

CICLOS MÍTICOS DO SUL: ESPAÇO E IMAGINÁRIO EM *ASSIM NA TERRA* DE LUIZ SÉRGIO METZ

SOUTHERN MYTHICAL CYCLES: SPACE AND THE IMAGINARY IN LUIZ SÉRGIO METZ'S *ASSIM NA TERRA*

Arthur Katrein Mora¹

Resumo: Ciclos míticos podem modificar uma linguagem – costumes, imaginário – para além do reconhecimento, alterando profundamente as relações de uma população com a sua terra. Relações estas que transitam entre tradição e progresso, manutenção e destruição, quebra e continuidade, e que permeiam a narrativa de *Assim na terra*, romance de Luiz Sérgio Metz. O espaço do Rio Grande do Sul, seus edifícios e seus personagens, além de seu processo histórico, encontra na literatura e em seu repertório de mitos, símbolos e tradições, um novo vigor que ilustra o consolo dos eufemismos frente ao esquecimento e a morte. Entre a afetividade poética dos espaços de Gaston Bachelard (1975) e as harmonias e redundâncias da imaginação simbólica de Gilbert Durand (1982;1988;1996), testemunhamos na obra de Metz uma jornada rumo à afirmação da saudade, intuição afetiva que dá sentido ao olvido e aos ciclos míticos da qual deriva.

Palavras-chave: imaginário, literatura gaúcha, ciclos míticos, Bachelard, Durand

Abstract: Profound relationships among a people and its land can be altered beyond recognition through the motions of the mythical cycles. A renewal of language, behaviors and the imaginary carry the ruptures between tradition and progress from which the core of *Assim na Terra*, novel by Luiz Sérgio Metz, is built upon. The space of Rio Grande do Sul, southernmost land, with its buildings, characters and distinct historical process, draws new vitality by means of literature and the repertoire of myths, symbols and traditions within it; vitality with which to endure the frailty and contingency of its existence. Metz's work manifests, through the journey it takes us, the tenderness of Gaston Bachelard's (1975) poetics of space, as well as Gilbert Durand's (1982;1988;1996) symbolic imagination; both concepts favorable to the task of providing meaning to the oblivion spawned from the mythical cycles.

Keywords: symbolic imagination, poetics of space, myth, Bachelard, Durand

¹ Mestrando em História da Literatura no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Rio Grande (PPGL/FURG). Bolsista CAPES.

O Rio Grande do Sul é uma criação intrincada; amontoado de povos reunidos por contingências históricas beligerantes, fronteira extrema de uma nação continental, distendido culturalmente entre duas Américas, construído sobre os túmulos de uma população nativa aniquilada, cenário de cativeiros e trabalhos compulsórios, recipiente de imigrações calculadas. Seu vagaroso adensamento populacional, e tardio projeto de colonização, sustentaram, durante quase quatro séculos, uma sociedade pastoral, aliada ao arcaico latifúndio e à criação de gado na imensidão dos pampas: o lar do *gaúcho*.

Sabemos que a palavra “gaúcho” vai muito além do gentílico adotado pelos habitantes do Rio Grande do Sul. Seu uso refere-se, da mesma forma, ao transnacional homem campeiro, aquele que trabalha e reside nos pampas, associado ao *gaucho* argentino e sobretudo ao uruguaio. Tal figura, “índios e mestiços [...] sem origem ou inserção social muito clara, mas de grande valor na lida com o gado e nas guerras de fronteira” (FISCHER, 2013, p. 209), foi largamente explorada na literatura.

As primeiras idealizações românticas, em meados do século XIX, “mitificaram” a figura do gaúcho, “dando origem ao “monarca das coxilhas” ou “centauro dos pampas”, presença assídua no cancionero e no imaginário populares” (BITTENCOURT, 1999, p. 22). O desenvolvimento e as transformações subsequentes – do gaúcho herói e guerreiro, passando pelo realismo tradicional, a adesão ao folclore modernista e as denúncias de caráter social referentes à sua proletarização –, estabeleceram o Regionalismo literário do Rio Grande do Sul em torno não só de sua personagem, mas do espaço que ela ocupa no pampa, na campanha e nas estâncias.

É notável, contudo, para Aldyr Garcia Schlee (2006, p. 18), que em um estado com consideráveis variações geográficas e populacionais – o amontoado –, “de colonização alemã, de colonização italiana, de serras, de intermináveis praias litorâneas, de enormes lagos de água doce”, sejam o gaúcho e seus cenários os fundamentos literários dominantes da literatura regionalista local. De fato, levando-se em conta as dimensões e a diversidade do estado, o predomínio que Schlee reputa à “cultura pampeana” é tamanho que pauta grande parte de sua produção literária, seja para consagrá-la ou refutá-la.

Nessa conformidade, entender o gaúcho, ou ser gaúcho, torna-se uma preocupação social e existencial mesmo para os filhos dos mais recentes imigrantes sul-rio-grandenses, que absorvem, tanto em suas vivências quanto através da literatura, não apenas as práticas culturais

enraizadas na população do estado, que foram ganhando forma com o passar dos séculos, mas também os mitos e construções identitárias que organizaram o imaginário tradicional local.

Tal pode ter sido o caso de Luiz Sérgio Metz (1952-1996), escritor e músico natural da cidade missioneira de Santo Ângelo, cuja obra literária explora em profundidade a identidade gaúcha e sul-rio-grandense e seu espaço de atuação. Descendente direto de imigrantes alemães e italianos, trazidos ao Brasil no final do século XIX, onde acabaram “entrelaç[ando] suas histórias e expectativas na trama secular de uma terra de índios cristianizados, caboclos e gaúchos vaqueiros” (FISCHER, 2013, p. 209), Metz nos deixou, um ano antes de seu prematuro falecimento, uma densa narrativa intitulada *Assim na terra* (1995).

Fruto de arrojada experimentação literária, *Assim na terra* é o relato de uma peregrinação, uma jornada pelo interior do Rio Grande do Sul – ou, sucintamente na obra, “o sul” –, considerada por Luís Augusto Fischer (2004, p. 138) “a mais ousada e mais radical de todas as narrativas contemporâneas” da literatura gaúcha. Com efeito, a argúcia poética de Metz beira o hermetismo em diversas passagens, defrontando-se com a tradição regionalista de forma a despedaçá-la e remontá-la, em um eterno esforço de compreensão, e cujo lirismo um tanto surreal destoa dos realismos corriqueiros ao gênero. Essas características exigem do pesquisador um tratamento crítico prudente, privado de asserções definitivas, mas dotado de indulgência para com exercícios de imaginação, à medida que o texto os sustente.

Adentraremos, deste modo, a apreciação dos conteúdos de *Assim na terra* tendo como recorte fundamental as relações entre tradição e progresso, manutenção e destruição, quebra e continuidade, que permeiam a narrativa de Metz, tanto quanto a história do Rio Grande do Sul. Por meio dessas oposições, e de sua assimilação dentro do âmbito da obra, será possível elaborar relações entre sua narrativa, o espaço (o “sul”), a literatura, e o funcionamento dos mitos e do imaginário que os sustenta, permitindo-nos ir além das momentâneas epifanias no deciframento de uma prosa abundante em metáforas e símbolos, e afinal conceder espaço crítico a um escritor que “especul[ou] a linguagem” (FISCHER, 2004, p. 139) literária sul-rio-grandense em um arranjo renovador.

Para cumprir semelhante proposta, abordaremos nosso objeto em duas frentes complementares: a primeira mais voltada para aspectos formais e imagens poéticas recorrentes de *Assim na terra*, onde Ligia Chiappini Moraes Leite (1999) nos auxiliará na observação da técnica e do foco de nosso narrador anônimo, e Gaston Bachelard (1978), através de sua *Poética*

do espaço, será útil no desvendar das imagens dos cenários rurais e urbanos, além do galpão – “Pensário” –, do casarão de campanha, e das demais dimensões espaço-temporais; em um segundo momento, o eixo passa a ser o imaginário, que em seu íntimo abriga as relações entre o narrador e a personagem Gomercindo, com seus respectivos papéis na questão da tradição e do “homem do sul”. Por fim, Gilbert Durand (1982;1988;1996), em seus estudos sobre o mito e o imaginário, nos confere seu conceito de “redundâncias míticas” para abordar a acurada simetria da obra, ilustrada nos prelúdios e epílogos nomeados com as quatro estações.

O relato e seus espaços

“Passei dias ali anotando coisas...”

Dividida em três grandes seções, a narrativa de *Assim na terra* conduz o leitor por uma profusão de cenários familiares, nos meios rural e urbano, por rodovias, galpões, casarões, florestas e descampados; também observa e por vezes dá voz a outros sujeitos, donos de venda, místicos, indígenas e, veremos mais adiante, o intrigante Gomercindo. Porém, essa narrativa atravessa o filtro nebuloso da consciência de um narrador anônimo, foco único e absoluto mediante o qual absorvemos, fragmentariamente, tais cenários e sujeitos.

Por conta de seu anonimato, somos tentados a conceber o narrador como o próprio Luiz Sérgio Metz, “implícito” no relato, mascarado por essa entidade intermediária encerrada no texto ficcional. O amálgama Metz/narrador, anônimo e absoluto, permitiria presumir sua onisciência, comandando eventos, personagens, tempo, espaço e linguagem na narrativa; no entanto, não há onisciência, nem mesmo no que se refere às suas impressões íntimas. Encontramos, pelo contrário, o que Ligia Chiappini Moraes Leite (1999, p. 72) chama de radicalização do “monólogo interior” e do “fluxo de consciência”.

Caracterizados por anular “a distância entre o narrado e a narração”, o monólogo interior e o fluxo de consciência despertam o estranhamento da proximidade personagem-narrador-autor, onde a imediatez das impressões psíquicas e sensoriais descritas torna-se “sensível pela própria desarticulação da linguagem, o movimento miúdo das suas emoções e o fluxo de seus pensamentos” (LEITE, 1999, p. 72). São quebras profundas das convencionalidades narrativas, das quais a maior vítima é a causalidade. Vejamos um trecho inicial da seção “Um” de *Assim na terra*.

Sensação de aperto, algo caindo dos bolsos para o chão onde nada havia. Um fundo escorregadio sumia um muro inteiro deixando um pátio nu. Não havia mais lados nas coisas. Tetos, janelas, árvores imensas. A tentativa de dar forma ou de articular esquecimento e lembrança, e assim esboços de unidades, enfim foi me abandonando. (METZ, 2013, p. 18)

Expressões fragmentadas, assemelhadas a um sonho febril semiconsciente, predominam no texto. Acima designamos o monólogo interior e o fluxo de consciência como “radicalizados”, isso se deve à sua ruptura de perspectiva, levando a narrativa a extremos “de um polo ou de outro na relação eu/mundo” (LEITE, 1999, p. 73). Nesse caso, é a intimidade psíquica do “eu” de nosso narrador a responsável por toda representação imagética do mundo, com efeito absorvendo-o em seu solipsismo.

Essa desintegração da realidade no interior do texto, crivada por uma personagem-narrador sem rosto, é uma manifestação literária amiúde vinculada aos movimentos vanguardistas e modernistas do final do século XIX e início do século XX; estes, por sua vez, são relacionados com o contexto histórico de profundas transformações sociais, devido à gradativa e ameaçadora incursão do progresso tecnológico na vida humana (CHILDS, 2000, p. 19). Repentinas alterações no ambiente social humano estiveram aliadas à experimentação técnica e inovação estilística na literatura.

De fato, tais correlações entre literatura e sociedade não implicam causalidades, e é preciso tomar cuidado para evitar cair em reducionismos historicistas. É interessante observar, contudo, a presença inequívoca de reflexões sobre a tecnologia, o progresso técnico e suas perturbações em comunidades; não somente no extraliterário – o discurso histórico – e no paratextual – a biografia de Luiz Sérgio Metz –, mas como parte significativa da primeira seção de *Assim na terra*.

Com relação à historiografia, Regina Zilbermann (1992, p. 131) identifica na história da literatura do Rio Grande do Sul uma intensificação, a partir dos anos 1970, de temas “como a exposição e crítica ao processo de modernização da sociedade”, integrados com “técnicas renovadoras, como o monólogo interior”, que se fizeram fortalecer nas décadas seguintes; entretanto, a vida de Metz (FISCHER, 2013, p. 211) nos mostra que, em sua juventude, as inovações tecnológicas da agricultura, o maquinário de plantação e colheita, “mudaram mais

uma vez o panorama local em favor de uma monocultura ao mesmo tempo rica e ecocida que transformou os tipos sociais antigos [...] em proletários”.

Dentro da narrativa, o maquinário moderno é pintado como um estorvo, cujo barulho e as luzes agridem não somente aos sentidos, mas à própria memória. “Depois tentei esquecer aquilo e reconciliar-me. Queria seguir pensando uma cena de infância. Mas o alumbre dos faróis das automotrizes permaneceu. Ouvi mais tarde elas partirem ainda sob fogos.” (METZ, 2013, p. 37). Em um cenário urbano, a comunidade fazia o churrasco e a música entre as máquinas, no asfalto.

A novidade dos agrotóxicos, “defensivos agrícolas de todos os tipos, latas novas que tinham caveiras sobre a tinta” (METZ, 2013, p. 45-6), era demonstrada, por um dono de venda a seus boquiabertos clientes, em uma saudável figueira, que efervesceu e secou. Profundamente simbólica, a figueira retrata a “abundância”, a “imortalidade” e mesmo a “fecundidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 427-8), e sua morte é um notável sacrifício ao “progresso”. “Estavam enterrando as enxadas e as capinas, abrindo o sul para a técnica, anônimos, na noite alta, usando suas próprias árvores de sombra para provar a exatidão da química.”

Semelhantes exemplos de estrago e perda, provocados por uma civilização faustiana, que vende sua alma ao domínio científico, angustiam o narrador, incapaz de bater-se com esses avanços, pois considera ineficaz a única arma de que dispõe: a palavra. Reflexões sobre a palavra, a literatura, sua efetividade como ferramenta para a preservação da memória e a ligação com a terra, são recorrentes em meio à destruição. O narrador pondera se versos poderiam alterar “aquele lance de acasos? O poema jamais alterará os dados, senti. [...] Nossas palavras estavam extenuadas” (METZ, 2013, p. 46). Extenuação que poderia resultar em sua perda, a mais séria das perdas; a linguagem parece estar comprometida.

Seguindo viagem pela terra vermelha, seu arrastar de pés como um grafar na terra, o narrador se depara em uma encruzilhada com um pequeno grupo de indígenas chamados “linguará”². Em meio a seus rituais, testemunhamos um membro do grupo enterrar-se em um

² “Linguará” é o termo que designa os intérpretes nas relações entre as tribos indígenas e aqueles que os abordam. (LINGUARÁ, In.: Dicio, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2018. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/pesquisa.php?q=LINGUAR%C1>. Acesso em: 25 fev. 2019). O uso peculiar deste

formigueiro, imóvel, e a seguir borrifar cachaça em suas chagas, sem jamais tirar uma formiga sequer do corpo. Ritual sublime que leva seu observador a refletir sobre a profunda relação com a terra que permite tamanho comprometimento. “Poderia enterrar minhas mãos na terra ferroante, mas o que quero em troca? O que quero ainda não sei, não sei de nada.” (METZ, 2013, p. 31). São as primeiras dúvidas a respeito de sua jornada, e um questionamento sobre a legitimidade de seu empenho.

O medo da perda e do esquecimento regem seus lamentos. O sumiço de gerações inteiras, obliteradas ou revistas – mal da palavra –, é expresso com uma mistura de angústia e resignação, “pois logo morreremos, como os outros morreram, seres que são, de resto, semelhantes a nós, dispostos no tempo, um pouco antes ou um pouco depois” (METZ, 2013, p. 20). Inconciliáveis, passado e presente estão vazios, sem sustentação ou significados.

Algo nos sugava, tragava mais rapidamente que a imaginação: a pátria. Unidos pelo nervosismo, pareciam ter descoberto os subterrâneos que ligavam os sete povos missionários. Dos subterrâneos saíam ouro, anjos, andores e sementes. Nada disso fora encontrado. Vazios sob nossos pés, passadas incontroláveis, íamos andando, íamos conhecendo, íamos sumindo. (METZ, 2013, p. 21)

Tradição e modernidade, memória e esquecimento, linguagem e silêncio, estão dessa forma combinados em *Assim na terra*, em considerações sobre a efemeridade da vida. São os povos indígenas, ainda, ensinamento primeiro; assassinados, e sucumbindo com eles muito de sua linguagem e memória, levam-nos a andar “sobre uma língua morta, sobre guaranis mortos [...], que sobre os seus disparamos nossos pesados exércitos e os enviamos para o silêncio, silêncio que é de todos os lugares” (METZ, 2013, p. 136). Povo cujo martírio nos legou, não obstante, “o nome dos lugarejos, dos riachos, dos cerros e uma orientação para as suas lendas, uma bebida amarga que nos simboliza, e mais os seus sonhos com cobras de luz”, vislumbres de seus mitos e imaginário.

Com as perdas constantes e iminentes, e o tempo inexorável, a prosa de Metz, mesmo em seus fluxos fragmentados, nos permite relacionar sua ficção com questões filosóficas e ainda ideológicas, no sentido político. Não que a personagem seja inteiramente um romântico reacionário, sonhando um retorno a idades de ouro e édens ancestrais; mas seu ponto de vista,

vocábulo, por parte do autor, para nomear uma tribo indígena fictícia, ilustra uma nova alusão à importância da linguagem e sua relação com a terra.

seu foco, durante toda a primeira parte da narrativa, é um testemunho lúgubre que evidencia sua dolorosa nostalgia por impressões e recordações da juventude. Nostalgia na qual a escrita, tanto a do narrador, quanto a manifestação extradiegética do que entrevemos de Metz, é peça fundamental. Todas essas questões são aprofundadas nas seções seguintes da obra, para a qual salta o narrador, ao atirar-se de um barranco, em sua fuga da civilização.

“O sul estaria ali dentro...”

Se o maquinário agrícola e os agrotóxicos traduzem o semblante “ecocida” do progresso tecnológico, as descrições das moradias, casas que ornaram a paisagem das periferias e do interior, são atestados da proletarização do gaúcho. As conjunturas espaciais de *Assim na terra* fazem de seus cenários, ao ar livre ou fechados, imagens de intenso potencial significativo por sua atuação no desnudar comportamental das personagens. Afinal, ao errar sozinho, ou acompanhado por Gomercindo, o narrador explora tanto a imensidão dos campos, quanto a condição enclausurada de edifícios simbólicos, cada qual dotado de uma respectiva influência sobre seus ânimos.

Espaços exteriores, ao ar livre, são referidos pelo narrador no mesmo tom de serena melancolia também voltados à tradição e à linguagem, conforme passagens anteriores. As noites no campo recebem o tratamento afetivo. “Tudo ficara lá, imóvel, impenetrável, dançando nas asas dos galos de lata dos telhados rangentes. Os fogões, as mãos que tocam a cinza e os olhos que a reviram, a memória que isso acende, isso ficou.” (METZ, 2013, p. 22). Lares, onde vivem as chamas, o fogo que aquece o corpo e inflama a memória; a imagem da labareda abrigada pelas paredes da casa é recorrente, constatação que espantaria Saint-Hilaire³. No “centro daquilo”, em manhãs de estâncias mais abastadas, o alvoroço do início do dia, “baldes, louças e galos, voos e buçais e fogo vivo, coreógrafos matinais e tarros escaldados, lata, alumínio e lenha” (METZ, 2013, p. 65), resultavam em “...pão cortado sobre a mesa e leite,

³ O naturalista francês Auguste de Saint-Hilaire (1779-1853), que explorou o território do Rio Grande do Sul no início do século XIX, se impressionou com a indiferença da população local com o frio do inverno. “...ninguém pensa em aquecer os aposentos, trazendo-os bem fechados e neles acendendo uma lareira. [...] Há aqui grande número de belas casas, bem construídas e bem mobiliadas, mas nenhuma delas possui lareira ou chaminé.” (SAINT-HILAIRE, 1987, p. 35). Um contraste com a constância enfática do fogo doméstico em *Assim na terra*, e suas conotações com a tradição e a memória.

carne quente, pés recolhendo o frio dos tijolos, bancos compridos, para quatro, cinco de cada mesa. [...] Manhã de um mês de um ano”. O interior da vida doméstica como resquício do passado.

No entanto, tal retrato da população sul-rio-grandense vai além do bucolismo idílico, e o narrador, após saltar barranco abaixo e penetrar mais a fundo os territórios habitados, apresenta ao leitor o vislumbre de um “velho céu [...], aquele resto de mundo”. São moradias que “são feitas de outras, mas são vivendas também” (METZ, 2013, p. 56). “Fragmentos recolhidos, depois pregados uns nos outros, uma na outra, cerrando os vazios, reforçando os lados de onde o vento sopra.” Quimeras miseráveis formadas por ruínas de outras construções, onde sobrevivem famílias cuja “prole [...] se adapta, se arranja e se inventa chupando laranja verde, caqui liguento, osso de paleta rapado, pão duro e sem cor assado no forno de barro.”

A presença no texto desses esboços impressionistas de uma comunidade empobrecida é emblemática das sensibilidades ideológicas do autor-narrador. Não somente tais espaços compõem o panorama do “sul”, como o “sul estaria ali dentro, um outro sul dentro dele” (METZ, 2013, p. 49). O cotidiano das habitações guarda em si a vida e a essência de quem os desempenha; o “sul” está em seus sobreviventes.

Outros espaços, entretanto, constituem o cenário de grande parte da narrativa; notadamente o *casarão de campanha* e o *galpão (Pensário)*, o primeiro dos quais nosso narrador adentra solitário, senta em seus aposentos abandonados, e escreve. A partir desse momento, a dinâmica das personagens para com as estruturas que os encerram é modificada, e os espaços ocupados exprimem mais do que painéis ilustrativos; são um prolongamento da presença do narrador e de Gomercindo.

O filósofo Gaston Bachelard (1978, p. 196) denomina *topofilia* os valores humanos que atribuímos aos espaços físicos sob nossa posse. São espaços “amados” ou “louvados”, adulterados pelos devaneios da imaginação, cujas marcas emocionais permeiam a positividade de valores como proteção, conforto e familiaridade. “Mas”, salienta o filósofo, “as imagens quase não abrigam ideias tranquilas, nem ideias definitivas, sobretudo”. Não são definitivas, pois, levando em conta a abordagem fenomenológica de Bachelard, as imagens que emergem de uma consciência individual reforçam, por sua evocação subjetiva, a “transsubjetividade” de seu sentido. A imagem poética, como produto de distintas mentes humanas, “não pode[...] ser determinada definitivamente”, ela “é essencialmente *variacional*” (BACHELARD, 1978, p.

185, grifo do autor). De forma que o caráter caprichoso da imagem é matéria-prima ideal à composição poética, que as associa e dota suas contradições de sensibilidade.

Por outro lado, também não há “tranquilidade” nas imagens, pois sua variabilidade as impede de precisar valores e sentimentos absolutos a seu objeto – no nosso caso, o espaço. Seus valores de proteção ou conforto, portanto, podem ser vividos juntos a seus opostos: a inquietação e a claustrofobia do recinto; uma entre as infinitas antinomias hospedadas com naturalidade no cerne da imaginação humana.

No *casarão de campanha* abandonado, construção monumental e decadente, o narrador sente-se em “repouso isolado” (METZ, 2013, p. 51), entorpecido pela indolência noturna que adorna o edifício histórico. Em um canto escuro, encontra uma arca, outro “sul dentro do sul”, que “mantinha o tempo em sua chave de braço, o ar do tempo interrompido e pressionado, chaveado [...], abri a arca e imaginei corsários rengos, bandeiras mortais”. A escuridão o impede de identificar as relíquias, restando ao narrador discriminar, com seus demais sentidos, as formas, cheiros e silhuetas.

Esse devaneio aprofundado, referido por Bachelard (1978, p. 200), leva seu sonhador para além das antigas memórias, assimilando-as ao imemorial, síntese das lembranças com a imaginação. Comunhão esta corroborada pela natureza simbólica da arca, que “contém a essência da Tradição” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 73) e a serventia do cofre, cujos tesouros são “o conhecimento e [a] vida”, conforme as histórias bíblicas consagradas na Arca da Aliança. Soma-se a essas imagens a inadvertida destruição do casarão, vencido pelo acidente e pelo peso de sua fragilidade, “sepultando” a arca, e alegoricamente perdendo memória e tradição na “polvadeira precária” (METZ, 2013, p. 54) dos escombros de seu declínio.

Finalmente, o galpão/Pensário, palco da narrativa na totalidade da parte “Dois”, é refúgio de Gomercindo, um sufocante, úmido e mal iluminado galpão. O adentramos pouco após o narrador e Gomercindo se conhecerem – a relação entre os dois será comentada adiante –, e é em sua atmosfera abafada e opressiva que ambos exploram questões filosóficas e literárias em meio a noites insones e delírios sensoriais.

Tais sensações são fruto do aspecto incerto e amorfo do próprio galpão, cujos movimentos das janelas remodelam constantemente sua forma, por meio de extravagantes combinações da luz natural que o penetra. “Estavam adestradas por alguém que domesticara

raios de sol e lua. Os movimentos das folhas de janelas trabalhavam em comum com o pequeno eco criando atmosfera ao passo” (METZ, 2013, p. 72). Tal configuração espacial parece ser intencional, construída ou preservada – não é possível assegurar – por Gomercindo, que gravara em suas paredes uma única mensagem, acima de uma das portas, como num inferno dantesco, o dístico:

*Deus te dê Huidobro
tudo o que me desejares* (METZ, 2013, p. 73)

O humor intertextual aqui presente alude ao poeta chileno Vicente García-Huidobro Fernández (1893-1948), vanguardista e expoente do movimento literário *Creacionismo*, para o qual a criação poética é produto soberano da mente do poeta, não devendo deferências à realidade que o cerca, mas sim àquela concebida por ele mesmo. “Não hei de ser teu escravo, mãe Natureza; serei teu amo.” (HUIDOBRO, 1995⁴). O que caracteriza o perfil isolacionista do galpão, retiro do mundo exterior e refúgio para as criações imaginativas dos que ali se acolhem, um Pensário, ou, nas palavras de Gomercindo.

Aqui é um ambiente. Eu construí um Pensado⁵. Isto é um Pensado. Aqui eu posso solver o tempo. Posso sugá-lo, hauri-lo, guardar em mim sua matéria e sua memória. Posso humilhá-lo até a contabilidade, transformar uma era em um risco na parede. [...]. Não há mais fusos, coisas peristálticas, necessidade de produzir e tocar e trocar, guardar e prever. Se feito, feito lá fora: forma da minha memória. (METZ, 2013, p. 91)

Novamente, tempo e memória nos surgem como ideias essenciais na construção de *Assim na terra*, transmitidas com uma amplitude abstrata durante o episódio do Pensário, e pormenorizada ulteriormente, na parte “Três”, no gaúcho e sua terra. Os espaços do galpão preservam “os sótãos da nossa infância. [...] Eles ficariam protegidos do rigor, acomodados até uns sobre os outros formando uma subedificação de subjetivos nossos...” (METZ, 2013, p. 28). Contudo, e conforme vimos anteriormente com Bachelard, essa imagem não é “tranquila”; é o

⁴ Os paralelos na conotação do termo “criacionismo” são levados por Huidobro até suas últimas consequências lógicas, cunhando o termo “Artista-Deus” para designar o poeta como demiurgo de um novo mundo em sua poesia, independente da realidade empírica.

⁵ Gomercindo refere-se ao galpão como “Pensado” somente neste momento em particular. Em todo o restante da obra o local é designado “Pensário”.

narrador quem, fascinado, mas sufocado, denuncia a insuficiência do Pensário, acusando a Gomercindo de ter elaborado fuga insatisfatória, recuo frente a temores e inquietações. “Construí para ausentar daqui o exterior e com ele as coisas. Não há aqui lar, tenda, cadeira, lança, espada, cozinha, abate, comida, bebida. Ficou um silêncio ativo...” (METZ, 2013, p. 86), ou seja, não há nada do que o narrador testemunhou nas humildes casas de sua jornada.

Não há nem mesmo o fogo, que Gomercindo admite ter sido substituído somente por “um jogo de luz, sem calor, sem fumaça”. E todavia ele insiste que “essas coisas vivem aqui, mesmo não estando. Elas sabem que aqui é o seu lugar...” (METZ, 2013, p. 86); as paredes de seu abrigo já estão sensibilizadas, abrigam seus sonhos, semelhante à “casa onírica” de Bachelard (1978, p. 207), cujo passado verdadeiro já se perdeu em meio às brumas da “lembrança-sonho” de quem a idealizou; é tão criada quanto um poema de Huidobro, oferecendo à realidade de seu autor permanentes ilusões de estabilidade.

Mitos e imaginário

“Assim, éramos dois e éramos quatro...”

Encontrado em uma valeta, dormindo profundamente, Gomercindo é uma personagem intrigante. Sua vestimenta é tradicional, chapéu, casaco de lã, bombachas, botas; seu rosto, “pergaminhado”, de constituição vigorosa, aparenta mais de setenta anos; e em sua mente, erudição filosófica e literária, a qual fulgura nas conversas com o narrador, dentro do Pensário e no prosseguimento da jornada a cavalo. Sua existência é a de uma imagem mítica encarnada, o bravo gaúcho, filho do sul, portador da tradição. “Ele era o provérbio” (METZ, 2013, p. 63), conta-nos o narrador. Diálogos enigmáticos entre os dois mantêm os temas da tradição, tempo e memória na linha de frente, mas perscrutados sob a luz dos mitos e do imaginário manifestos na sociedade e na literatura.

De forma a esclarecer tais conceitos, recorreremos ao sociólogo e antropólogo francês Gilbert Durand (1921-2012), pesquisador que explorou métodos de análise voltados às ideias de mito e do imaginário humano (1982;1988;1996). Ele define o *imaginário* como o “reservatório concreto da representação humana em geral, onde se vem inscrever o trajeto reversível que, do social ao biológico, e vice-versa, informa a consciência global, a consciência humana” (1996, p. 65). É a reabilitação do irracional, do “não-exato”, do contraditório, junto

ao conglomerado de conhecimento positivo construído em séculos de iconoclastia, e cuja universalidade conecta os mais diferentes contextos culturais em uma perspectiva globalizante.

Herdeiro de Gaston Bachelard – cuja fenomenologia “dinamizou” o símbolo e a imagem na poética, os quais Durand (1988, p. 74) expandiu aos “mitos e ritos sociais” da antropologia – e do psicólogo Carl Gustav Jung (1875-1961) – a quem deve-se a elaboração do “inconsciente coletivo”, que levou à organização de imagens universais (arquétipos) em mitos –, Gilbert Durand estabelece classificações para imagens e símbolos, que em sua constância e recorrência formam associações nos chamados “regimes” (ROCHA PITTA, 1975, p. 67-8) diurno, noturno e – posteriormente – sintético.

As imagens do regime diurno, ou “estrutura heroica do imaginário”, representam um combate contra o destino, e mesmo a morte, em que instrumentos bélicos – armas, flechas, gládios – são símbolos frequentes. Seu esquema de ascensão vincula este regime aos heróis – como o gaúcho – e suas jornadas. Já o regime noturno, ou “estrutura mística” se opõe às rupturas do diurno, sendo mais voltado para a harmonização, trazendo em si símbolos de intimidade, aconchego e proteção – casas, arcas –, o “refúgio sob todas as suas formas” (DURAND *apud* ROCHA PITTA, 1975, p. 68); além de não se tratar de uma ascensão heroica, mas um trajeto interno descente. Por fim, o regime sintético tem símbolos cíclicos, que regulam uma dialética de oposições e contradições dos dois anteriores, e abrangem especialmente concepções temporais – a espiral da permanência, os ciclos da estação ou o progresso tecnológico.

Somente quando elaborados como narrativa, esses símbolos, arquétipos e imagens formam o *mito*. O mito é “manifestação discursiva” (DURAND, 1982, p. 9) do imaginário, que estabelece normas culturais e identidades coletivas. Através destes relatos Durand propõe ser possível, por meio de uma nova abordagem metodológica e epistemológica nomeada “mitodologia”, a aplicação de uma *mitocrítica* – crítica literária que revela o “núcleo mítico” da narrativa, presumindo “uma coincidência estranha entre as estruturas literárias e as estruturas míticas” (DURAND, 1982, p. 67) –, e uma *mitanálise* – mesma aplicação, mas voltada para o funcionamento dos mitos nas instituições e práticas sociais.

Quando direcionada para nosso objeto literário em questão, entendemos que tal investigação não se limita a certificarmos-nos se *Assim na terra* é uma narrativa de estrutura “heroica diurna” ou “mística noturna”; é relativamente simples observar aspectos diurnos na jornada do narrador, sua fuga do destino e da morte por meio da escrita, nos símbolos da

caderneta que carrega e dos livros do Pensário – bélicos à sua própria maneira –; assim como os aspectos noturnos das casas proletárias, da arca do casarão e do galpão. Até mesmo o regime sintético está presente nas relações do narrador com o progresso tecnológico, e na simetria cíclica da obra, que analisaremos adiante.

Nosso empenho mitocrítico será voltado, em contrapartida, para a localização de substratos míticos na identidade literária das duas personagens, conforme observado na reincidência de suas imagens. Tanto o narrador quanto Gomercindo, em suas longas argumentações, invocam autoridades literárias para ilustrar seus pontos, em um labiríntico emaranhado intertextual que, não obstante, orienta os julgamentos do leitor sobre os pontos de vista oferecidos. Grande parte dos conjurados são críticos e teóricos que refletiam sobre questões ligadas à tradição literária, às dívidas dos textos com seus predecessores, e à autoridade da influência e das releituras.

Por exemplo, na página 48, o narrador indaga a possibilidade de “fazer uma acareação entre o ancestral e o transcorrente”, isso logo após o episódio da morte da figueira e sua desilusão com o potencial da palavra, e conclui que “o resultado seria um pedido de socorro a alguém que soube formular a poesia como sendo *crítica da vida* quase tanto quanto o ferro aquecido ao rubro é uma crítica do fogo” (grifo do autor). É uma referência indireta, porém *verbatim*⁶, ao poeta e ensaísta norte-americano Ezra Pound (1885-1972), que também é mencionado por Gomercindo em suas asseverações de que na literatura “as grandes obras são vampiros sedentos que secam o vigor de vários homens ao longo de épocas, sugam-nos para se perpetuarem, se alimentam das reinterpretações” (METZ, 2013, p. 157), como no caso do “pacto de Ezra Pound com Walt Whitman[, d]e lenho e machado”. Esse pacto ilustra a relação ambígua de Pound com a tradição: por um lado a valoriza como origem imprescindível da

⁶ Em seu ensaio “Camões”, parte da coletânea *A arte da poesia* (1991, p. 149), a última frase de Ezra Pound é uma refutação às proposições do britânico Matthew Arnold (1822-1888) sobre a crítica literária poder ser considerada uma “crítica da vida”. Pound completa: “A poesia é a “crítica da vida” quase tanto quanto o ferro aquecido ao rubro é uma crítica do fogo.” Trata-se de uma rejeição à ideia de que a crítica literária tenha tanto valor e importância para a vida quanto a obra literária em si. A “crítica” verdadeira, para Pound, são as composições poéticas que selecionam, incorporam e desenvolvem o que é oferecido pela tradição – sem os intermédios afetados dos ensaios críticos.

inspiração poética; e, no entanto, evita submeter-se a ela, julgando fundamental desafiá-la e ultrapassá-la⁷.

No entanto, dentre as inúmeras referências intertextuais de *Assim na terra*, interessa-nos sobretudo a reincidência particular do ensaísta e poeta norte-americano T.S. Eliot (1888-1965) e do poeta francês Stéphane Mallarmé (1842-1898). A presença de Eliot se dá desde a misteriosa epígrafe, nas primeiras páginas, “Leio, quase toda noite, / e no inverno vou ao sul”, e continua junto ao narrador por toda a obra. Já Mallarmé é realçado especialmente nas memórias de Gomercindo, cujas viagens pela fronteira, como “aprendiz de vaqueano e depois vaqueano” (METZ, 2013, p. 92), assíduo de “livrarias castelhanas”, e finalmente andarilho desgraçado, eram ditadas pelo riso, “a fome e a vontade de Mallarmé”. Tais relações são reconhecidas na obra em uma amistosa troca de chapéus:

Numa altura de uma estrada, uma noite, ele propôs que trocássemos os chapéus, e assim fizemos. Aquilo para mim era uma forma de amizade, de confiança, de intimidade. Talvez o meu chapéu ficasse melhor nele. Talvez. Ele nunca expressou um juízo sobre Eliot. Eu nunca disse a ele o que pensava de Mallarmé. Eles nos eram necessários e o silêncio validava isso. Assim, éramos dois e éramos quatro. (METZ, 2013, p. 146)

Através destas duas identidades poéticas, que os tornam quatro, podemos discernir suas aproximações com os mitos e o imaginário sul-rio-grandense. Com Eliot, o narrador partilha a melancolia e o pessimismo do autor de “A terra desolada”; vimos isso em suas perambulações pelo Rio Grande do Sul, em suas reações aos efeitos da modernização tecnológica, nos receios quanto à fragilidade da língua e ao espectro do esquecimento. “Apenas as palavras de Eliot, muito serenas, latejavam numa esperança de pouco pulso, pulso que desvia, esvaece. No meu começo está meu fim. No meu fim, meu começo” (METZ, 2013, p. 78). O pessimismo lhe é levemente esperançoso, graças à oração que, adiante, excederá seu sentido atual. Além disso, como foi o caso em Pound, nos deparamos com outra concepção de literatura que passa pela “contínua entrega” do autor – sua “morte” ou extinção da personalidade – em prol da obra literária em si.

⁷ “Foste tu que cortaste a madeira nova, / Agora é tempo de esculpir / Temos uma seiva e uma raiz — / Que haja comércio entre nós.” Recorte do pacto que Pound dedica a Walt Whitman (*apud* MANGUEL, 2004, p. 121). O “lenho e machado” da expressão de Gomercindo parece referir a estes versos.

Obra que, para Eliot, existe em um contexto de ordem estabelecida, oscilando na frágil harmonia entre o antigo e o novo, e onde a introdução da novidade provoca reajustes nas “relações, proporções [e] valores de cada obra de arte” (ELIOT, 1989, p. 39); tais mudanças, porém, são sempre efetivadas sobre esta mesma ordem estabelecida existente, de forma que o passado é modificado pelo presente “tanto quanto o presente [é] orientado pelo passado”. Essa importância concedida à tradição é uma das marcas do conservadorismo de Eliot⁸, compartilhado pelo narrador no início de sua jornada.

Já Gomercindo, que através de seu comportamento e vestimenta exterioriza um gritante tradicionalismo, nega Eliot e abraça as convicções poéticas de Mallarmé; poeta cujos versos chocaram até mesmo os incendiários culturais surrealistas (SARTRE, 2015, p. 133), por sua consciência da “poesia como inteiramente transportada pela linguagem, sem referência direta ao próprio mundo, nem à verdade prosaica, nem à razão, e, conseqüentemente, como uma criação da palavra” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 64), capaz de cristalizar essências ideais. Nas palavras de Gomercindo:

Arrasada é a terra de Eliot, migrada e humanizada. O tempo da nossa terra é outro. Se achamos que nossa terra é um abismo, abismo é a terra. Se pensamos na terra rasa, rasa então é a terra. Móvel é a terra, mas não a vemos mover. Pois óbvia é a terra, a nossa terra, que pisamos. A terra que a terra tem dentro dela é o nosso chão sobre ela, é o pago, nosso torrão, a casa e mão firme da terra. [...] Nela está a ideia de água, a ideia de varanda, aquelas coisas do fogo, aquilo que bebemos nas nossas mães quando jovens. (METZ, 2013, p. 114-5)

Como em Mallarmé e Huidobro, o que achamos e pensamos é o que há. A terra é “óbvia” pois nós a criamos, e neste “sul” de Gomercindo “não há diabos gregos em mármore [...]. Nem olímpicos, espadaúdos do Louvre. Mas diabos populares, úteis, salvos do fogo, sentados quietos aguardando seu momento para expor suas gestas na vinosa poeira do oitão” (METZ, 2013, p. 113). Diabos populares como pequenas manifestações da consciência mítica coletiva, que não se resumem a relatos linguísticos, mas cujo sentido, segundo Durand (1996, p. 44), carece de integração e elucidação “por repetida iluminação. Poder-se-ia escrever que a matéria-prima do mito é existencial: é a situação do indivíduo e do seu grupo no mundo que o mito tende a

⁸ Ivan Junqueira, em sua introdução à coletânea de ensaios de Eliot (1989, p. 9), reproduz uma máxima do filósofo norte-americano Bland Blanshard, que caracteriza Eliot como “um devoto da tradição que quebrou os moldes tradicionais para dar novas formas à poesia inglesa”.

reforçar, ou seja, a legitimar”. Gomercindo reforça o mito, seja vivendo-o, mas talvez como pura construção realizada no Pensário, pois o narrador nota nele comportamentos forçados, e desconfia da autenticidade de seu companheiro.

Quando ele narra eu podia intuir sua idade, mas ele falava de um jeito precavido sobre experiências, nunca deixando claro assim se vivenciara ou falava de vivências ou fora vivenciado por algo. As coisas que avivavam sua voz poderiam ter sido vistas por outros olhos, transmitidas de boca em boca, adonadas, vindo parar no Pensário. Ele assumia uma gesticulação que não era dele, às vezes, e era tão pesada sua voz como se suas cordas estivessem tresdobradas em outras. (METZ, 2013, p. 131, grifos nossos)

Além da destreza poética da prosa de Metz, com belas e ritmadas aliterações em “v”, a citação acima exprime outra característica do mito, que é, “simultaneamente, modo de conhecimento e modo de conservação” (DURAND, 1996, p. 44), por onde os comportamentos consagrados sobrevivem em quem os deseja resguardar. É a situação de um indivíduo que, acordando cedo de manhã para fumar um cigarro de palha, e ficando “muito quieto tomando chimarrão sentado sempre para a mesma direção, vendo sempre a mesma coisa para melhor se ensimesmar [...], [e]nsinou-se a ser assim...” (METZ, 2013, p. 131). Eis o sul de Gomercindo.

De fato, sua aparição em um momento de angústia do narrador, os mistérios que o envolvem e o guia que se torna, fazem de Gomercindo uma personagem mefistofélica. Não um satã da mitologia cristã, mas o que Durand designa “um bom diabo” (1996, p. 106), que acompanha o frustrado e egoísta Fausto na busca para satisfazer seus desejos. O narrador, discípulo de Eliot, vê nas profundas mudanças que testemunha um fim melancólico, do qual um novo começo é apenas conjectura, e tem dúvidas quanto ao poder da palavra e da poesia como subsistência para sua nostalgia.

É Gomercindo quem o leva, por meio da anarquia criativa de Mallarmé e do *creacionismo* de Huidobro, a vender os olhos, se deixar levar pelos cavalos, e compor suas próprias visões. “Há um vento mineral chegando e o sul está laminado e retorcido, perdeu um pouco seu manto cardado e suas indecifrações de paisagem. As portas do sul estão deitadas no chão e longe em longe há longe e longe. O não visto preside o visto.” (METZ, 2013, p. 181). Essa privação de “mistério”, sofrida pelos cenários do sul, leva as personagens a continuar em sua jornada cegos, vendando os olhos com tiras de pano.

O vazio estava mais concreto agora. As coisas pela frente, os túneis da estrada antes feitos de empréstimos de percepções, chuva, sol, pó, noite, vento, tornaram-se imediatamente tangíveis, agindo com suprema rapidez, ásperos, de um abismo plano capaz de engolfar na leva de hulha que pairava, rebatendo-nos contra os ocos de nós mesmos, deixando-nos mirar, calados, surpreendidos, o avesso que retinge. (METZ, 2013, p. 185)

Romper com o sentido da visão aguça as percepções, e torna tangível tudo o que compõe a terra. Após colocar as vendas, chega-se a Mallarmé e Huidobro, a criação é ilimitada, abrandase o “vampirismo” das obras, atribuído aos teóricos do intertexto. A aparente inautenticidade de Gomercindo elimina a tradição vivendo-a no presente; o que ele reevoca autenticamente é o “sentido”, “conferido às palavras do grupo social” (DURAND, 1996, p. 50). E o narrador, cego e junto a ele, como poeta moderno, “imerso na civilização tecnicista”, pode assim revigorar, “pelo jogo da sua linguagem, os arcanos dos grandes mitos” em seus próprios devaneios.

Contudo, a realidade física do mundo impõe limites poderosos para a liberdade da imaginação, assim como as realidades biológicas e sociais do trajeto antropológico limitam o imaginário de Gilbert Durand. Não é possível escapar da terra, fechar-se à ordem estabelecida e reviver inteiramente o passado; a mudança é inevitável, mas ela não pode ser erguida fora das bases da tradição. E quando Gomercindo cai doente de seu cavalo, para sua morte, foi “o som dos galos metálicos nos telhados da vila” (METZ, 2013, p. 191) que conduziram o narrador; “eles estavam envolvidos num redil de bruma esclarecida, as chaminés lançando círculos de fumaça nas noites de vento, reaninhando os nortes que esvoaçaram na labareda dos fogões, para o alto”.

Como os cavalos cantados pelo compositor argentino Atauhualpa Yupanqui (1908-1992), “felizes porque comem a própria paisagem” (METZ, 2013, p. 167), também os poetas e os mitos se alimentam de seu cenário, de seu contexto. O narrador, que já valorizava a tradição e o passado, mas os considerava perdidos e efêmeros, aprende com Gomercindo que a tradição é com efeito criação, submetida ao imaginário dos sobreviventes. E se a fuga na cegueira das vendas é insuficiente para criar ou recriar a saudosa terra, a realidade desta última perde o sentido se não soubermos, na escuridão de seu passado, mitificá-la.

“...no começo o fim, no fim o começo...”

Como prelúdio a *Assim na terra*, logo após a epígrafe, encontramos quatro pequenos capítulos intitulados “Primavera”, “Verão”, “Outono” e “Inverno”. Neles encontramos

impressões oníricas de um tempo imemorial, assemelhados a uma nostalgia da infância, que descreve brevemente cada uma das estações conforme os humores de seus atributos. Os nascimentos da primavera, o “sentimento de modorra” (METZ, 2013, p. 11) no calor do verão, a agradável degradação do outono. Cada um desses trechos é finalizado com um interlocutor misterioso direcionando uma oração efusiva a Gomercindo.

Derradeiro, é o inverno que precede a primeira das três grandes seções da narrativa, e também o que apresenta maior conteúdo mítico e simbólico na descrição do sul; a lenha, o fogo, o frio que isola os solitários e une a aldeia, as panelas com a carne, tudo no íntimo de “uma região áspera e desamparada, estreita, acantonada. De códigos sem verbos. Mas a fala e o século se assemelham e o clima determina o diálogo, e é dito que o sul / - Tá de renguear Gomercindo!” (METZ, 2013, p. 16). E é após esta exclamação que adentramos no capítulo “Um”, com a jornada do narrador anônimo iniciada, ao que tudo indica, durante o inverno, estação que, em um difundido consenso informal⁹, simboliza o gaúcho.

E é no inverno, com o fim das três grandes seções da narrativa, que continuamos durante os quatro pequenos capítulos finais, na ordem “Inverno”, “Primavera”, “Verão” e “Outono”; um circuito que se aproxima de um novo inverno, desvelando a consciência cíclica da obra. Consciência deveras sugestionada por todo o decorrer da jornada, não somente com a persistência junto a mente do narrador da “frase de Thomas Stearns Eliot [...], no começo o fim, no fim o começo” (METZ, 2013, p. 63), mas da mesma forma pelos recursos ao haikai – ou Haiku – e a referência ao poeta japonês Matsuo Bashô (1644-1694).

A composição de haicais em *Assim na terra* ocorre em momentos de profunda reverência às imagens afetivas e ao mundo natural; em seu percurso cego, com a aproximação da morte de Gomercindo, o narrador hesita. “De onde viemos, quem somos, para onde vamos? Qual é a nossa serventia? Através da espessura da venda eu pude recordar um haikai. *Este caminho / já ninguém percorre / salvo o crepúsculo*” (METZ, 2013, p. 187), e completa com a anedota que narra: “um discípulo de Bashô trouxe o crepúsculo na palma da mão em tintas. O mestre bateu-lhe com a vara”. Para entender o significado da admoestação é preciso ter em mente que o haikai não é apenas uma poesia escrita, “como também é poesia vivida, experiência

⁹ “O frio, fenômeno natural sempre presente na pauta da mídia nacional e, ao mesmo tempo, metáfora capaz de falar de nós de forma abrangente e definidora, simboliza o Rio Grande do Sul e é simbolizado por ele.” (RAMIL, 2004, p. 14).

poética recriada” (PAZ, 1996, p. 165), “uma palavra que é a crítica da realidade, uma linguagem que é a burla oblíqua da significação”. Essas definições de Octavio Paz tornam indistinguíveis a poesia da vida, onde o instante da poesia esclarece o mundo, e nos breves versos de um haicai é possível encerrar todo um ciclo de vida e morte, ilustrado em suas impressões.

Digno de nota na poesia de Bashô é sua introspecção somada ao repentino assombro e devoção à transitoriedade cíclica da vida, manifesta, sobremaneira, nas imagens das quatro estações, presenciadas em suas viagens pelo Japão do período Edo. Uma filosofia de morte e renovação, que entrevemos, embora com conotações angustiadas, desenvolver-se em nossa jornada junto ao narrador e Gomercindo pelo Rio Grande do Sul; de início, nos primeiros episódios da obra, os lamentos melancólicos do narrador devem-se a seu testemunho do progresso técnico; há uma gradual transformação junto ao mefistofélico Gomercindo, discípulo de Mallarmé e de Huidobro, cuja morte causa uma recaída do narrador ao niilismo que a provisória existência humana pode causar.

Tudo passa, tudo cala, tudo é vento sobre a noite. Ali estava um homem e o tempo desse homem, e o que é tempo nele no símbolo é levado, sua intimidade, sua lágrima na minha, como se prosseguisse uma imagem, uma estrofe, uma impermeável perseguição. Tudo passa, tudo é vento sobre a noite. O tempo e o homem se excluem na mesma luz. (METZ, 2013, p. 194)

E, no entanto, o narrador mantém sua venda aos olhos, amarra o cavalo de Gomercindo junto ao seu, e segue em frente. “Talvez estivéssemos próximos das coisas que não sabíamos. Ele havia dito que nelas chegaríamos. E deveríamos atraindo esse instante usando uma arma que na escuridão faz o fio.” (METZ, 2013, p. 194). A identidade de tal arma, podemos apenas conjecturar; mas, levando em conta o conteúdo das quatro estações epilógicas, trata-se porventura das criações míticas realizadas nas trevas da venda; das construções que dão sentido à terra e à tradição estabelecida. Afinal, após esse momento, os quatro capítulos do epílogo evidenciam uma profunda transformação nas relações do narrador com seu meio social.

A princípio, no inverno, compõe um novo haicai.

A
folha,
frágil,
falqueja
o ar. (METZ, 2013, p. 196)

São os primeiros indícios de uma nova serenidade, que será atingida com o encerramento do ciclo. O desconhecido enunciador – não há convicção de que se trate ainda do narrador, ou se o autor se utilizou dessas seções para desafogar suas epifanias, de forma que o referiremos como “enunciador” – observa as folhas dançarem no vento frio, espaço da sua “escritura, sua mesa, seu machado, sua ideia de forma e fixação. Uns quantos materiais de labor ela possuía, e trabalhava a razão do seu movimento, transformando-o, dando-lhe um inconsciente e uma subjetividade” (METZ, 2013, p. 196); são as folhas escrevendo nas brisas, trabalhando suas memórias na fragilidade do ar, cujo registro é fugaz, mas que se torna “diferente depois de passar pela folha¹⁰”.

Novo passo rumo à iluminação se dá na primavera, onde um “ar ridículo em nós” torna misteriosa a felicidade. É a estação que hospeda os eventos festivos da Semana Farroupilha, a “cepa farroupilha. Um longo aceno para trás nos colocava um pouco no futuro.” (METZ, 2013, p. 199). Nosso enunciador observa os fins das festividades, o retirar dos enfeites e das fantasias. “Os índios trocavam de roupa. Os gaúchos enrolavam suas pilchas. Éramos apenas brancos, negros e índios novamente.” Seguia-se em frente no mundo do progresso técnico, após as encenações que emulam o passado tradicional, e o enunciador se faz mais reflexivo e menos hostil ao asfalto onde tudo acontece. Reconhece nos rios, na copa das árvores, em suas flores, textos claros, ainda passíveis de serem lidos.

Durante a “modorra” do verão, em uma rua nova de asfalto escaldante, “umas quantas palavras novas surgiram ao longo da rua: sarjeta, calçada, meio-fio, urbanismo, asseio.” (METZ, 2013, p. 201). Novas palavras, novos sentidos, gerados pela “mão do homem”; e quando baixou a “polvadeira” do caos tecnológico, que estorvava suas memórias da infância, o enunciador pôde observar casas de cores claras, novos silêncios e novas habitações.

Esse fenômeno pode ser associado ao que Gilbert Durand (1996, p. 195) chama “redundâncias míticas”, um renascimento “primaveril” dos mitos na história de um povo. É possível a uma sociedade, que tenha perdido contato com suas formações míticas,

¹⁰ Ao usar a encantadora imagem da folha no vento, Luiz Sérgio Metz se apodera de sua relevância histórica como lugar-comum da lírica clássica. Francisco Achar (2015, p. 61) traça as origens do recurso imagético até Arquíloco e Homero, a partir dos quais as “folhas ao vento” encontram espaço entre “a tragédia, a comédia, a poesia helenística e a romana, e daí [retomada pel]o classicismo e o barroco”, sempre exprimindo o “caráter efêmero das situações humanas”, subordinado às vicissitudes do tempo.

periodicamente reconduzi-las, com modificações, à sua identidade ou “*habitus*”. As cerimônias da Semana Farroupilha são um exemplo dos complementos que essas redundâncias trazem à imagem do gaúcho e do Rio Grande do Sul. “Um “renascimento” é, no fundo, uma comemoração. Só se pode afirmar bem a identidade de um grupo social se este for capaz de “renascer” periodicamente...” (DURAND, 1996, p. 196), e, desta forma, transpor a realidade do passado e a fidelidade aos mitos antecessores.

É um “entalhe” gradual, que atravessa as eras, de novos semantismos, a conservar e descartar aspectos míticos da tradição, de fato revigorando seu poder a cada ciclo, em “iluminações incessantemente diferentes” (DURAND, 1996, p. 195). E durante o outono, estação final da “comitiva” de *Assim na terra*, as palavras finais de quem o narra apresentam, afinal, a serenidade daquele que compreendeu os movimentos que regem a vida, a memória, as mudanças e a sociedade.

Talvez o fazer mude o sonho. O que não existe diz do que existe. [...] Tive um livro que extraviei. Tratava de um povo que não conseguia mais usar sua linguagem, pois o conteúdo das palavras-chave fora alterado ou esquecido. Mas no texto havia uma esperança e numa altura da narrativa testemunha: um lugar é habitado e habitável quando dele se pode ter saudade, sempre e somente saudade. (METZ, 2013, p. 204)

Os ciclos míticos podem modificar uma linguagem – costumes, imaginário – além do reconhecimento, alterando profundamente seu povo e seu entendimento da terra. É a saudade, contudo, essa intuição afetiva e carinhosa pelo que já se foi, quem dá sentido aos ciclos e mesmo aos esquecimentos. E este outono, que prefigura o próximo inverno, quando a morte e a decadência começam a se manifestar, pode enfim ser visto com olhos pacientes, pois com ele, sendo parte de um infundável ciclo de transformações, virão novas epifanias; quanto ao que já se foi, a saudade permanece, até que a passagem natural do tempo decreta seu completo olvido, sobre o qual novas saudades se formarão, mantendo “habitada e habitável” a terra.

Considerações finais: “... cada qual com o seu sul.”

A riqueza de conteúdos filosóficos, literários e intertextuais de *Assim na terra* torna temerária qualquer interpretação conclusiva; mesmo nossos esforços em fundamentar as propostas apresentadas podem, sob o escrutínio de outros olhares, alcançar resultados críticos

diametralmente opostos. Isso se deve, em parte, à espessa e opaca prosa de Luiz Sérgio Metz, que em seu “mergulho” existencial deixou a seus leitores uma coletânea de impressões sensoriais, reflexões literárias e delírios febris, amarrados em uma frágil causalidade da qual sobressaem seus incidentes.

Da mesma forma, a preocupação existencial de seu “mergulho” abrange não somente um indivíduo, mas todo o contexto sociocultural que o envolve. Para atingir seu âmago, Metz perscrutou o gaúcho e a terra, subvertendo, por meio de excessos poéticos, o Regionalismo literário que, em suas diferentes manifestações no último século, volta-se constantemente para a situação do tipo gaúcho, seus hábitos e o cenário que habita – seja para celebrá-los e romantizá-los, ou para revisá-los e denunciá-los. Sintetizando essas tendências regionalistas, Metz fê-las digladiarem-se em sua obra, a cuja prosa hermética juntaram-se as contradições, pluralidades e ambiguidades ideológicas do Rio Grande do Sul “celebrado” e do “revisado”.

O narrador, que durante a parte “Um” caminha sozinho pelos interiores sul-riograndenses, ostenta luto por seu passado, e verifica com os próprios olhos, nessa jornada angustiada, as mudanças que passaram a dominar o cenário e as comunidades de sua terra. Sua nostalgia é romântica, e em sua escrita – um fluxo de consciência fragmentado e dotado de impressões em geral assinaladas pelo uso do pretérito perfeito ou imperfeito do indicativo – entrevemos as antinomias que pontuam a obra como um todo: tradição e progresso, manutenção e destruição, quebra e continuidade, lembrança e esquecimento.

É Gomercindo quem o leva a se embrenhar nos espaços do Pensário, cujo formato e dimensões oscilantes, submetidas ao capricho da luz que passa pelas janelas, permite a seus ocupantes “viver a terra” do modo como desejam, por meio de criações imaginativas e literárias. As casas proletárias, testemunhadas pelo narrador como sintoma maligno dos ditos “progressos”, preservam, no entanto, o fogo, tanto simbólica como literalmente, e seus moradores “vivem a terra” autenticamente, como sobreviventes dos irremediáveis ciclos do tempo.

Sabemos que o Pensário não abriga fogo algum, e que as bombachas, as botas, o chapéu, os maneirismos de Gomercindo denunciam relativa inautenticidade. Sua adesão ao espaço e à terra se dá como construção em sua substância íntima, onde é necessário que se absorva na literatura, se feche em galpões obscuros para refletir, e se caminhe em voluntária escuridão. São

as “paredes sensibilizadas” de Bachelard (1978, p. 330), fronteiras entre a “imensidão do espaço” e o “espaço interior”, dos quais a afetividade e o investimento emocional são estímulos.

Debate-se Pound, Huidobro, Eliot, Bashô, Mallarmé, até que, com a morte de Gomercindo, os ciclos de redundância mítica escancaram a naturalidade das transformações culturais, e a efemeridade da vida humana na imagem das quatro estações. Fechados no galpão e nas trevas da venda, cercados de livros, Gomercindo e o narrador estão convenientemente posicionados para mitificar sua terra, recriar a tradição de seu passado sob a infinita liberdade da imaginação. No entanto, apesar de ser poderosa, a imaginação não é infinita, e a realidade empírica, com seus galos metálicos, casas proletárias e máquinas automotrizes, interferem em suas fantasias tradicionalistas.

Percebe-se ao final que a tradição é de fato fantasia, vestida por brancos, negros e índios em datas cerimoniais; mas acha-se conforto em saber que a fantasia não é desprovida de valor. A riqueza do imaginário e das construções míticas não se pauta em sua realidade física, mas nos sentidos e significados que incutem nas sociedades que os geram e preservam. Sentimos no narrador, em sua epifania resultante do contato com os linguarás, uma violenta apreensão sobre o esquecimento – da língua, do povo, da cultura, do indivíduo. Lidar com esse olvido, o nada e a morte, é função atribuída por Gilbert Durand (1988, p. 99) à imaginação simbólica, que através de suas fabulações e eufemismos, é recurso de resistência contra a angústia do ser-para-a-morte heideggeriano¹¹.

Não obstante – e conforme propunha Heidegger –, a consciência dessa angústia ainda é necessária para um viver autêntico, e não deve ser de todo abandonada. A serenidade final do narrador – ou enunciador – é atingida quando, na compreensão de Bashô com a folha ao vento, ele aprende a aceitar a inexorabilidade da morte e do esquecimento, além de se permitir a esperança de ver na “rua nova”, no “asfalto”, nas festividades, um novo começo, dentro do qual as saudades devotadas ao passado dão sentido a tudo.

¹¹ “O ser-para-a-morte é antecipação do poder-ser de um ente cujo modo de ser é, em si mesmo, um antecipar. Ao desentranhar numa antecipação esse poder-ser, a pre-sença se abre para si mesma, no tocante à sua extrema possibilidade. Projetar-se para seu poder-ser mais próprio significa, contudo: poder se compreender no ser de um ente assim desentranhado: existir.” (HEIDEGGER, 2005, p. 46). Reproduzimos esse recorte da intrincada prosa de Heidegger para expressar que a antecipação da morte (*Sein-zum-Tode*), e a angústia que a acompanha, são necessárias para um viver autêntico; não no sentido de resignar-se à morte, mas de assumir seu fenômeno no próprio ser como afirmação da existência.

Tal equilíbrio também é valorizado por Gilbert Durand, mas em escalas ascendentes, onde a imaginação simbólica, afetiva a nível de equilíbrio vital e psicossocial nos indivíduos, também abrange uma harmonia antropológica, através do “ativismo cultural” que permite “uma confrontação planetária das culturas e um recenseamento total dos temas, dos ícones e das imagens, em um *museu imaginário* generalizado de todas as manifestações culturais” (DURAND, 1988, p. 106, grifo do autor). O império das imagens é afetivo, e abrange toda a espécie humana, que pode, em seus repertórios de mitos, símbolos e tradições, neles se reconhecer e revigorar, apesar – e em virtude – da sombra da morte e do esquecimento.

Assim na terra é, de certa forma, um *memento mori*, atingindo, com a culminação de sua narrativa, o reconhecimento da morte e do esquecimento como fundamentais à existência humana. Mantendo a brevidade da vida e da cultura em mente, a obra de Luiz Sérgio Metz atualiza o vínculo do gaúcho a sua terra, revelando a patente contingência histórica que determinou seus atributos; e passível, inadvertidamente, de desaparecer no oblívio conforme os ciclos se renovam. O derradeiro tom da obra, porém, com o qual *Assim na terra* nos permite encerrar sua leitura, é de tranquilidade gratificante; o consolo em nossa capacidade, por mais frágil que seja, de sentir saudades.

Referências

- ACHCAR, Francisco. **Lírica e lugar-comum**: alguns temas de Horácio e sua presença em português. 1 ed., 1 reimp. São Paulo: EDUSP, 2015.
- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: PESSANHA, José Américo Motta (Org.). **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. **Conto sul-rio-grandense**: tradição e modernidade. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 31 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.
- CHILDS, Peter. **Modernism**. London: Routledge, 2000.
- DURAND, Gilbert. **Mito, símbolo e mitodologia**. Lisboa: Editorial Presença, 1982.
- _____. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

- _____. **Campos do imaginário**. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.
- ELIOT, Thomas Stearns. **Ensaio**. São Paulo: Art Editora, 1989.
- FISCHER, Luís Augusto. **Literatura gaúcha**. 1 ed. Porto Alegre: Leitura XXI, 2004.
- _____. Posfácio para a segunda edição. In: METZ, Luiz Sérgio. **Assim na terra**. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. v 2. 13 ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2005.
- HUIDOBRO, Vicente. Non serviam e a criação pura. In: SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas latino-americanas**, polêmicas, manifestos e textos críticos. São Paulo: Iluminuras, EDUSP, 1995.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 9 ed. São Paulo: Ática, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas, 1948**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- METZ, Luiz Sérgio. **Assim na terra**. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PAZ, Octavio. A poesia em Mitsuo Bashô. In: **Signos em rotação**. 3 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996
- POUND, Ezra. **A arte da poesia: ensaios escolhidos**. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1991.
- RAMIL, Vitor. **A estética do frio: conferência de Genebra**. Porto Alegre: Satolep, 2004.
- ROCHA PITTA, Danielle Perin. Sociologia do imaginário. In: **Ciência e trópico**. Recife: IJNPS, 1975, v. 3, n. 1, p. 65-72. Disponível em: <https://periodicos.fundaj.gov.br/CIC/article/view/148/73>. Acesso em: 10 fev. 2019.
- SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem ao Rio Grande do Sul**. 2 ed. Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 1987.
- SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.
- SCHLEE, Aldyr Garcia. A voz de Blau. In: LOPES NETO, João Simões. **Contos gauchescos e lendas do sul**. v 2. ed. crítica. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro/UNISINOS, 2006. p. 9-79.
- ZILBERMANN, Regina. **A literatura no Rio Grande do Sul**. 3 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

Artigo recebido em: 29.03.2019

Artigo aceito para publicar em: 31.05.2019