no qual pretendemos relacionar as imagens telúricas na poesia de Juraci Dórea e de Miguel Torga, sem determinismos ou hierarquização, o *Rizoma* constitui-se fundamental.

Dórea (1944-) é oriundo do interior da Bahia, desconhecido enquanto autor de poesia; é artista plástico e arquiteto. Torga (1907-1995) é português, prioritariamente divulgado como contista; escreveu também novelas, ensaios, peças de teatro e romances.

Em *Caatinga*, encontramos o seguinte: “aqui / a paisagem tem o selo de sete adagas” (DÓREA, 2007, p. 26). Um dístico que nos aproxima à paisagem. O próprio corpo do sujeito, tão encharcado de espaço, já é todo terra, assim como a terra é ele. As sete adagas são cravadas na terra e nos entes humanos que nela vivem. Mas não é a discussão da evasão rural ou a falta d’água que impelem o poema. É o desespero epifânico que aproxima (“aqui”) terra e dor que impera a permanência; é a ligação profunda com o telúrico que faz com que as adagas permaneçam enterradas, e sangrando e doendo.

Banquete, de Torga, nos apresenta uma certeza de finitude: “Encho os olhos de terra. / No Alentejo há muita e é de graça. / Dou-lhes esta fartura, / Antes que um torrão, na sepultura, / Os cegue e satisfaça.” (TORGA, 2007, p. 305). *Aqui*, a terra aparenta riqueza. A certeza do fim é a do ente que habita o poema. São os olhos que contemplam que irão tornar-se secos, cegos. A terra é farta, mas não pode tornar pleno o indivíduo, ainda que haja uma relação de dependência existencial. E é para a terra que o ente retornará, atingindo a sua hora da estrela “Antes que um torrão, na sepultura, / Os cegue e satisfaça.”.

A angústia dos entes dos poemas é distinta; de um lado, a desolação telúrica que desemboca na desolação do próprio eu-paisagem. De outro, a avidez por viver a terra antes da morte; o que, paradoxalmente, só será de todo vivenciado na extinção. O que os aproxima, todavia, é a ligação misteriosa e dependente com o telúrico. São criaturas feitas de terra as que habitam os poemas.

A identidade desses entes não se categoriza necessariamente pelo camponês sofrido ou pelo migrante fugido. Essas questões aparecem para discutir a identidade da semente e do homem que a cultiva, dos laços inconscientes que ambos estabelecem; é o migrante diaspórico de si mesmo, fragmentado em seu próprio mundo, muitas vezes sem sair

do lugar; é o drama identitário entre o homem e sua consciência de terra, excedendo o campo físico, atravessando a terceira margem de si próprio.

Isso porque o texto literário joga o tempo todo. Não se esgota em si mesmo, mas está em ininterrupta conversação com o mundo. É possível, dessa forma, perceber na escrita a evidência do deslize, da dobra dúbia da palavra, do discurso. O discurso, a palavra em seu caráter de *phármakon* (DERRIDA, 2005), que é essa série de oposições

[...] esse suplemento perigoso que entra por arrombamento exatamente naquilo que gostaria de não precisar dele e que, *ao mesmo tempo*, se deixa romper, violentar, preencher e substituir, completar pelo próprio rastro que no presente aumenta a si próprio e nisso desaparece (DERRIDA, 2005, p. 57, grifos do autor).

A escritura – escrita, escrito poético – carregada de oposições; o que desperta e mata, o que anestesia e sensibiliza (DERRIDA, 2005) no campo da imprecisão. A poética doreana e torguiana apresenta uma terra que, ao passo que nos é íntima – por nos remeter a uma vasta simbologia –, nos foge pela “novidade psíquica” (BACHELARD, 1996), mostrando uma terra que, dialogando com toda uma tradição terrenal, não é a grande mãe, a pátria louvada, ou a fonte de sustento; é tudo isso e mais, é o devir, como em *Receita para decifrar o oblíquo*:

vazar o crepúsculo
com o silêncio de nossas miragens
e debruçar-se (mansamente)
sobre a nudez das açucenas.

depois abrir um velho baralho
e deixar-se nortear entre murmúrios e
[teoremas.

permanecer alheio ao brilho dos
centauros
à fuga ao mito ao pacto
às gaiotas colhidas na amurada.

depois adormecer
e ruminar (secretamente)
os fantasmas de um breve de carro de bois.

(DÓREA, 2004, p. 9)

A receita de decifração compreende uma série de etapas entre a contemplação (“e debruçar-se (mansamente) / sobre a nudez das açucenas.”), o místico (“depois abrir um velho baralho / e deixar-se nortear entre murmúrios e / [teoremas.”) e o adensamento do ente na paisagem de si mesmo (“depois adormecer / e ruminar (secretamente) / os fantasmas de um breve de carro de bois.”).

Safra segue o mesmo caminho, mas num sentido oposto:

Guardo os instantes, frutos varejados
(A vida é uma colheita a recolher);
Abro o velho panal dos meus cuidados,
E encho a tulha do tempo até caber.

Nenhum deles tem beleza que me agrade
Ou velado sabor que me apeteça;
Mas são a minha triste novidade...
O futuro, depois, que os apodreça!
(TORGA, 2007, p. 73)

A “triste novidade” compreende o de sempre. É uma falsa nova notícia; é a frustração de constatar o esperado. Torga usa a metáfora do fruto e da colheita – a recolher – para discutir a ideia, rascante e implacável, que é a moldura do tempo. Além disso, e possivelmente também por isso, a insatisfação do ente é manifesta: “Nenhum deles tem beleza que me agrade / Ou velado sabor que me apeteça;”. A safra da vida está perdida, estragada.

Na obra poética desses escritores, a terra quase nunca está em reconciliação com o ente, mas há sempre um vínculo pétreo entre ambos. Solidificada a relação, “[...] que nasce não sei onde, / vem não sei como, e dói não sei porquê.” (CAMÕES, 2005, p. 17), é ela quem vai desencadear espanto e gozo perante a vida, cujo quase sinônimo é a terra.

As aproximações que unem ambos são ainda desconhecidas. É como *A costela de prata de Augusto dos Anjos*, ensaio de Anatol Rosenfeld, sobre a ligação entre a obra do poeta paraibano e a dos poetas germânicos Gottfried Benn (1886-1956), Georg Trakl (1887-1914) e Georg Heym (1887-1912). Filhos de uma mesma geração, com tônicas bastante semelhantes, os poetas aludidos, além do uso de termos científicos, dispõem em sua obra o feísmo e a necrose da sociedade – impossível não lembrar de Baudelaire. Como determinar a influência

de um sobre o outro? No ensaio, Rosenfeld (1973, p. 264) afirma que, a despeito de algumas semelhanças entre a obra dos escritores citados, o brasileiro muito provavelmente não teve acesso à dos alemães:

Há naturalmente diferenças profundas, de forma e substância, entre cada qual desses poetas de uma só geração e, em especial, entre os três alemães e o brasileiro. Mas há, sem que se queira fazer de Augusto dos Anjos um expressionista (movimento do qual dificilmente pode ter tido notícia), coincidências notáveis, particularmente entre este e Benn.

Numa perspectiva comparativa tradicional, o conjunto poético de Augusto dos Anjos seria tributário dos poetas expressionistas em questão, ainda que tenham construído seu conjunto poético simultaneamente. Numa linha rizomática, não.

Partindo dessas demandas, a terra em forma de rizoma, lida na obra de Dórea e de Torga, é problematizada aqui como uma imagem discursiva que excede as figurações mais usualmente atribuídas ao telúrico, como algumas das que foram elencadas anteriormente, tais como: ícone materno, território de disputa e ambiente idílico. Em Dórea e em Torga, a terra se constitui uma imagem do pensamento (DELEUZE, 2003).

Segundo Deleuze (2003), a imagem do pensamento forma-se pela coação que determinado signo acarreta ao provocar e estimular a intuição e a reflexão sobre um pensamento, suas causas e efeitos, em vez de constituir o próprio pensamento. E isso nada tem que ver com gratuidade ou nível de elaboração de uma passagem metafórica, mas com uma imagem sempre inaugural, mesmo embebida de signos reconhecíveis. É o princípio do devir, o vir a ser que nunca é estático. Em outras palavras, pode ser o conceito de imagem desenvolvido por Octavio Paz (1982) levado ao seu extremo.

Sem modelo ou forma, Deleuze (2003) demanda uma imagem que fuja à representação nos termos mais negligentes. Em vez de representar, referenciar, procurando a interpretação do signo sem uma verdade pré-concebida, única, moral e dogmática, mas por um exercício em busca de um pensamento que não precisa do que se entende por verdadeiro, mas do sentido que se encontra por desvendar.

As obras doreana e torguiana, também a visual no caso de Dórea, estão tomadas pela paisagem telúrica. A terra, no conjunto literário desses autores, é marca tanto constante

quanto plurissignificativa; é imagem marcante e cheia de significados que extrapola o seu conceito mais habitual, sintetizado pelas tópicas do *locus amoenus* ou do *locus infernalis*. Tais ultrapassagens podem ser lidas em *Paisagem e Innatura*, de Dórea, e *Lavoura e Terra Humana*, de Torga, dentre outros.

Abaixo, *Innatura*:

no horizonte
a mansidão entreolhada

o húmus

e esta relva que chega
sorrateiramente
para habitar meu corpo magro
(DÓREA, 2004, p. 11).

Trecho de *Lavoura*, poema torguiano: “Escolho o tempo, semeio, / Mondo a esperança, / E é um campo de tristezas que descubro”. O tom de ambos é melancólico. É a passagem do tempo através dos ciclos telúricos, de semear e colher (amarguras e desenganos, “É um campo de tristezas que descubro”), no texto de Torga, e no de Dórea o crescimento natural da relva, que marca o retorno à terra, a sina dos que vivem, a morte: “e esta relva que chega / sorrateiramente / para habitar meu corpo magro”.

Nos dois textos, os elementos pertencem a um mesmo universo. Também trazem à cena o mesmo timbre, o mesmo assunto. A terra marca visceralmente os textos em pauta, não sendo a morte o tônus principal, mas a percepção⁷, a partir do signo telúrico, do desengano e do destino até ela.

A terra, nesse contexto, especialmente sob a forma de caatinga e sertão, aparece em toda a obra de Dórea, seja remetendo a uma época dúbia, seja buscando as definições menos tangíveis do sentimento humano. A parte visual do conjunto doreano estabelece relação direta com a poética. Algumas de suas séries de pinturas intitulam-se: *Fantasia Sertaneja*, *Histórias do Sertão*. Além do Projeto *Terra* – de nosso maior interesse. Em anexo,

⁷ Nesse sentido, o poema de Dórea (2004, 47-48) *Na flor da terra* é exemplar: “invernos e desertos hão de completar-nos. / nossa caverna se fará iluminada, / sôfrega ou, quem sabe, adormecida. / [...] pela manhã se há de saber que tudo se / [cumpriu. / aí abriremos o selo da terra e retornaremos, / retornaremos como uma flor, como um / [sinal, / como um clarão selvagem de ouro e brumas.”.

seguem dois trabalhos visuais do artista. Um, a capa de um dos livros lançados acerca do projeto *Terra*, com título quase homônimo, *Terra 2* (ANEXO A); e o outro, também uma capa, do livro *Sertão Sertão* (ANEXO B). Ambas são fotos tiradas de trabalhos do próprio Dórea. São esculturas confeccionadas a partir de materiais como couro e madeira, feitas, quase em sua totalidade, em cima de terra batida, sem vegetação. A posição das esculturas aponta para várias direções, lembrando uma rosa dos ventos irregular. E o fato de serem feitas (há mais de trinta edições do projeto *Terra*, quase numa forma de instalação, porque geralmente há público e alguma culminância) quase exclusivamente em cima de solo não plantado, parece significar alguma ligação pura e singular com o espaço telúrico, numa confluência entre poesia e escultura que fala pelo terral.

Nos conjuntos literário e “plástico” doreano, o telúrico é um lugar delimitado e simultaneamente deslocado, em que se insere um homem que, alheio a outros significados, busca decifrar a própria vida.

A obra de Torga aborda o povo do campo: o código campesino no tocante a questões como o amor, a morte e a religiosidade. Alguns dos textos torquianos, sobretudo na contística, exemplificam a maneira como o homem rural segue práticas ancestrais, lida com a natureza, a honra e a justiça, esta com as “próprias mãos”, guiado pelo duro espaço da montanha, e voltado para o seu íntimo, ainda que quase sempre obedeça a um regimento local.

Em relação ao encaminhamento da vida por meio da ligação com o espaço duro da montanha, homens rígidos feitos as fragas, temos *Ramiro*, narrativa presente em *Bichos*. Neste texto, a personagem que nomeia o conto é um pastor de ovelhas solitário, assim como a montanha onde morava. Ramiro se comunicava quase que exclusivamente com os animais, por meio de pequenos sons em forma de assobios agudos. Ramiro homicida um homem, outro pastor, porque este havia matado acidentalmente uma ovelha prenha, especial para Ramiro.

Numa identificação não só com os bichos, mas com o cenário árduo das serras, Ramiro retalia a morte acidental da ovelha, matando um homem. Nessa convivência arraigada à terra, a protagonista, cujo rebanho que cuidava era a única companhia que cultivava, enxerga, na morte da ovelha, a ceifa da vida. Aliada à desolação da montanha, a quebra do direito à existência, para ele, homem terral, não poderia ficar impune. A fraga, nesse sentido,

simboliza dor e adversidade. Ramiro incorpora-se a esse ambiente de tal forma que se torna uma extensão daquele mundo, onde o direito de viver é um item indispensável, porém difícil e violento. O estudioso Elias José Torres Feijó (2009, p. 167) aponta que a obra de Miguel Torga

[...] apresentou, através dos seus vários escritos, um conjunto de formulações sobre um modo de ver, estar e actuar no mundo. Nesse modo, as formas de relacionamento do indivíduo e da colectividade com o seu meio, têm uma relevância especial.

Outro ente humano irmanado à terra é *O caçador*, do livro *Novos contos da montanha* (1996). Tafona, protagonista da trama, viveu à parte da comunidade que habitava, interagindo humanamente apenas o necessário para sua sobrevivência⁸. Tafona reconhecia-se em meio à natureza, exercendo o ofício de caçador, que era também seu modo de viver. Modo que se aproximava pouco da vida humana, perpassada por códigos sociais de conduta. A vida à qual pertencia era na natureza, aliada à caça: “A caça fora a maneira de se encontrar com as forças elementares do mundo. E nenhuma razão conseguira pelos anos fora desviá-lo desse caminho.” (TORGA, 1996, p. 57).

Na poética telúrica doreana e torguiana, percebemos imagens do pensamento, na perspectiva de Deleuze (2003), por constituírem um inacabado, um contínuo. Traçando um percurso que vai do reconhecimento à possibilidade do vir a ser.

Nesse aspecto, é possível encontrar um eterno devir-terra, que parte de elementos largamente trabalhados, mas que se encontra em um retorno múltiplo e não-finito, constituindo um diálogo que aproxima e também difere a obra dos autores mencionados, numa cadeia de deslocamentos, denotando emblemas que se ali estão, estão indefinidos. Nessa medida, o telúrico parece fazer emergir um terceiro espaço⁹, parece estar

⁸ *O senhor Nicolau*, conto de *Bichos*, também apresenta uma protagonista que preferiu a convivência quase exclusiva com os animais e o ambiente da natureza. Isolado, colecionava e catalogava insetos, pequenos bichos, prática que o conduziu à morte.

⁹ Na tese em construção já mencionada, dedicaremos uma parte à montagem da terra na obra desses autores como um terceiro espaço. A princípio, assim procederemos por percebermos que na cartografia telúrica doreana e torguiana, os traços ludibriam; é retratado um campo e um sertão inusuais, de moléstias e belezas, com signos literários conhecidos, mas embaçados na terceiridade,

ressignificado: no lugar da representação mimética tradicional, uma imagética criativa, resgatada e entrecruzada (DELEUZE; GUATTARI, 1995).

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CAMÕES, Luís Vaz de. *Sonetos*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

CARVALHO, Ruy Duarte de. *Lavra* (Poesia Reunida). Lisboa: Cotovia, 2005.

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

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogerio da Costa. 3 ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: _____. *A escritura e a diferença*. 2 ed. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DIAS, Gonçalves. Canção do Exílio. In: AMARAL, Emília [et al]. *Português: novas palavras: literatura, gramática, redação*. São Paulo: FTD, 2000.

DÓREA, Juraci. *Nuanças: uma pequena antologia*. Feira de Santana: Edições Cordel, 2004.

_____. *Capa Terra 2*. Disponível em: <<https://www.facebook.com/JuraciDorea>>. Acesso em: 10 fev. 2015.

como único lugar possível para uma poesia cujo telurismo é pautado na criação de um espaço simbólico simultâneo de intimidade e de deslocamento (ente-terra).

_____. *Capa Sertão Sertão*. Disponível em: <<https://www.facebook.com/JuraciDorea>>. Acesso em: 10 fev. 2015.

FEIJÓ, Elias José Torres. A geo-cultura original dos contos de Miguel Torga e o seu progressivo desaparecimento: De *Bichos* a *Novos Contos da Montanha*. In: **Veredas**: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas. Santiago de Compostela, v. 11, maio de 2009. p. 167-184.

MELLO, Elomar Figueira. *Patra véa do sertão*. Disponível em: <http://letras.mus.br/elomar/376579/> Acesso em: 07 fev. 2015.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Segunda consideração intempestiva: da inutilidade e desvantagem da história para a vida*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. 2 ed. Tradução de Olga Sawary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

ROSENFELD, Anatol. A costela de prata de Augusto dos Anjos. In: COUTINHO, Afrânio e BRAYNER, Sônia. *Augusto dos Anjos – textos críticos*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1973, pp. 314-319.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: HALL, Stuart; SILVA, Tomaz Tadeu da; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença – a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

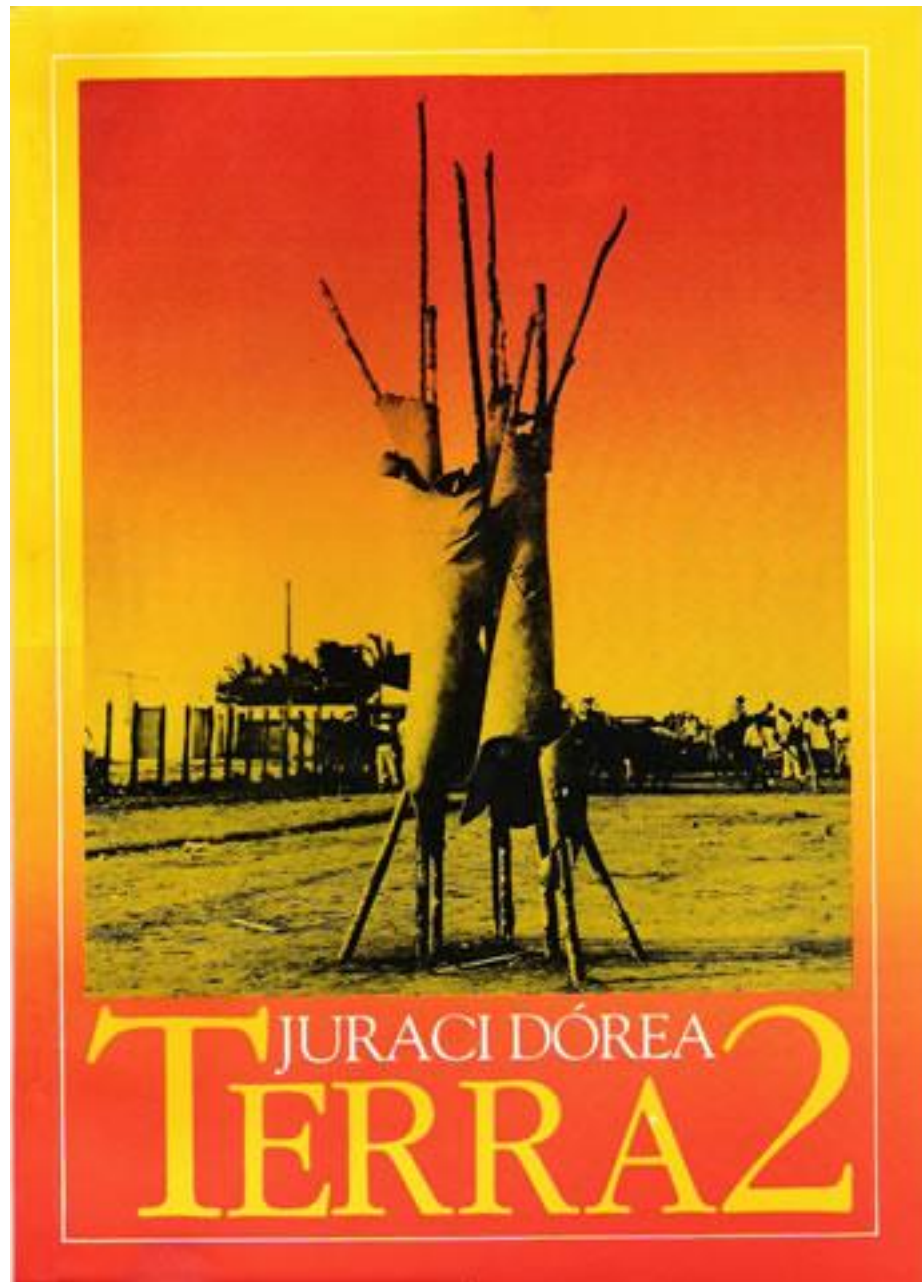
TORRES, Antônio. *Essa terra*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

TORGA, Miguel. *Poesia completa I e II*. Lisboa: Dom Quixote, 2007.

_____. *Bichos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

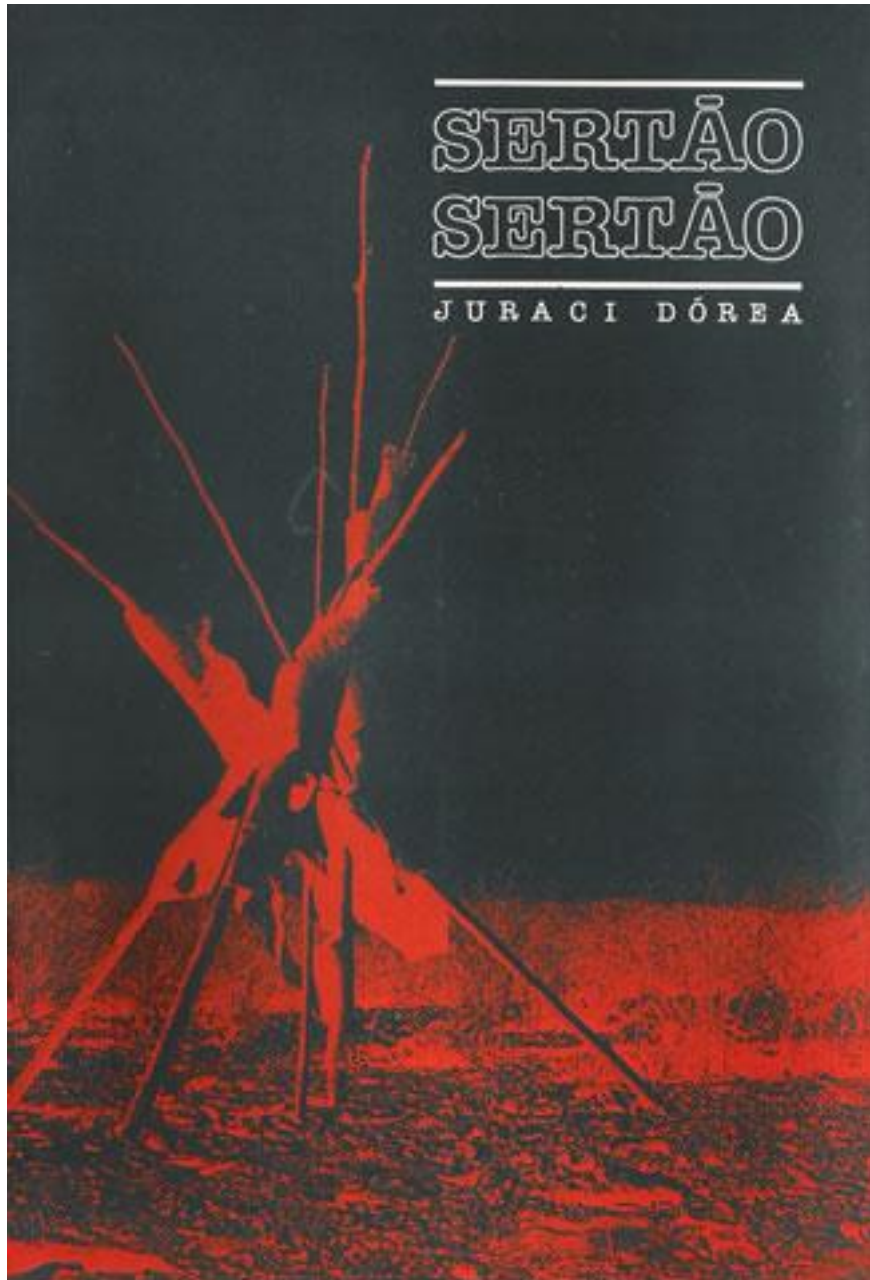
_____. *Novos contos da montanha*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

ANEXO A



(Imagem retirada da página do autor no *facebook*)

ANEXO B



(Imagem retirada da página do autor no *facebook*)