

O hibridismo composicional em *Herança*, da escritora mato-grossense Hilda Magalhães

Profa. Dra. Célia Maria Domingues da Rocha Reis¹ (UFMT)

Resumo:

Herança, de Hilda Magalhães, premiado em Mato Grosso com a bolsa publicação José Décio Filho, composto por alegorias, fragmentação discursiva, música, poesia, artes visuais, é um romance que contribui para repensar os rumos da arte. Prescindindo da simples narratividade, assume-se como representação, ciência de arte, reflexão filosófica, que suscita prazer e julgamento, que segue um caminho ao tempo em que pesquisa um caminho a ser percorrido. O propósito do presente estudo é mostrar como, dessa diegese romanesca, vão vertendo tais usos, recursos e reflexões que, em todas as instâncias, exigem a participação mais íntima e comprometida do leitor.

Palavras-chave: literatura mato-grossense, teoria literária, hibridismo de gêneros literários, arte e filosofia.

Introdução

Compondo o acervo literário mato-grossense, **Herança**, romance escrito por Hilda Magalhães, traz em seu bojo uma discussão que ganhou corpo no século XIX, atravessou o século XX, e se mantém cada vez mais acesa, tanto em termos de realização artística como teórica – a da vertente literária que se ocupa da própria representatividade, dos seus bastidores, que cinde o código para revelar-se em seu percurso e construção-. É uma escrita que vai ganhando materialidade nas páginas, nutrida pela sua substância mesma, tomando-se por tema, ao tempo que tematiza e desloca os elementos do entorno, intrínsecos e extrínsecos. Os primeiros, seus elementos composicionais – estruturas morfosintática, sonora, gráfica, personagens, tempo, espaço, narrador, narratário, contemplando querelas entre estilos antigos e atuais, denunciando o ostracismo de algumas manifestações, a hibridização de gêneros e outros experimentos de vanguarda-. Os demais, extrínsecos – a realidade sócio-histórica, a produção artística, autores, mercado consumidor, mídia etc. Constituindo-se dessa forma, a obra se reveste de um caráter de provisoriedade, do que o momento lhe oferece, é fruição e também julgamento, à medida que considera avaliativamente o conteúdo, os meios de exposição e sua adequação ou não às obras (AXELOS, 1991).

Vanguardas, eu, coisa, história, poesia, prosa, pintura, povo: para onde caminha (m) esse (s) bloco (s)?

Herança é fruto de inquieto questionamento e reflexão feitos pela autora à arte moderna/contemporâneo e ao seu contexto. Em face disso, cria personagens que provocam a dialética entre estruturas vigentes degradadas, incapazes de concretizar os ideais, os conceitos que prega, e um olhar para novas estruturas, ainda em estado de fervura, às quais eles se acham vinculados. Daí emerge uma ironia refinada, que propõe e ultrapassa o ponto de vista dos personagens, como a discussão, arrolada na narrativa, que trata das condições de criação e valorização de literatura, a inventividade e a opção vigilante, literatura e não-literatura, articulação entre ato estético e ato humano:

O poeta aproveita para fechar as cortinas. Sente fome. Por isso, pega o saco de versos e vai ao açougue e oferece dois quilos de poesia por um pedaço de língua.

O homem de bigodes brancos, desajeitado, enfia a mão no invólucro e pesca um bordão de cristal de translúcidas palavras.

¹ Célia Maria Domingues da Rocha REIS. Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). celiadr@uol.com.br

- Mas o que vou fazer com isso? Não, não vale nada.

O poeta desaba pela porta. Lá fora o sol esquentava. Ele leva muita saudade, saudade que não explica, ele leva muita tristeza, tristeza que não explica, e o dom de recriar o mundo.

(...)

(...) e novamente a fome e novamente a resposta:

Falta ação, é labiríntico demais, isso não vende. (MAGALHÃES, 1994, p.28-9)

Misturando realidade e imaginário, do inanimado para a personificação alegórica, ao mesmo tempo ato de discurso e realização criativa, fronteiras que vão absorvendo outras, sociais, culturais, a autora aborda o pragmatismo do mercado consumidor, mediante ao qual fica submetida a produção editorial, que tem em vista aquele mercado, e que dá o veredicto: - **Falta ação, é labiríntico demais, isso não vende.**

A autora traz para o diálogo a dificuldade de os poetas (ou artistas em geral, que produzem arte mais reflexiva, mais cerebral), divulgarem os seus trabalhos, em razão de não encontrarem leitores capazes de lhes compreender a razão de ser. Buscando originalidade, ensejando voz própria, o poeta pode lançar mão de **hermetismos e desarticulações sintáticas**, sem a **compreensão das necessidades biográficas e culturais**, a idéia do novo ligada à **trans-historicidade**, segundo Ricardo Domeneck (2005-6, p.180). Observando essa situação nos dias de hoje, ele afirma que a poesia sofre um **desprestígio cultural**, que está sendo pouco lida em razão das soluções formais dadas a ela, fazendo-a perder o **papel da investigação sistemática e do processo epistemológico, parecendo retornar ao contexto do entretenimento sofisticado, prática de bom gosto**(...) (p.178). Domeneck critica duramente algumas opções estéticas históricas na composição poética, que não se adequam à realidade, trazem subterraneamente distorções ideológicas, e vão provocando guetos de poetas, em que só eles próprios se lêem, e denuncia a convivência da crítica com tais obras. O crítico amplia a questão afirmando que as soluções apontadas também são usadas em outras formas de arte, o que leva o público a indagar: isso é arte? (p.177).

A narrativa apresenta duas margens isoladas. A do **novo poeta** e, no outro extremo, a do **velho poeta**. Há uma mistura de idéias conformadas historicamente, atualizadas na impotência paradoxal dos artistas, ambos em conflito o tempo todo. Não acham o seu lugar. Qual é o lugar da arte?

Ao novo poeta pesam-lhe os livros que não escreveu. Que peso, que peso...

Então, sufocado, o poeta espicha a cabeça para fora da janela. Lá estão todos eles. À noite, aqueles homens e mulheres vêm à sua cabeceira, tristes, ansiosos, eles, eles, tão orgulhosos, eles pedem passagem para se redimirem de sua solidão (...).

No outro canto da cidade o velho poeta acorda sobressaltado. Debaixo da sua cama há um vazio negro. (...) ele faz um enorme esforço e se senta à beira da cama (...). (...) estica os olhos lá para o fundo do buraco, na esperança de encontrar uma só, uma só emoção (...) que lhe permita construir um verso (...) de verdadeira originalidade.

(...) pesam-lhe os livros que escreveu, os prêmios que ganhou. (H, p.21-2-4)

(...). Prêmio e castigo por sua genialidade tamanha(...) (MAGALHÃES, 1994, p.27).

Há um jogo semântico. O **novo poeta** sente pelos **livros que não escreveu**. Os personagens estão lá, à espreita, solicitando, pirandelicamente, carnalidade literária, aguardando a abertura dos canais de descida à inspiração, o que não ocorre. Ficam, então, nessa semi-existência fictícia: à medida que pensa neles o artista, eles já existem, embora ainda não possuam o alento da vida literária. Mas o artista também é personagem do romance e está sendo focado por um narrador, de modo que há várias camadas de atuação.

Por outro lado, há o **velho poeta**, que não consegue mais produzir. Então, também da inspiração e do tempo-espaço se ressentem. Há um engessamento da imaginação, apego às formas anacrônicas. Ele teme o vácuo sob o seu leito, que vai assumindo proporções inesperadas.

A autora, parodiando o título da obra do escritor russo Dostoiévski, **Crime e castigo** (1971), constrói um paradoxo – **prêmio e castigo**-, para dizer da dualidade em que vive o **velho poeta**, dos princípios irredutíveis de sua realidade, entre ser/ter-que-ser/produzir-; de como, para se manter famoso, ele precisa **andar**, sentido metafórico de criação, produtividade literária:

E assim, imortal e monstro, em seus passos gigantes diante da humanidade, o poeta anda, (...). Por que anda o poeta? Ele anda porque um gigante precisa andar ou cai. Porque ele procura palavras, porque ele, sendo tão grande, não cabe em lugar nenhum. Então ele anda no calçadão de Copacabana(...). Ou anda a caminho da Academia. (MAGALHÃES, 1994, p.24-5).

Em seu isolamento, na eminência da queda, recusa-se à novidade – a querela entre antigos e modernos-, com uma curiosa pretensão de relação **andrógina com o novo**, puramente física, a aparência sem contexto, sem envolvimento:

O *velho* poeta não lê os novos. Na verdade sente um velado desprezo por eles. Ensina que a poesia é mundo de ninguém, é mundo de todos. Mas, imortal, imortal, não lê os novos. Com os novos, antevê apenas a possibilidade de um contato material, físico, claramente andrógino, não quer idéia. (MAGALHÃES, 1994, p.26).

Em seus passos gigantes diante da humanidade, o **velho poeta ensina que a poesia é mundo de ninguém, é mundo de todos**. São reflexões que, não obstante se coloquem simultaneamente com as críticas veladas da autora acerca do ilhamento dos poetas, mostram o seu valor pela compreensão penetrante da poesia, de um seu modo de ser, poesia que não se deixa possuir, escassa e abundante, escorregadia, mas que se deixa frequentar, tangencialmente; criação que revela, como foi dito antes, um modo de **domar** as contingências, ampliar e organizar uma experiência, produzir formas que se sobreponham à confusão que a sociedade impõe (NUNES, 2006, p.122). Para isso, há que se exigir do poeta um desprendimento:

Os imortais. Às vezes, quase em desespero, saturados em sua imortalidade (...) olham tristes para o céu, querem ver para lá do infinito. (...). Sabem do infinito da poesia e desistiram de alcançá-lo, encontrando-o (MAGALHÃES, 1994, p.24-5).

No momento em que ele desiste da busca artificial, da luta desabrida, na experiência mística de comunhão espiritual, emerge o poético. Essa idéia encontra guarida em outras manifestações poéticas produzidas em MT, como em Pedro Casaldáliga (s.d., p.25): **Solo se es poeta cuando se muere/(el ave/deshoja en el ocaso toda su antología)**. Ou em Manoel de Barros: **Me procurei a vida inteira e não me achei – pelo/ que fui salvo**(2001, p.107). Ressonâncias Brasil a fora, em poetas do quilate de Adélia Prado: **Ave, ávido./ Ave, fome incansável e boca enorme/come/ Da parte do altíssimo te concedo/que não descansarás e tudo te ferirá de morte:/o lixo, a catedral e a forma das mãos./Ave, cheio de dor.**(2001, p. 68). Extrapolando o limite poético para o filosófico, **todas as grandes coisas vão ao fundo de si mesmas, por um ato de auto-supressão: assim o quer a lei da vida**, diz Nietzsche (1983, p.324). Não há referência à morte física, mas àquele orgasmo, momento de vertigem, no abismo, gozo supremo do qual o poeta abstrai uma palavra extática. A poesia entra em contato com o chamado do mundo e o formula, ritmando a si e à vida dele, escapando-lhe (AXELOS, 1991).

Mas ainda há outra pendência na dicção da imortalidade do poeta - o fato de o escritor, em vida, ter o mérito de sua obra reconhecido, irônica referência e denúncia em defesa da situação de tantos poetas de tempos e lugares diversos, cujas obras foram valorizadas após a sua morte:

- Abra a boca, espiche a língua e dia ah.

- Ahhhhhhh...
 - Mas que rumores são esses?
 - Sons de tambores, de surdos.
 - Mas de que cores são?
 - São surdos. Tamborins também.
 - E a forma?
 - Não consigo ver bem. São surdos.
- E se o problema for as vistas?

O velho poeta se enoja de tanta estupidez. Não as vistas. As vistas não. Enfia a mão na algibeira e retira(...) um pequeno convite de cor branca. Entrega-o ao médico.

O médico (...) lê: “O senhor será festa na avenida porque é imortal e não morreu”.
(p.24)

Esse diálogo insólito de não-ditos, construído sobre sinestésias, que lembra a mesma tomada poética que Manuel Bandeira (“Pneumotórax“, 1986, p.206), constitui-se por uma espécie de pleonismo, irônico, anominativo, afirmação óbvia descabida – **é imortal e não morreu** –, faz ver ao médico de que padece o velho poeta, em exame de rotina. Ao observar-lhe a garganta, ouve barulhos. O velho poeta sabe do que padece: **surdos e tamborins** soam em seu interior. Voz da ciência, o doutor pergunta sobre cores e formas, a materialidade da emoção. O poeta não consegue ver, ao que ele questiona se o problema não serão as vistas. O poeta perde a paciência, **enojado** com a **estupidez** da douda ciência positivista e lhe apresenta prova concreta: recebeu um convite para participar de um desfile de carnaval no qual seria homenageado porque teve sua obra valorizada enquanto ainda estava vivo. O **surdo**, tambor grande, instrumento de percussão que já tinha ecoado na alma do jovem poeta, aparece aqui decisivamente. É o *leitmotiv* da obra.

Assim a autora visualizou **Herança** – há um surdo que ecoa ininterruptamente nas mentes, nas casas, na avenida-, anunciando a festa carnavalesca e convidando a população para a festa. Com base na estrutura e sentido da festa real, a autora estabelece na narrativa um paralelismo estrutural gráfico, sonoro, morfológico, sintático e semântico.

O título funciona performativamente como índice para o leitor, marca o nosso espólio artístico-cultural, histórico, conteúdo dividido em blocos (capítulos), nos quais os personagens vivem a experiência de participação num desfile do carnaval, do momento da preparação à passagem pela avenida do sambódromo, tendo como ambiente o Rio de Janeiro. São 13 os blocos-capítulos, iniciando na **Área de concentração**, a que segue o Bloco 1 – **Ô abre alas que eu quero passar**-, indo até o XIII, **Gente em apoteose**. Nas páginas onde estão anunciados os blocos, escritos em prosa, em versos e em “poesia musical“, há epígrafes expondo conceitos, orientações, idéias do que será tratado em cada um.

O bloco composto por poesia musical enseja ultrapassar a limitação visual, de texto escrito, para ser cantoria, sonoridade, conforme a ordem da narradora:

Este capítulo deve ser lido cantado, em voz alta, na música nativa. A música é para alegrar o surdo. (...). E as pessoas em ranchos e cordões, na dança e na música na cor da terra. E os estrangeiros devem imaginar uma melodia bastante familiar e que tenha cheiro de festa e saudade. O que importa é o ritmo e, se der vontade, passo cadenciado, os dedos tamborilando a mesa. (H, p.243).

Coerente com a ordem da leitura a ser feita cantada, e a obrigatoriedade natural com que o leitor, cantando, movimentará o corpo, quando menos, **tamborila os dedos**, o restante do capítulo é construído com um diálogo recorrente – é dado o mote, graficamente marcado por parênteses, ao

qual seguem marchinhas carnavalescas que respondem a esse mote e seus respectivos efeitos sonoros de vogais cantadas alongadamente, marcando o ritmo e a melodia-:

Ô abre alas Que eu quero passar, Se é pecado sambar, Deus me perdoe porque eu brinco. Com pandeiro ou sem pandeiro, Ê ê ê eu brinco Com dinheiro ou sem dinheiro, Ê ê ê eu brinco Se o samba é da Bahia ou se é milenar Se é de Ísis ou de alah, o que eu quero é sambar A la ô ô ô ô Ah que calor ô ô ô ô ô (E se Laura não vier?) As águas vão rolar Garrafa cheia eu não quero ver sobrar Eu passo a mão no saca saca saca-rolha E bebo até me afogar Deixa as águas rolar. (H, p.243)

A narradora busca os personagens em suas residências, expõe os seus modos de vida e pensamento, entrevista-os, acompanha-os aos mais diversos lugares e situações, sobretudo fantasiados nos veículos de transporte coletivo até o local do desfile, cenas muito cômicas, de grande efeito plástico, temperadas com uma dose de tragicidade testemunhada de experiências de violação humana, mostra como vai se construindo o imaginário popular voltado para o consumo e para a diversão em detrimento de necessidades primárias, ação efetiva do capitalismo, perante o qual a autora revela acentuada perturbação, e apresenta o desfile apoteótico, a passagem pela Avenida. Fica, na atmosfera da narrativa, a indagação: para quê, por que passam? Os personagens se voltam para esse objetivo, que acaba convergindo para ele mesmo: o trajeto, a passagem, uma satisfação fugaz, breve, um átimo vivido em um dia do ano, uma promessa de felicidade.

Mostrando indignação em relação à situação social, a autora foca a imposição midiática, imposta do exterior para o interior, a **globalização do imaginário** (FERRARA, 1996, p.46), **que se dá não pela identidade, mas por um nivelamento, é multi-sensorial e fabricada em massa: é prevista e planejada à distância, industrialmente, mas sua resposta é rápida, total e infalível** (p.47). A **globalização do imaginário** sucedeu o **imaginário territorializado**, ligado à idéia da identidade nacional, em momentos da formação do nosso território, sua ampliação e independência, defendida por sujeitos tornados heróis, como os bandeirantes, Tiradentes, que afastaram a ameaça da fragmentação territorial, sempre homenageados nos momentos em que é necessário lembrar à nação que é autônoma para decidir seus rumos (1996, p.46). Da mesma forma, por uma brecha no cotidiano, uma narradora demiúrga inicia a história, em **Herança**, atendendo a um reclame da tv, versão tecnológica de invocação à musa ou aos **papéis achados** machadianos, em sua busca por verossimilhança:

A televisão avisa no intervalo da novela das oito que o surdo ruge, que o tempo ruge, que é preciso: alguém que saiba dançar a dança, que saiba cantar o canto, que saiba festejar a festa. Mas, que dança, que canto, que festa? A festa sem sustos(...). E eu, por causa da mudez dos poetas e atendendo ao anúncio de precisa-se de narrador que saiba (...), que toque e ouça surdo muito bem, que maneje o tamborim, desde agora, em terra de tempos difíceis me faço Pandora (...). (MAGALHÃES, 1994, p.30)

Há um discurso que se oferece, discurso do *intervalo*, impositivo – *é preciso que* -, lugar de provocação dos personagens, a recepção intradieética, e dos leitores, recepção extradieética:

A grande avenida encantada é o convite. Precisamos festejar! E o reclame é passado de boca a boca, até atingir espaços siderais, e a mensagem alcança órbitas inimagináveis na redondez das horas: que todos venham! A utopia passa pela emoção. (MAGALHÃES, 1994, p.30)

Apresentando-se um vínculo entre literatura e objeto de consumo, a imagem da propaganda, uma incorporação de códigos que propiciam ao texto seja inserido na estrutura apelativa, no trabalho versátil e decisivo da mídia, abrem-se vários “intervalos” no fragmento citado de *Herança*: entre as representações do imaginário da TV e do imaginário da *persona* enunciativa, que assume, ela própria, uma máscara - **E eu (...) em terra de tempos difíceis me faço Pandora (...)**; entre representações e realidade circunstancial desta e de seus contemporâneos, que ganham *status* de

atores coadjuvantes; entre representações e realidade da obra **Herança** em relação à qual se colocam os seus leitores reais; e a representação auto-referencial de realidades literárias, de expressões artísticas.

A narradora denuncia o alcance ideológico e veloz da mensagem, mas não impreca contra esse discurso, nem considera sua inexistência: ele está aí. O que se pode fazer com ele/a partir dele, **em terra de tempos difíceis**? Que ele possa ser aproveitado para uma nova leitura – a **leitura do intervalo-**, feita no espaço entre a **realidade e suas representações**, a **realidade e sua textualização** (Barbosa, 1990, p.11-5), leitura de fronteira. A poeticidade do mundo só nos alcança se respondermos produtivamente a ele. Mundo acolhido em suas múltiplas dimensões, vislumbradas não mais em suas antitéticas existências, bem-mal, amigo-inimigo, claro-escuro, mas em sua complexa unidade, e perante o qual não compete mais atitudes de espera de salvação-resignação, utopia-desespero (AXELOS, 1991), mas de enfrentamento.

Pandora metamorfoseia-se, ela própria, na ação que estimula e propaga: - **E eu, Pandora, dos rarefeitos espaços livres da poesia(...) pandoro este vale de linhas e lágrimas, de tamborins e reco-recos e me faço rainha e anfitriã** (MAGALHÃES, 1994, p.31). É do lugar colocado como problemático, um entrelugar, que se dá a enunciação, sentido literal e figurado: *o* dos rarefeitos espaços livres da poesia, campo da arte, lugar da errância (*l'errance*) – não no sentido negativo de carência de verdade, de algo a ultrapassar, mas como aquilo que se *déploie comme rythme du monde, constellé par des signes, des figures et des formes-et-des-contenus infiguratifs* (AXELOS, 1991, p.142)².

É dessa forma que a narradora tece uma crítica sutil a esse canal virtual alienante, desconfigura-o, transcende-o, e provoca uma outra virtualidade, a fictícia, desveladora das subserviências, da mudez da arte e do seu papel social, da “literatura como ação que reflete e reage a aspectos culturais do período” (DOMENECK, 2005-6, p.180), pela lei do reconhecimento mental - o mundo terá o sentido que lhe dermos. É esse esforço extremo que Pandora tenta empreender, atando existência e criação, tentativa de sair do cotidiano alienado, estéril e massacrante, de reunir pessoas, tendências, em diálogos plurais. Mas, se assim é, ao dizer-se **Sísifo**, já vaticina sua destinação: a cada dia uma tentativa e um desabamento. Festa periódica, provisória, carnaval. Isso ocorre no desfecho, após ter sido solucionado o problema de um carro alegórico que não andava, quando ela assume novamente sua identidade de narradora, tendo ficado por longo período sem se anunciar na narrativa.

O emperramento do carro alegórico ocorre no Bloco XI, **Poeta em bronze**. Os personagens não sabem o que aconteceu, mas o leitor vai sendo avisado das razões da pane pelas interpelações angustiadas do **velho poeta**, que nesse momento adquire caráter de extensão temporal, revestido por uma intensidade – o seu discurso **culpado** faz passar pelos olhos a heterogeneidade dos valores dos movimentos de vanguarda do século XX, algumas já referidas antes, cada qual com uma proposta estética diversa, como protesto, denúncia, escândalo, destruição:

Alguma palavra mal posta? É o buraco que existe ou o que existe é o buraco? Se olharmos o buraco, ao contrário, não teremos ocarub e ocarub não quer dizer buraco e, de frente para diante, buraco não é bu ou aço que pode ser aço e oco? (p.233)

Os destaques descem do carro. Quem sabe se estiver mais leve ele anda. (...) O destaque petrificado no asfalto, sem poder se mexer, inerte em sua alegoria. (...) Alguém comenta. (...) (p.233).

Foi a alegoria que emperrou.

- A alegoria do escritor emperrou.

² Tradução livre: “desdobra como ritmo do mundo, coberto por signos, figuras, formas-e-conteúdos-não-figurativos”

O velho leva um susto. É o susto do escuro, é novamente o buraco. Teria sido sua culpa? Foi algum parágrafo mal feito? Teria feito verso que não é verso, prosa que não é prosa? (...) será que foi falta de imagem?

O júri da evolução acusa: o buraco. Há uma falha na evolução. (...)

Os intelectuais cansam-se do buraco.

- Sem graça.

- Mas então não era moda?

- Era, era,era. (...)

- Mas, e o jogo de xadrez, de Pound? E a segura? (p.234)

É com a **segura** de Pound que ela constrói, somente com versos, o **Bloco X**, denominado **Narrativa à la Andrade**, nos quais faz mais opção pela construção paratática, frases nominais, com supressão ou justaposição de enunciados e conseqüente adensamento de sentidos e efeitos poéticos, dispensa conectivos e artigos, omite detalhes de cenários, personagens, elide situações, termos, sumariza acontecimentos, o que mostra o ensejo e a realização do texto narrativo, que no todo é prosa, de ser poesia e ainda, como vimos, música audível; nele há haicais, quadrinhas, monósticos, ditos populares, blagues:

Lá embaixo

tem uma

Pasárgada

perdida

por um

bandeira

empalhado. (“Bússola”, H, p.137)

A primeira epígrafe que introduz esse bloco, deixa claro o propósito do hibridismo:

Trata-se de uma narrativa em versos curtos livres, inconseqüentes. Música de libertação dos andradinos em tempos de turbulência submarina. Leitura alegoria, travessia em aquarius. Geografia submar. (H, p.115).

A autora faz referência aos modernistas **andradinos**. Num aspecto, a Oswald de Andrade, com sua obra **Memórias sentimentais de João Miramar**, de 1924), e a Mário de Andrade, com **Macunaíma**, de 1928, por meio dos quais os autores propõem quebras na estrutura romanesca convencional de organização das partes, do tempo, da língua, da verossimilhança dos personagens, uso de variados gêneros textuais etc. Benedito Nunes (2006, p.117), em seus estudos sobre filosofia da arte, lembra as observações feitas por Ortega Y Gasset, contemporâneo destes modernistas, acerca da “nova sensibilidade” estética européia do período, afirmando que as obras se constituíam no **instante tumultuoso e precário de gestação**, não compondo uma realidade, mas um **vir-a-ser, célere, tumultuoso, dramático**.

Hibridismos de gênero, modismos, busca de novas construções, novas conformações para o objeto literário. São especulações filosófico-literárias, labor de oficina gerando sucessivos produtos que encantam, mas logo cansam. No cansaço, dão vazão a novas empreitadas estéticas: o carro está na avenida novamente.

Considerações finais

Ao final do romance, a entidade narradora diz ter vencido **as palavras e o próprio destino, Sísifo vitorioso**. Vencer as palavras é vencer o texto, é concluí-lo, uma chamada para o término

gráfico do romance, tarefa árdua. Mas Pandora não vence a proposta, não encontra resposta para a sua indagação inicial acerca da existência desregrada dos seres, da arte e dos seus rumos. Ela apenas comemora a presentidade, o instante da reunião dos blocos de **aprendizes** (os que se posicionam sempre com o sentimento de carência, tomam a iniciativa do exercício e têm a perspectiva da possibilidade), essa reunião em si, que resultou no *constructo* narrativo, e a própria existência dos blocos. A arte continua o seu curso. É Sísifo retomando a pedra, abrindo a “área do jogo”:

E não é mais preciso o trocadilho, a loucura das páginas rotas, o pensamento quebrado. O espanto acaba em seu próprio espanto. No início da avenida surge (...). É a herdeira. A festa enfim vai começar.. (...) Já se ouve, em meio aos fogos que abrem os céus, a música. É a música que esperamos e enfim chega aos nossos ouvidos, meio incerta, ainda longínqua anunciando a nova era. O fim da alegoria é o começo da emoção. A festa vai começar nas horas redondas do tempo. Confraternização dos aprendizes. (MAGALHÃES, 1994, p.252-3).

Herança é uma obra de vanguarda, não no sentido de **invenção**, ou de ter olhos atuais para o que é atual, mas na compreensão **do que já não é**, nos termos de Domeneck (2005-6, p.196):

O novo é a resposta a necessidades e condicionamentos culturais, econômicos, científicos, todos refletindo-se e debatendo-se dentro do poema, que não apenas os espelha, passivamente, mas reage a eles e também condiciona nossa percepção destas mesmas transformações, sem podermos distinguir o quanto os poetas provocavam essas mudanças do quanto as antecipavam antes que se tornassem óbvias aos outros.

É a **água da chuva** que cai, conforme conta o enredo, para dissolver as máscaras de material inconsistente e perecível do desfile, que leva à busca de abrigo, ou ao avanço corajoso de permanência sob essa chuva, ou a decisão de construção de material mais consistente que resista ao seu efeito corrosivo.

Hilda Magalhães faz uso de uma tradição, não de modo subserviente, mas como uma tentativa de compreensão e resistência a forças amente desordenadoras na sociedade contemporânea – consumismo desenfreado, subordinação de todo funcionamento cultural às regras do mercado, desapropriação, corrupção -, a partir da qual tenta perscrutar e compreender o estado de arte de sua época, que caminha com o povo, com a história. É uma escritora que demonstra responsabilidade sobre o seu *métier*, sua arte.

Referências Bibliográficas

- [1] ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. 7ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- [2] AXELOS, Kostas. **Métamorphoses**. Clôture-Ouverture. Paris: Les Éditions de Minuit, 1991.
- [3] BANDEIRA, MANUEL. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- [4] BARBOSA, João Alexandre. **A leitura do intervalo**. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- [5] BARROS, Manoel. **Matéria de poesia**. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- [6] CASALDÁLIGA, Pedro. **Me llaman subversivo**. Logues Ediciones. S.d.
- [7] DOMENECK, Ricardo. Ideologia da percepção ou algumas considerações sobre a poesia contemporânea no Brasil. In: Revista **Inimigo Rumor**, 18, 2º sem 2005/1º sem 2006. p.175-215.
- [8] DOSTOIEVSKI. **Crime e castigo**. Trad. Carlos Heitor Cony. São Paulo: Tecnoprint, 1971.
- [9] FERRARA, L. D. . Do Mundo Como Imagem à Imagem do Mundo. In: Maria Adélia de Souza. (Org.). **Território, Globalização e Fragmentacao**. 1 Ed. Sao Paulo: Hucitec Anpur, 1994, V. 1, P. 45-50.

- [10] MAGALHÃES, Hilda G.D. **Herança**. 2ed. Cuiabá: EDUFMT, 1994.
- [11] NIETZCHE. Para a genealogia da moral (1887). In: **Obras incompletas**. Seleção de textos de Gérard Lebrun; trad. E notas Rubens Rodrigues Torres Filho; Posfácio de Antônio Cândido. São Paulo: Abril Cultural, 1983. Col. Os Pensadores.
- [12] NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. 5ed. São Paulo: Ática, 2006.
- [13] POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Org. Augusto de Campos, trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.