

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Letras

ÚTERO DE AREIA, UM ESTUDO DO ROMANCE
'BELÉM DO GRÃO-PARÁ', DE DALCÍDIO JURANDIR

PAULO JORGE MARTINS NUNES

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais
Belo Horizonte
2007

PAULO JORGE MARTINS NUNES

**ÚTERO DE AREIA, UM ESTUDO DO ROMANCE
'BELÉM DO GRÃO-PARÁ' DALCÍDIO JURANDIR**

Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais; área de concentração: Literaturas de Língua Portuguesa. Trabalho elaborado sob a orientação do Professor Doutor Audemaro Taranto Goulart. Tese apresentada como requisito para obtenção do título de doutor em Literaturas de Língua Portuguesa.

Belo Horizonte
2007

FICHA CATALOGRÁFICA
Elaborada pela Biblioteca da
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

N972u	Nunes, Paulo Jorge Martins
de Dalcídio	Útero de areia, um estudo do romance 'Belém do Grão-Pará', Jurandir / Paulo Jorge Martins Nunes. Belo Horizonte, 2007. 196f.
Geraiis.	Orientador: Audemaro Taranto Goulart Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Programa de Pós-Graduação em Letras. Bibliografia.
Crítica e literatura.	1. Jurandir, Dalcídio, 1909-1979. Belém do Grão-Pará – interpretação. 2. Narrativa (Retórica). 3. Belém (PA) na I. Goulart, Audemaro Taranto. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.
	CDU: 869.0(81)-3

Banca Examinadora de tese defendida publicamente no Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC Minas.

Prof. Dr. Marcus Vinícius Freitas (UFMG)

Prof. Dr. Willi Bolle (USP)

Prof. Dr. Márcio Serelle (PUC Minas)

Prof.a. Dr.a. Márcia Marques de Moraes (PUC Minas)

Prof. Dr. Audemaro Taranto Goulart
(orientador, PUC Minas)

Belo Horizonte, 18 de maio de 2007.

Prof. Dr. Hugo Mari
Coordenador do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC
Minas.

Uma tese é verbo em gerúndio. Daí eu agradecer a uma infinidade de pessoas e instituições: meus familiares, especialmente Lucíola, Judith, Yolanda e Laura (*in memoriam*), Judinelli; para a Josse, que me conduz à floresta de símbolos: companheir'amante, sempre grato. Maurício, Mônica, Marcelo, amores e afetos. Também: José Akel, Josebel, Joséa Fares e Osvaldo Nunes.

A meu colegas e professores da pós-lettras da PUC Minas; às eficientes Vera, Berenice e Rosária, da secretaria, Lélia Parreira Duarte e Helenice Rego, da biblioteca da PUC.

Essencial lembrar ainda: José Arthur Bogéa (pelos diálogos constantes), Selda Vale (sempre generosa), Júlia Maués, Lívia Barbosa, João Bosco e Josélia Papaléo Paes, Vicente Salles, Carlos Correia Santos, Margarida Benincasa, José Roberto e Ruy Pereira (que intermediou com um alfarrabista a compra de um exemplar de BGP), Günter e Neusa Pressler, Cleide Cunha, Anete da Costa Ferreira, Renata Malcher, Gutemberg Guerra, Ernani Chaves, Sílvio Hollanda, Elaine F. de Oliveira, Aldrin Figueredo, Elaine Valério, Célia Jacob, Francisco Cardoso, Lucy Teixeira, Rosa Assis, Luís Heleno Montoril, Júlia Maués, Marli Furtado, Inácio e Maria das Neves Obabia. A meus colegas e alunos da Universidade da Amazônia; especial gratidão a Ana Célia Bahia, diretora do Centro de Ciências Humanas e Educação/Unama.

Grato à senhora Aurora Machado, da Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa; ao Clube dos Amigos Leitores e demais integrantes da editora Europa-América;

Ao Arquivo Público do Rio de Janeiro e seus atendentes, sempre eficientes.

Sem, entretanto, a tranqüilidade do amigorientador Audemaro Taranto Goulart este trabalho seria inviável; a ele, eterna gratidão.

Em honra do Divino Espírito Santo; válido o sentimento de me sentir agraciado com a intersecção de Nossa Senhora de Nazaré.

Agradecimentos à CAPES e à FIDESA, apoio-sustentação, sem as quais este trabalho não teria sido concretizado.

*Deu-se dos deuses deixarem cair o belo
sem sequer duelo entre o ficar e o partir.
Ao singelo chamaram Jurandir
e das vagas deixaram cair Dalcídios em
anelo.*

*O firmamento desfirmou-se
e firmou pacto com o precipitar.
O poético precipitou-se,
jurando dar-se, dar-se em ar.*

*Uivou o vento vindo e indo,
rajando e rasgando-se qual senão.
Uivou o vento vindo e indo,
que de lobos, lá no baixo, era o chão.*

*E caía e iam úmida a gota d' escrita,
numa grita silente e tão ausente de feras.
De esferas era descrita a desdita,
ditando escritas: uma nova era.*

*A manhã se fez primeira,
primo raiar em paragens fulgentes.
O criar descriu-se em poeira
e abriu passagem aos inocentes.*

*Inocentes gotejares, despencares de lua.
O dia não seria mais nunca mais um igualar.
Sem qualquer jamais, o tempo se ia em
nuvem nua
e o sol com a alma nua queria paginares
semear.*

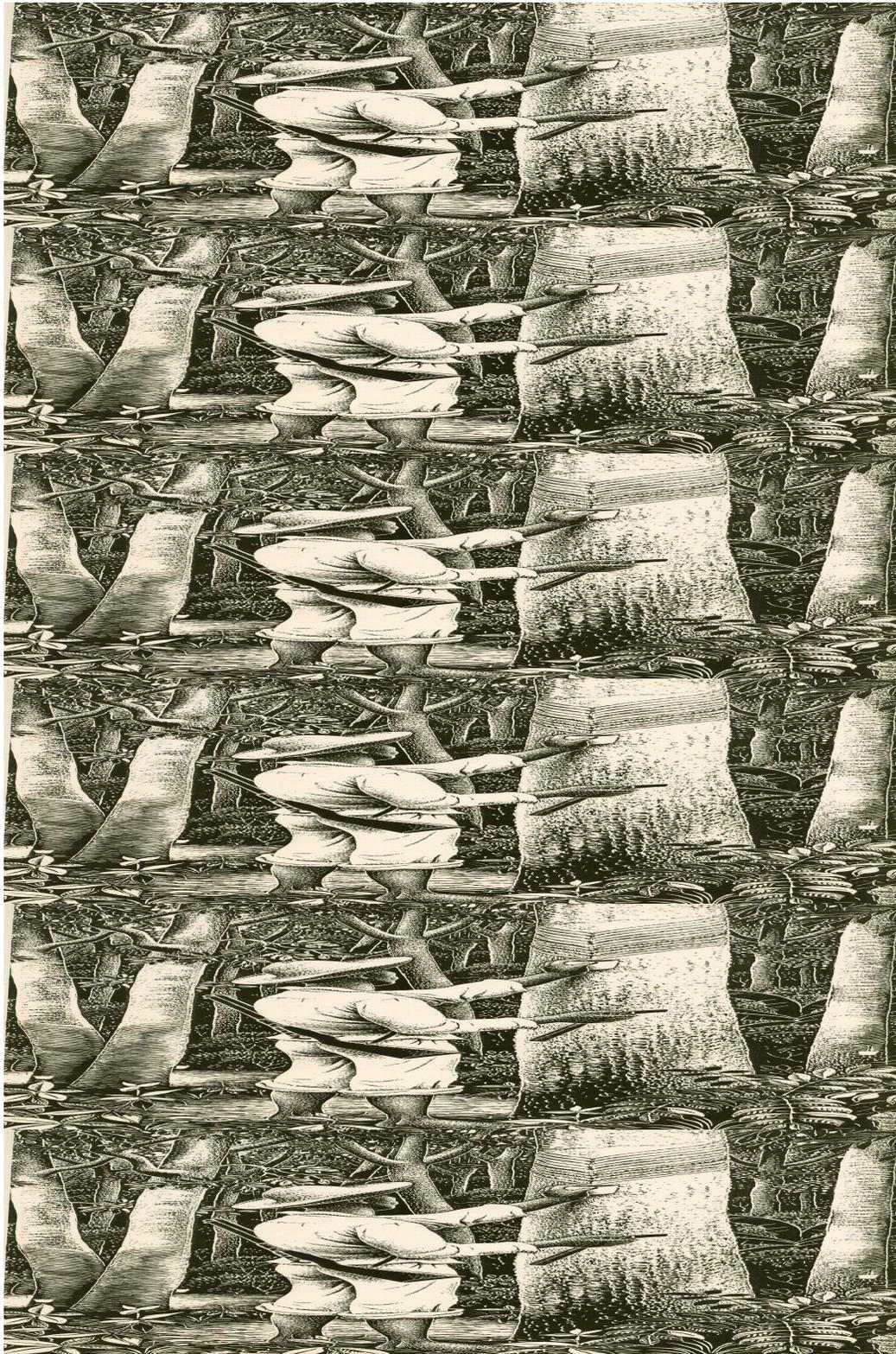
*Semeada do sorrir de jupiás, numa jura a rir,
delgou-se o versificar qual índio sutil.
Soltando-se pelo ar, dalcidiando-se o porvir,
deu-se o lírico sem seiva serena e anil.*

*Mui Muiraquitã chorou choveu sobre
cachoeiras
e campos inundaram-se de molhada
eternidade.
O vasto se vestiu d' águas sem eiras
e o verde se serpentou na imensidade.*

*Estilhaçada n' água, a Poesia se fez Marajó:
milhões de pedaços, arquipélago-surgir.
Pelo logo, cortadas por rio, igarapé e igapó,
ilhas de belo boiando sobre o vasto existir.*

*Reunidas n' alma, as ilhas se fizeram uma
só.
Uma ilha-mundo n' alma de um ser-luzir.
Sorrindo, estilhaçou-se n' água de novo o
Marajó
e virou Dalcídio boiando sobre um infinito
Jurandir.*

*("A lenda da criação de Dalcídio Jurandir" –
Carlos Correia Santos)*



Seringueiro: riscos, seiva e riqueza para alguns.

RESUMO

Este trabalho detém-se no primeiro romance urbano, escrito por Dalcídio Jurandir: **Belém do Grão-Pará**. Nele, observam-se as artimanhas de criação da narrativa que representa a cidade equatorial em suas diversas faces, destacando-se o drama vivido pela classe média belemense, no início do século XX, ocasionado pela decadência da borracha no mercado internacional.

Destaca-se aqui a recepção da obra pela crítica, e investigam-se as artimanhas de linguagem usadas pelo escritor, que fazem deste romance uma narrativa instigante, que expressa os dilemas humanos da Amazônia, representados na literatura de Dalcídio Jurandir.

PALAVRAS-CHAVE

Recepção, narrativa, Belém, cidade, crítica, Ciclo do Extremo Norte, Amazônia, Dalcídio Jurandir.

ABSTRACT

This paper focus on the first urban novel written by Dalcídio Jurandir: **Belém do Grão Pará**. In this novel, one can observe the weaving of a narrative that depicts the equatorial city of Belém from several different angles, especially the drama experienced by the city's middle class in the early 20th century due to the decadence of latex trade in the international market.

This paper examines the reaction of the critics to Mr. Jurandir's novel. Moreover, it looks into the weaving of the language used by the author, which makes his book an intriguing narrative that expresses the human dilemmas in the Amazon.

KEYWORDS

Reception, narrative, Belém, city, critic, Extreme North Cycle, Amazon, Dalcídio Jurandir.

LISTAS DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1: “o seringueiro”, Percy Lau, p. 06.

Ilustração 2: mapa geral de Belém/ LISTEL, p. 13.

Ilustração 3: capa de **Belém do Grão Pará**, Percy Deane, p. 57.

Ilustração 4: capa de **Belém do Grão-Pará**, estúdios da Editora Europa-América, p. 71.

Ilustração 5: folha do Suplemento Literário da **Folha do Norte**, p. 102.

Ilustração 6: interior da loja Paris n'América; estúdio Oliveira, s/d, p. 113.

Ilustração 7: “Belém, cidade criança”, P.M.B./ agência Vanguarda, 1991, p. 156.

Ilustração 8: “Belém da Memória: os eléctricos da Belém antiga”, José Fernandes, p. 171.

Ilustrações 9 e 10: mapas de Belém, bairros/ LISTEL, p. 183.

LISTAS DE ABREVIATURAS

CEN: Ciclo do Extremo Norte;

BGP: Belém do Grão Pará;

UNAMA: Universidade da Amazônia, Belém-PA; **EDUNAMA,** editora da respectiva universidade;

UFPA: Universidade Federal do Pará; **EDUFPA,** editora da respectiva universidade;

FCRB: Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro;

IDJ: Instituto Dalcídio Jurandir, Rio de Janeiro;

1 edBR: primeira edição brasileira de **Belém do Grão-Pará,** publicada pela Martins Editora, São Paulo, 1960;

2 edBR: segunda edição brasileira do mesmo romance, publicada pela EDUFPA/FCRB, Belém, Rio de Janeiro, 2004.

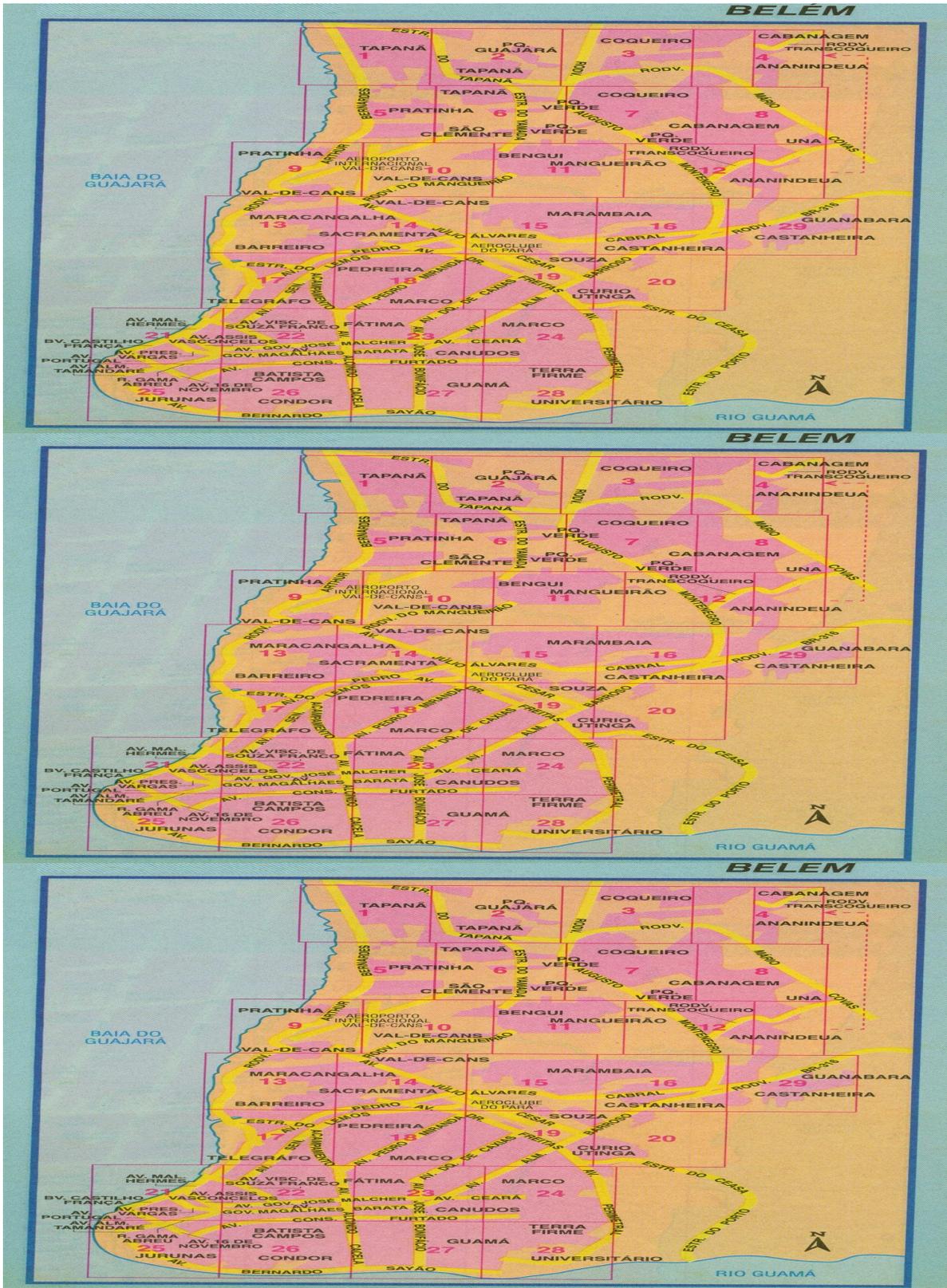
1 edPT: edição portuguesa de **Belém do Grão-Pará,** publicada pela Europa-América, 1979, 1982.

SECULT: Secretaria de Estado da Cultura do Pará.

PMB: Prefeitura Municipal de Belém

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	14
2 RECEPÇÃO DA OBRA DO “EXTREMO NORTE”: CRÍTICA, LACUNAS A PREENCHER?.....	16
2.1 As edições brasileira e portuguesa: uma leitura contrastiva.....	58
3 “BELÉM DO GRÃO-PARÁ”: LABIRINTOS DA NARRATIVA	72
3.1 O narrador.....	72
3.2 A linguagem em trânsito: do rural ao urbano?.....	103
4 OS MEANDROS DA CONSTRUÇÃO DO ROMANCE.....	114
4.1 Uma gênese da narrativa.....	114
4.2 A modernidade na obra.....	123
4.3 Cenários Urbanos.....	131
4.4 Narrativa: tempo, tempos.....	151
5 A CIDADE NO ROMANCE.....	157
5.1 Metáforas e metonímias.....	157
5.2 Fisionomias da cidade equatorial.....	172
6 REFERÊNCIA.....	190



cidade esquadrihada, cantos e recantos a desvendar.

1 - INTRODUÇÃO

Habitam as sombras a cidade que habita

*Um corpo que nela habita num momento, esse.
À cidade retornar é diverso de nela
permanecer, mesmo que em pensamento.*

*Volver: nas ruas subsumir a própria face
espelhada. Estar no porão da cidade todo
tempo: ela mesma reconhecer-se, objetos
olvidados na memória reordenar. Os olhos
de Medusa enfrentar e torná-la pétrea*

(Luiz

Ruffato).

Este trabalho, de certo modo, representa uma continuação da pesquisa sobre a obra de Dalcídio Jurandir (1909/1979), por mim iniciada no mestrado em Letras, em 1995. Naquele momento estudei **Chove nos campos de Cachoeira** (1941), o primeiro e, provavelmente, o mais sedutor livro do autor. Agora me volto para **Belém do Grão-Pará** (1960), uma necessidade de, através do literário, tentar compreender melhor a cidade em que nasci e na qual vivo. Mudanças de livro, mudanças de cenário – sai Cachoeira, entra Belém – e de personagens – Libânia, Antônio, a família Alcântara são convocados para substituir as personagens cachoeirenses (exceto dona Amélia, mãe de Alfredo, que reaparece nesta narrativa urbana, juntamente com major Alberto, apenas uma rasura na memória de seu filho, bem como Andreza, namoradinha que o garoto deixara para trás sem nem mesmo saber o que ela para ele representava). Aqui, entretanto, como na maioria dos livros do *Extremo Norte*, perceberemos Alfredo – sob a máscara desta personagem esconde-se o próprio autor? – em suas transformações e aprendizado cotidianos.

Percebe-se que **Belém do Grão-Pará** é um romance de estrutura mais tradicional se comparado com **Chove** (como passo a abreviar a partir de então). Uma narrativa de cidade, que se instala como a criar um *tableau* numa região do Brasil tão desconhecida que sobre ela, até hoje, pairam, não raro, vários equívocos. Ou seja: estudar Dalcídio Jurandir, um dos mais instigantes ficcionistas brasileiros modernos, constitui, de certo modo, também oportunidade para se conhecer melhor a região Norte do Brasil, “desexotizá-la”. É como se, para desenvolver tal temática, o romancista tratasse de Belém com o intuito de, a um só tempo, observá-la e denunciar suas mazelas, descerrando, aos olhos do leitor, encantos e desencantos. Eu, de minha parte, leitor que sou, não sou original na medida em que remexo as coisas de minha aldeia com intuito de fazê-la, quem sabe, universal. Mesmo que tente fugir disso, temos curiosidade de nos enxergar no diferente espelho do *outro*. A literatura, não raro, auxilia nesta descoberta.

2 – RECEPÇÃO DA OBRA DO “EXTREMO NORTE”: CRÍTICA, LACUNAS A PREENCHER?

No mundo moderno, o sistema de autorizações e proibições implícitas exerce influência sobre os autores por meio dos leitores. Um autor não-lido é um autor vítima da pior censura – a da indiferença (Octavio Paz. In: Sórora Juana Inés de La Cruz).

O fato de se fazer aqui uma coleta da recepção relativa à obra de Dalcídio Jurandir pode ser interpretado como uma concessão exagerada à crítica e à historiografia “oficiais” brasileiras, centradas no eixo Rio de Janeiro/São Paulo, como se todo autor necessitasse, de fato, desse juízo de valor para existir como ficcionista na história da literatura brasileira. De certo modo, e pelos modelos vigentes no país (que são, diga-se de passagem, centralizadores), isso não deixa de ser verdadeiro. Corro, então, o risco de ser identificado como adepto dessa linha de pensamento; meu propósito, no entanto, é outro. E, para se retirar uma obra dos *mares de Lethe*, faz-se necessário, ao menos neste tipo de trabalho, reunir, se não toda, parte significativa do material escrito sobre o *Ciclo do Extremo Norte*¹ (usarei a partir de agora a abreviatura

¹ Para que se tenha dimensão ampla da obra do escritor marajoara, leia-se o que nos diz, acerca dessa questão, a professora Josebel Akel Fares: “Dalcídio Jurandir, romancista brasileiro, nascido no Marajó, onde vive sua infância, é autor de uma dezena de romances, que ele intitula de “Ciclo do Extremo Norte”, além de Linha do Parque (Rio de Janeiro: Vitória, 1959), encenado no extremo sul do País. O autor inaugura o Ciclo do Extremo Norte com a publicação de *Chove nos campos de Cachoeira* (Rio de Janeiro: Vecchi, 1941), que ainda consta de *Marajó* (Rio de Janeiro: José Olympio, 1947), *Três casas e um rio* (São Paulo: Martins,

CEN). Tratar deste assunto significa também esbarrar no cânone,

questioná-lo e acrescentar, quem sabe, novas possibilidades de leitura crítica e historiográfica. É o que se procurou fazer aqui.

É possível também que se leia neste capítulo uma certa tendência de ênfase à historiografia literária (embora ela aqui se apresente desordenadamente, sem uma necessária seqüência rigorosa), a partir do viés da crítica publicada – resenhas, artigos, ensaios –, em periódicos e livros. Tenho consciência, entretanto, de que se o contexto histórico-cultural em que a obra foi gerada é importante, importante também se faz a leitura desta obra, bem como a relação dialética que entre elas – a obra e a recepção dela oriunda – se estabelece. Estou certo de que a revalorização do romance de Dalcídio Jurandir dependerá de se criar uma nova recepção – de certo modo, já em curso –, composta de leitores eficientes, coisa que está sendo gestada em algumas universidades, sobretudo as amazônicas. Além do mais, dos anos 90 para cá, a evolução dos estudos literários, sobretudo da Literatura Comparada, faz pensar que a “historicidade estática” pode e deve ser olhada com desconfiança, afinal,

1958), *Belém do Grão Pará* (São Paulo: Martins: 1960), *Passagens dos Inocentes* (São Paulo: Martins, 1963), *Primeira manhã* (São Paulo: Martins, 1968), *Ponte do Galo* (São Paulo: Martins, 1971), *Os habitantes* (Rio de Janeiro: Artenova, 1976), *Chão dos lobos* (Rio de Janeiro: Record, 1976) e *Ribanceira* (Rio de Janeiro: Record, 1978) (FARES: 2005:14). Note-se que aqui foram citadas apenas as primeiras edições de cada livro.

os estudiosos da Literatura, influenciados em grande parte pelas inovações ocorridas tanto no âmbito da própria História quanto do pensamento filosófico em geral, deixaram de ver a História Literária como o registro acumulativo de tudo o que se produziu ou a simples compilação de temas ou formas, passando a encará-la como a reescritura constante de textos anteriores com o olhar do presente, e estabelecendo o que Fernand Braudel designou de uma verdadeira dialética entre passado e presente (Coutinho: 1999: 252).

Trilhando-se o caminho enunciado por Eduardo Coutinho – a dialética entre passado e presente, a reescritura de textos anteriores com o olhar presente – é que pensei em fazer constar aqui a opinião crítica a respeito do romance de Dalcídio Jurandir.

* * *

É fato que um cânone é constituído pela tríade: obra, leitores (aí a crítica literária tem papel preponderante) e mercado. E o cânone literário, no Brasil, tem, tradicionalmente, primado por centrar seu olhar nas obras produzidas no centro-sul, o espaço mais desenvolvido, porque mais rico, do país. Os autores das periferias que desejarem alcançar algum êxito, devem, geralmente, deslocar-se para o eixo Rio de Janeiro/São Paulo, onde as editoras e a imprensa especializada detêm espaço privilegiado para manifestar-se. Neste diapasão encontra-se a obra de Dalcídio Jurandir, que, desde 1941, quando lança **Chove** (Prêmio Vecchi/ D. Casmurro), até 1979, quando veio a falecer, não foi ignorada pela crítica literária nacional. Após sua morte,

entretanto, o autor passou quase trinta anos fora das grandes casas publicadoras do Brasil².

Penso que, quanto maior o acesso à opinião sobre o *Ciclo do Extremo Norte*, mais se evidencia uma quase total indiferença por parte dos atuais críticos literários em relação à obra de Dalcídio Jurandir. E esta postura da crítica pode estar ligada a dois fatores. Um, extra literário, deve-se ao temperamento introspectivo do autor, o que o levou a ser identificado, em alguns circuitos intelectuais, como um ser “gauche” e quase anti-social. Acerca do comportamento do romancista, o escritor Moacir Werneck Castro, contemporâneo e amigo do escritor paraense, em entrevista ao jornal **O Globo**, em 2003, declarou: “Dalcídio era incapaz de se adaptar a uma sociedade em que, já naquele tempo, o sucesso era marcado por isso que hoje se chama *marketing*” (**O Globo**, Rio de Janeiro, 12 de julho de 2003). Um outro fator da “insularidade” do autor se dá devido ao fato de que grandes nomes de parte significativa da historiografia e da crítica literárias³ não

² Certa vez, Fausto Cunha observou algo sobre a crítica brasileira, que – embora possa ser relativizado – reproduzo, aqui e, de certo modo, reforça o meu ponto de vista sobre a relação da crítica com a obra de Dalcídio Jurandir. O texto de Cunha foi publicado em 1970: “Hoje a crítica literária é uma atividade eventual, paga simbolicamente, de maneira que os romancistas nascem e morrem sem que ninguém tome conhecimento (...) É verdade que às vezes um crítico escreve um artigo e não consegue publicá-lo (...) O resultado é que há vários romancistas brasileiros com um acervo considerável, mas praticamente sem crítica de conjunto: Carlos Heitor Cony, Macedo Miranda, Autran Dourado, José Conde, Josué Montello, Érico Veríssimo, Herberto Salles, Dalcídio Jurandir. Nos últimos anos, praticamente toda a crítica brasileira se concentrou em Guimarães Rosa e Clarice Lispector, ficando Jorge Amado com a crítica institucional” (Cunha: 1970: 24-5).

³ A questão da difusão/ recepção da literatura produzida no Norte do Brasil não é problema novo. É fato que parte deste problema de indiferença da inteligência brasileira contou com o quase total menosprezo de um crítico renomado, que é José Veríssimo. É evidente que Veríssimo, paraense, não é contemporâneo de Dalcídio, mas arrancou protestos de alguns críticos e/ou historiógrafos amazônidas. É o caso de Eustachio de Azevedo, que no seu afamado **Literatura Paraense** (Belém: 1922), publicado na revista **A semana**, protesta: “... José Veríssimo, saudoso escritor brasileiro e paraense erudito, na sua ‘História da Literatura Brasileira’, de nós [da literatura feita no Pará] não cuidou, nem de leve, ao menos... É que, na opinião do abalizado crítico e

conhece(ra)m a fundo os romances que compõem a literatura do CEN.

Afora alguns “professores-leitores” das instituições de ensino superior do Pará, do Acre e do Amazonas, os quais, sobretudo, a partir da década de 90 do século XX, debruçam-se sobre a obra de Dalcídio Jurandir, a crítica sobre os livros do CEN, por vezes, parece cumprir, em relação a ela, uma enfadonha tarefa. Percebe-se, em relação a isso, mais ou menos como uma “equação cerimoniosa”, assim sintetizada: se um autor X existiu e ele escreveu a partir de uma situação Y, então falar de sua obra, é igual a cumprir uma formalidade Z. Dessa maneira é que, mal comparando, observo o comportamento de grande parte da crítica e da historiografia literárias brasileiras até a década de 70 do século XX. Com raras exceções, os juízos de valor acerca desse conjunto romanesco – que ao lado da obra de Érico Veríssimo constitui o mais instigante ciclo novelístico da literatura modernista brasileira – encenado no Norte do Brasil chegam a ser um tanto, senão muito, insatisfatórios. É claro que contribuíram para esse juízo o fato de o escritor marajoara ser quase sempre mal editado.

Entretanto, se a situação não chega àquilo que consideramos ideal, a referida indiferença foi, aos poucos, modificando-se graças, como já disse

ríspido analista, nas resenhas e estudos literários... ‘o Pará é impossível figurar’ e a quem, com pesar diria, ‘a civilização brasileira nada, absolutamente, deve’.

Se isto não é dura injustiça que se nos faz, não sei que outro nome possa ter” (Azevedo: Belém: 1990). Cobrar uma atenção maior da crítica e da historiografia brasileira para com Dalcídio neste trabalho parece um contra-senso, uma vez que um intelectual paraense, ilustre no século XIX, não o fez.

anteriormente, a uma série de fatores, entre os quais destaca-se a atuação acadêmico-universitária, que se empenhou, principalmente nas fronteiras da Amazônia brasileira⁴, em ler, estudar e difundir um autor que, penso eu, se permanecer por mais tempo ilhado nos limites da região, acabará por reiterar uma significativa lacuna nas páginas do romance modernista brasileiro. A literatura nacional, ao virar as costas à obra de Dalcídio Jurandir, perderá, mesmo a despeito de uma infinidade de excelentes escritores existentes, em consistência, sobretudo, no tocante ao modo de representação do Brasil e de suas contradições. Sem uma nova etapa de publicação/circulação de todo o romance dalcidiano, perderemos oportunidade de alargar o mapa do romance brasileiro do século XX⁵.

Desse modo, neste capítulo, procuro relacionar críticos e/ou historiadores da literatura que, de uma maneira ou de outra, leram – de modo panorâmico e/ou aprofundado – o CEN.

Descobertas e equívocos serão alvo deste trabalho. Deles lançarei mão nesta nossa caminhada na busca de indícios que nos façam conhecer, mais amiúde, a

⁴ Não podemos aqui deixar de mencionar o esforço dos professores que, ultimamente, defenderam teses e dissertações sobre Dalcídio Jurandir na Universidade Federal de Minas Gerais, através de convênio firmado com a Universidade Federal do Pará, conforme citaremos mais à frente desta tese.

⁵ Esta afirmativa pode parecer exagerada de minha parte. Entretanto, cito um exemplo que elucida este fato. O fascinante livro de Marisa Lajolo, **Como e por que ler o romance brasileiro** (2004), ao mapear, a partir de uma perspectiva pessoal de leitura, o romance nacional ignora quase que totalmente o romance produzido na Amazônia. Lajolo cita, apenas de passagem, a obra de Milton Hatoum. Assim, a Amazônia, mais uma vez, em publicação recente, de autora renomada, deixa de figurar no mapa do romance nacional brasileiro. Fato semelhante ocorre com Manuel da Costa Pinto, na revista *Entre Livros*, que destacou os 50 personagens “que são a cara do Brasil”. No que se refere à Amazônia, o crítico citou Omar e Yakub, de *Dois irmãos*, de Milton Hatoum. Escolha justa, embora lacunar. Eutanázio, a meu ver – veja-se o critério pessoal aí envolvido – não poderia estar excluído de uma seleção como esta.

recepção da obra dalcidiana. Recepção que, curiosa e dialeticamente, dialoga com os romances do CEN.

* * *

A trilha que percorre a recepção da obra de Dalcídio Jurandir, não de modo gratuito, inicia-se com um dos autores, salvo engano, mais lidos nos cursos de letras das universidades brasileiras: Alfredo Bosi, na **História concisa da literatura brasileira**, tece comentários vagos em torno da obra do autor marajoara. O professor paulista, mesmo em que pese toda a competência, não estuda a obra dalcidiana de forma prospectiva como ela mereceria ser estudada. O comentário em relação a ela esgota-se em poucas linhas, como se aquilo que ali está escrito fosse tudo o que pudesse ser dito a respeito da obra do *Extremo Norte*. Bosi resume todo o seu ponto de vista em um único parágrafo. Leiamos:

... Não haveria mãos a medir se se pretendesse aqui arrolar os autores que das várias partes do país concorreram para engrossar esse gênero de ficção [a literatura regional]. Que, aliás, assume, nos casos mais felizes, um inegável valor documental (...) enfim, o mais complexo e moderno de todos, o marajoense Dalcídio Jurandir, cujo ciclo do Extremo-Norte se compõe de **Chove nos Campos de Cachoeira**⁶ (1941), **Marajó** (47)... (Bosi: 1981:482).

Após listar regionalistas “tensos e críticos”, de que são exemplos José Lins do Rego e Graciliano Ramos, Bosi argumenta lucidamente a respeito dos que caem na

⁶ Aqui sou fiel ao modo como os livros citam os nomes das obras, daí não ter seguido as normas da ABNT, que recomendam que apenas a primeira palavra do título de uma obra seja grafada com maiúscula, exceção feita aos nomes próprios, como **Belém do Grão Pará**, por exemplo, que além de ser título de obra, é nome da cidade sede da capital do Pará.

armadilha facilitadora do regionalismo barato (algo, diga-se de passagem, muito comum entre escritores da região amazônica). Ao referir-se à obra dalcidiana, entretanto, ele a distingue tão somente como fruto de um escritor que é o “mais complexo e moderno de todos”. Distinção interessante, mas insuficiente. Ao que parece, o ensaísta, muito pouco conhece da obra de Dalcídio Jurandir. Talvez por isso, ele se tenha limitado a fazer comentários tão sucintos a respeito dela.

Se as palavras de Bosi, na **História concisa da literatura brasileira**, parecem lacônicas aos extremos, o que dizer, no entanto, das de outros historiadores de nossa literatura, como Afrânio Coutinho e Nelson Werneck Sodré?

Afrânio Coutinho, na página 301 da **Introdução à literatura brasileira**, limita-se a relacionar o nome de Dalcídio Jurandir junto a alguns outros expoentes da “ficção documental, regional e social, fundada na técnica realista”:

... Podem-se destacar duas grandes correntes principais da ficção modernista, dentro das quais se enquadram diversas subcorrentes. a) Corrente nacional e regional. O nacionalismo de 22 invadiu a ficção documental, regional e social, fundada na técnica realista(...). Ao primeiro – documentário urbano-social de cunho realista – preocupa sobretudo o registro da realidade simples, à custa da observação de problemas e costumes da vida urbana da classe média. Destacam-se aqui os nomes de Érico Veríssimo, Telmo Vergara (...) Dalcídio Jurandir, Atos Damasceno...(Coutinho: 1988:301-2).

Embora observemos a pertinência do comentário de Afrânio Coutinho, quando destaca Dalcídio Jurandir

como um dos autores que se preocupa com o registro da “realidade simples, à custa da observação de problemas e costumes da vida urbana”, ele, conseqüentemente, exclui as “narrativas rurais” nas quais os dramas do homem do interior da Amazônia são enfatizados. Refiro-me, sobretudo, a **Chove nos campos de Cachoeira** (1941) e **Três casas e um rio** (1958), primeiro e terceiro livros, respectivamente, do *Ciclo* romanesco, dois momentos altos da obra do autor. Nesses livros, a linguagem trabalhada, a densidade psicológica e o uso de recursos narrativos arrojados, como o discurso indireto livre, dão um tom instigante e, por que não dizer, universal à referida narrativa.

Abordagem semelhante à de Coutinho é percebida em Nelson Werneck Sodré. Ele comunga com Afrânio Coutinho em relação à idéia do documentarismo, confrontando o regionalismo naturalista (séc. XIX) com o modernista (séc. XX). Sodré, entretanto, parece ir mais na direção daquilo que desejamos quando destaca a importância do primeiro romance de Dalcídio Jurandir:

... O regionalismo documentarista que, em nossas letras, corresponde à nova etapa, sob condições diversas do regionalismo naturalista dos fins do século XIX, repontará, em 1941, com o romance com que Dalcídio Jurandir dá início à sua reconstituição da paisagem paraense, em **Chove nos Campos de Cachoeira**... (Sodré: 1988: 562).

Entre os autores de expressiva circulação junto aos alunos de graduação em Letras, aquele que parece levar mais a contento o estudo do romance de 30 e suas implicações na moderna literatura brasileira parece ser José Aderaldo Castello, n'**A literatura brasileira:**

origens e unidade. No volume II do referido livro, o professor dedica-se a estudar, em três capítulos, aquilo que nos interessa de perto, ou seja, o romance da geração de 30, ao qual se liga a produção de Dalcídio Jurandir.

Em a “Produção Literária do Modernismo, segunda parte”, Castello desenvolve uma abordagem panorâmica sobre a “prosa de ficção”. Mas somente no capítulo XXI ele se dedica a estudar “Os romancistas do Nordeste”. São enfatizados, como não era de se estranhar, os nomes paradigmáticos do romance de 30: José Américo de Almeida, Rachel de Queirós, Jorge Amado, José Lins do Rego e Graciliano Ramos. No capítulo XXII, por sua vez, ele dedica-se à “Plenitude e transformação, a prosa de ficção: novas contribuições”, quando, dentre outros, ocupa-se de Guimarães Rosa e o **Grande sertão: veredas**, apontado pelo professor, como o grande renovador do regionalismo no Brasil, afirmativa que, ao que tudo indica, é controversa.

Apesar de fazer um estudo em que é enfatizado preponderantemente o enunciado, parece unânime o fato desse historiador da literatura enfatizar os regionalistas acima citados como descendentes do romance regionalista romântico e da prosa realista-naturalista luso-brasileira. O problema da representação da realidade é posta em questão, associada à linguagem que, não raro, explora “memória, observação e reflexão” com a preocupação *engagée* de fazer literatura.

Castello cita meteoricamente Dalcídio Jurandir por três vezes, às páginas 183, 232, 483. Na primeira citação, após relacionar os modernistas paulistanos, o pernambucano Gilberto Freyre e outro paraense, Raimundo Morais, ele afirma:

E contam-se outras presenças regionalistas de diferentes regiões, anteriores às reformulações modernistas; Bernardo Elis, Herman Lima, Gastão Cruls, Raimundo Moraes, Luís Jardim e Dalcídio Jurandir... (Castello: 1999:183).

Às páginas 232, o historiador utiliza-se de um discurso ambíguo para relacionar Dalcídio Jurandir com os “estreados que lhes serão anteriores, outros, contemporâneos”, obedecendo não sei exatamente a que critério:

Aos grandes regionalistas do Modernismo, os quais virão a seguir, devemos associar alguns estreados que lhes serão anteriores, outros, contemporâneos, como Bernardo Elis, Herman Lima, Gastão Cruls, Raimundo Morais, Dalcídio Jurandir e Luís Jardim, e como vimos também, Jorge de Lima, este na verdade passando da regra à exceção (Castello: 1999: 232).

A última citação ao autor do *Ciclo*, contraditória à anterior, se dá quando Castello lista Dalcídio Jurandir como um dos romancistas do apêndice da “Produção literária do Modernismo, dos anos 40 em diante”. É assim que o autor de **Belém do Grão-Pará** comparece em “Apêndice II – Narradores estreados das décadas de 40 e 50 (...) Dalcídio Jurandir – *Chove nos campos de Cachoeira*, 1941” (Castello: 1999: 483).

Contradições à parte, tudo indica que a grande contribuição de Aderaldo Castello nesta seara parece ligar-se ao fato de ele reconhecer didaticamente a existência de ciclos para o romance regionalista brasileiro⁷, incluindo a Amazônia num desses ciclos:

Podemos distribuir com precisão os ficcionistas regionalistas em regiões naturais e culturais definidas e novamente distinguir, agora com maior precisão, os ciclos ficcionais com relação às diversidades do país, suas respectivas seqüências ou séries temáticas. Assim reconhecemos o ciclo amazônico; ciclo nordestino considerado no limite do Polígono da seca e englobando as faixas litorâneas das culturas da cana-de-açúcar e do cacau; ciclo do Centro-Oeste; e do Sul, em que se destacam São Paulo – compreendido aí o Triângulo Mineiro e especificamente o Vale do Paraíba da cultura do café – e o Rio Grande do Sul. Esboça-se uma visão heterogênea do Brasil (Castello: 1999: 366).

Como afirmei anteriormente, embora Castello reconheça a existência de um ciclo amazônico no contexto do romance regionalista brasileiro, ele relaciona autores de temática amazônica menos expressivos e exclui desta temática Dalcídio Jurandir e o seu CEN. Mais uma vez, a leitura do autor de **Belém do Grão-Pará** se faz precária⁸.

⁷ Não é meu objetivo adentrar na polêmica da nomenclatura “regionalista” para designar a literatura produzida fora do hegemônico “eixo Rio/São Paulo”. Constata-se, entretanto, que grande número de pensadores do Brasil adotou a nomenclatura “regionalista” para designar, sobretudo, as literaturas do Norte e Nordeste do país, o que é contestado por muitos escritores destas regiões, que entendem a classificação de “regionalista” como pejorativa. Eu, entretanto, penso existir, de fato, uma literatura regionalista – no sentido de uma expressão literária que usa o léxico e a semântica amazônica de modo, digamos, mais “ingênuo” –, na qual, entretanto, não se inserem a obra de grandes autores como Dalcídio Jurandir. Vários autores posicionam-se sobre regionalismo. Aqui, reproduzo alguns deles; chamo atenção, no entanto, para a afirmação de Malcolm Silverman, brasilianista, que opina, mais adiante, sobre essa modalidade literária. Dia desses, no sítio literário “Cronópios” (12/12/2006), abrigado na rede mundial de computadores, Bráulio Tavares lança polêmica ao declarar Machado de Assis um escritor regional.

⁸ Embora não chegue a ser exatamente uma novidade, vale ressaltar nesta nota os comentários feitos sobre a obra de Dalcídio Jurandir por Antônio Olinto. No livro **A verdade da ficção: crítica de romance** (1966), o ensaísta faz quatro importantes citações à obra de Dalcídio, embora o estudo por ele escrito refira-se efetivamente a **Linha do parque (LP)**, que, como se sabe, está excluído de nossa leitura, pois não integra o “Ciclo do Extremo Norte”. Referindo-se a **Linha do parque**, Antônio Olinto confirma a habilidade ficcional

Três obras enciclopédicas merecem ser citadas nesse contexto: **História da inteligência brasileira**, de Wilson Martins, **O pequeno dicionário de literatura brasileira**, organizado por Massaud Moisés e José Paulo Paes, e a **Enciclopédia de literatura brasileira**, dirigida por Afrânio Coutinho e J. Galante Júnior. A primeira, ao reportar-se aos ficcionistas brasileiros, detém-se nos romancistas da “geração pós-22”, que Martins filia ao “realismo novo” (Martins: 1978: 178). Nestes inclui Dalcídio Jurandir, arrolado ao lado de Orígenes Lessa, Érico Veríssimo, Graciliano Ramos (“falso modernista e falso nordestino”, segundo Martins), entre outros. O autor de **Ponte do Galo** merece ali quatro citações, que o colocam como escritor de “nova ênfase psicológica” (Martins: 1978: 259), o qual ultrapassa todas as fases do romance modernista. Martins ocupa-se, rapidamente, de **Chove nos campos de Cachoeira, Marajó, Três casas e um rio e Belém do Grão-Pará**.

Já o **Pequeno dicionário de literatura brasileira**, após assinalar dados da vida do Autor, reporta-se ao *Ciclo* e realça o teor autobiográfico dos romances que se faz através da análise introspectiva e do levantamento sociológico, sem descuidar daquilo que os organizadores chamam de “linguajar pitoresco”:

Nessa série cíclica, propõe-se o romancista a fixar, em termos de ficção, a vida ribeirinha de Marajó e aspectos sociais de Belém nas últimas décadas. À base de reminiscências autobiográficas, tal fixação se faz ora de análise introspectiva, ora de levantamento sociológico,

do escritor paraense, leia-se: “DJ se aproxima, em partes de seu livro, a Sthendal (...) a técnica de descrição panorâmica (...) tem-na Dalcídio Jurandir em grau elevado” (Olinto: 1966:133).

numa prosa algo difusa, a que o linguajar pitoresco da região empresta cor local⁹ (Moisés & Paes: 1969: 129).

Vale ainda, no verbete “Dalcídio Jurandir”, presente no dicionário, atentar à sugestão bibliográfica a respeito do autor de **Ponte do galo**. Nela, os organizadores arrolaram uma lista de obras críticas raras, as quais se encontram já fora do mercado.

A **Enciclopédia de literatura brasileira**, por sua vez, embora não fuja das naturais notas bibliográficas, relativiza a importância de Dalcídio Jurandir para a literatura brasileira:

Embora de cunho regionalista, com aproveitamento dos localismos, [os romances de Dalcídio] são introspectivos e de base autobiográfica. Entre o pitoresco da região e de sua linguagem, e a visão social da condição humana, o autor desenvolveu a sua ficção, que para alguns às vezes se apresenta algo hermética, confusa. Mas o fato é que DJ trabalha em outro nível de linguagem literária, mais para a recriação artística do que para a repetição regionalista (Coutinho & Sousa Jr: 1989: 891).

Percebe-se que o comentário de Coutinho e Galante de Sousa mostra-se equivocado, sobretudo, quando afirma que a linguagem de Dalcídio Jurandir se apresenta “algo hermética, confusa”. Adjetivar a linguagem dalcidiana de “hermética” ainda pode ser compreensível, se considerarmos, por exemplo, um romance como **Os habitantes**, mas dizê-la “confusa”, é menosprezá-la, é

⁹ Este verbete foi reproduzido integralmente no **Pequeno dicionário de literatura brasileira**, de Moisés, 6.^a edição, revista e atualizada. Ele reproduz, palavra a palavra, o conteúdo deste livro de onde retiramos o trecho transcrito no corpo do trabalho. Lê-se, na abertura do **Pequeno dicionário**...: “Co-organizado e co-dirigido até a 3.^a edição José Paulo Paes” (MOISÉS: 6 ed., 2001). Estranha-se o fato de o mesmo conteúdo ser reproduzido numa obra atualizada que, como se vê, suprime o nome de um dos autores das primeiras edições: José Paulo Paes.

negar a qualidade de elaboração de um texto que está alinhado às exigências da narrativa contemporânea.

Afirmações não mais surpreendentes vêm de Malcolm Silverman, professor da Universidade Estadual de San Diego, na Califórnia, E.U.A. Trata-se, portanto, de um brasilianista, o que nos faz ler o seu **Protesto e o novo romance brasileiro** com uma certa curiosidade. O professor norte-americano, de antemão, justifica-se:

Minha intenção principal é apresentar um amplo corte transversal, mais do que uma análise minuciosa e necessariamente limitada das obras que melhor exemplificam o espírito diversificado de protesto durante o último quarto de século [no Brasil], através dos recursos estilísticos, ou do conteúdo factual, ou ainda empregando uma combinação de ambos (Silverman:1995: 07).

O livro de Malcolm Silverman foi publicado pelas Universidades de São Carlos e Federal do Rio Grande do Sul, o que faz dele um livro de circuito limitado.

Afirma Silverman, no capítulo intitulado “O romance regionalista-histórico”:

O regionalismo, na sua acepção mais ampla, procura recriar os costumes, a história, a topografia e até os padrões de linguagem e atitudes de uma zona rural, de alguma forma isolada do todo nacional. No contexto brasileiro ele ocupa uma posição relevante desde os primórdios do romance... (Silverman: 1995: 153).

Essa visão detecta a falta de unidade nacional que faz com que o centro-sul, mais industrializado e por isso mesmo apontado como “o centro”, se ponha distante, apartado das periferias do país, e a Amazônia encontra-se entre as regiões periféricas de que nos fala o brasilianista. Mais adiante, ele prossegue:

Geograficamente, a nação se divide em cinco regiões, todas as quais, especialmente a Norte, têm fornecido, em vários graus, contribuintes regulares ao romance do regionalismo socialmente responsável. Compreendendo a vasta bacia amazônica, o Norte detém a preponderância dos recursos naturais e os remanescentes da população indígena brasileira, causando preocupações especialmente agudas durante o último quarto de século de genocídio crescente e destruição do meio ambiente (Silverman: 1995: 153).

Malcolm Silverman, mais à frente, prossegue com uma afirmativa que muitos identificariam como polêmica, senão como provocativa: “Modernamente, o Norte superou a tradicional predominância do Nordeste, cuja geração mais importante – os documentaristas de 30 – foi rejeitada pelo Estado Novo, como foram muitos regionalistas pós-64” (Silverman: 1995:153). Mesmo a despeito do recente sucesso de Milton Hatoum, é preciso investigar o que há de verdade nisso.

Até agora, entretanto, o que se lê é uma introdução para uma referência rápida sobre o autor do CEN, que virá no interior de uma ressalva acerca da produção romanesca do período “Pós-64”:

Apesar de seu número e de sua produção incessante, poucos romancistas passam no critério duplo de cronologia e crítica aplicável às instituições (rurais) contemporâneas. Sua reprovação tende a ser mais implícita ou inferida, e sua larga visão panorâmica, sem alusões identificáveis ao trauma específico pós-64. Entre esses estão Dalcídio Jurandir, Paulo Jacob, Ariano Suassuna, Francisco de Assis Brasil, Autran Dourado, Maria Alice Barroso e José Cândido de Carvalho (Silverman: 1995: 153-4).

E segue o ensaísta destacando a Amazônia como fonte temática do “romance regionalista-histórico” de que falara anteriormente:

Dalcídio Jurandir (1909-1979) e Paulo Jacob (nascido em 1923), destacam-se com relação à região amazônica e à documentação das condições miseráveis dos habitantes locais. O ciclo de Jurandir é de dez volumes, produzidos essencialmente antes de 1964 e dependendo de localizações e de figuras recorrentes em torno do estado do Pará. Ele os retrata de modo politicamente engajado, popular quando ele começou a escrever em 1941. Assim produziu estudos sociológicos e de personagens, retocados de ironia e de um sentido torturado de humor. Paulo Jacob, em mais de seis trabalhos, desde 1964, explora profundamente a etnografia indígena e estiliza expressões coloquiais numa versão pessoal do inferno verde, denso e misterioso... (Silverman: 1995: 154).

Como se percebe, Malcolm Silverman destaca, no contexto, além do escritor paraense, o amazonense Paulo Jacob, colocando-os num mesmo patamar, ao menos no que diz respeito à “denúncia documentarista” do romance, que ambos promovem. É preciso fazer, entretanto, uma ressalva quanto à linguagem empregada pelo estudioso norte-americano, linguagem um tanto estropiada, problema ocasionado talvez pela tradução para o português, a qual compromete o entendimento do texto: “... Ele os retrata de modo politicamente *engajado*, *popular* quando ele começou a escrever em 1941”. A abordagem do professor estadunidense, diferentemente do que se poderia esperar, é panorâmica e não aprofunda prospectivamente o estudo da obra do *Extremo Norte*. Não posso, entretanto, esquecer-me de que ele próprio, no preâmbulo de seu trabalho, justifica-se: “minha intenção principal é apresentar um amplo corte transversal, mais do que uma análise minuciosa e necessariamente limitada...” (Silverman: 1995: s/p). De qualquer modo, Malcolm Silverman e Pedro Maligo, da

Universidade de Michigan, são os dois professores que, cada um a seu modo, conhece e difunde, nos Estados Unidos, a obra de Dalcídio Jurandir.

Silverman é um historiador literário, brasilianista que pretende conhecer o Brasil através de sua literatura. Pedro Maligo, entretanto, e isso devemos ressaltar, tem se mostrado um dos maiores conhecedores dos romances do CEN. Seu estudo “Ruínas idílicas: a realidade amazônica de Dalcídio Jurandir”, publicado na **Revista da USP**, n.º 13, de 1992, representa um paradigma para diversos estudos que o sucederam. Maligo é autor de ***Land of Metaphorical Desires: the representation of Amazonia in Brazilian Literature***, editada em 1998, pela *Peter Lang Publishing*. Neste trabalho, o professor amplia a leitura da Amazônia através do viés literário, voltando-se para os textos de Euclides da Cunha, Inglês de Sousa e Dalcídio Jurandir. Devido a sua importância, a referida obra já merecia versão para o português.

Outro estrangeiro que se ocupa da Amazônia e seus escritores é o professor português Fernando Cristóvão. Em **Cruzeiro do sul, a norte: estudos luso-brasileiros**, publicado pela Imprensa Nacional/Casa da Moeda de Portugal, em 1982, Fernando escreveu um capítulo que aborda especificamente a tematização da Amazônia na literatura do Brasil.

Após falar da força telúrica que aflora das obras literárias que têm a Amazônia como pano de fundo,

Fernando Cristóvão ressalta escritores como Euclides da Cunha, Alberto Rangel, Raul Bopp, Raimundo Morais, Alfredo Ladislau, Gastão Cruis e João Wilkens. E ainda: José Veríssimo (o contista de **Cenas e cenários da Amazônia**), Peregrino Júnior e, como não poderia deixar de ser, destaca Ferreira de Castro, autor de **A selva**.

O professor português afirma:

Com **A selva**, Ferreira de Castro eleva a literatura Amazônica a uma das mais altas e perfeitas expressões, conseguindo o que nenhum escritor brasileiro obteve: vencer o sortilégio da natureza exuberante e misteriosa que esmaga o homem e de tal maneira o enfeitiça, que só lhe permite que fale dela” (Cristóvão: 1982: 335).

Sem desmerecer o célebre romance de Castro (este, como se sabe, ao apresentar Dalcídio Jurandir aos leitores portugueses na edição da Europa-América, destaca as virtudes do escritor brasileiro: “méritos literários que rutilam neste **Belém do Grão Pará** romance duma família paraense. Grande psicólogo e observador, Dalcídio Jurandir é, conseqüentemente, um grande criador de personagens¹⁰”), pode-se dizer que a afirmação do professor português denota conhecimento parcial do romance dalcidiano, que “desexotiza” a Amazônia, mostra-a visceralmente através de técnicas instigantes como o monólogo interior, o discurso indireto livre, entre outras modernas técnicas narrativas.

¹⁰ O texto de Fernando Cristóvão é datado de 1969, embora a obra em que ele está inserido seja de 1982. A afirmativa de Ferreira de Castro figura na primeira edição portuguesa de BGP, datada de 1979. Não se sabe, portanto, se o professor português teve acesso à publicação lusitana. Ele, no entanto, subestima o trabalho de Dalcídio e exalta o de Ferreira de Castro. E Castro, ironicamente, em seu prefácio, irá destacar, neste que foi seu último texto escrito antes de falecer, as virtudes de ficcionista de Dalcídio Jurandir.

Ao analisar os textos amazônidas pós-Peregrino Júnior (pois Fernando Cristóvão ressalta a literatura de Peregrino Júnior como um marco modernista da literatura brasileira de expressão amazônica), o professor afirma:

Em qualquer das três perspectivas anteriores [a genesiaca; a da ficção histórico-científica; a dos causos, histórias e evasão de viagem; e a do condicionamento pela natureza e exploração do homem] é sempre a terra que, nas descrições ou nos dramas, tem o primeiro lugar, ou como agente ou como paisagem. Mas há também uma Amazônia literária onde o homem quer estar no centro, uma “Amazônia social”. Começou timidamente com avanços e recuos ao longo de pouco mais de cinquenta anos de Literatura. Nela, progressivamente, o homem se vai libertando da terra e ganhando consciência de si em vagarosa emancipação das condições míticas e ecológicas, iniciando-se no mundo das relações e tensões sociais (Cristóvão: 1982: 332).

Observe-se que, embora ressalte três aspectos de abordagem da literatura produzida no/sobre o Norte do Brasil, o professor destaca quatro modos de tratar a Amazônia, como foi destacado no colchete inserido na citação. Após isso, ele demarca a inserção do elemento humano na paisagem, a que ele chama de “Amazônia social” – “o homem vai se libertando da terra e ganhando consciência de si” –, onde, segundo o estudioso luso, perceberemos que as tensões político-sociais têm vez. E é justamente aí que Inglês de Sousa abre as portas para a literatura de Dalcídio Jurandir. Afirma o autor de **Cruzeiro do Sul, a Norte...**:

Principiou o caminho [da Amazônia das tensões sociais e políticas] em Inglês de Sousa e, de maneira muito desigual, se tem arrastado até aos nossos dias, às tentativas de ambiente social de Dalcídio Jurandir (Cristóvão: 1982: 332).

A expressão “tentativas de ambiente social” merece uma reflexão mais acurada, pois quando dirigida à obra de Dalcídio Jurandir, ao que sugere, indica falta de conhecimento do projeto político-social e estético do Autor. Não é demais lembrar que, na moderna ficção brasileira, Dalcídio Jurandir é um dos autores que mais apropriadamente cria um cenário romanesco adequado para a exposição das mazelas sociais, dos conflitos de classe, dos problemas do latifúndio, entre outros, oriundos do embate humano com a natureza amazônica, na esteira, inclusive, da predominância da horizontalidade natural sobre a verticalidade humana, conforme reclamara Euclides da Cunha, em um dos escritos¹¹ de **À margem da História**. Mais adiante, no final do capítulo “A Amazônia como tema literário”, Fernando Cristóvão afirma:

Há romancistas vivos, originários da Amazônia que sobre ela escrevem com bom nível literário, como Dalcídio Jurandir, que já leva em mais de meio século a sua série “Extremo Norte”, e que com alguma felicidade aborda ambientes sociais, mas ainda estamos à espera de um verdadeiro romance amazônico, capaz de se impor como o do grupo nordestino (Cristóvão: 1982:333).

O ensaísta português reclama a falta de um “romance amazônico” em bloco, pois que para ele o romance nordestino de 30 é o paradigma brasileiro. Cristóvão provavelmente não teve acesso à gama significativa de autores que tematizam a região Norte do Brasil. Vale citar dois exemplos que estão na contra-mão de seu discurso: Benedicto Monteiro e Márcio Sousa.

¹¹ “Terra sem história (Amazônia), impressões gerais”. Cunha: 1999: p. 01-16.

* * *

Na intenção, ainda, de descerrar a busca da recepção crítica, vale listar também aqueles estudiosos que, menos conhecidos, incluíram o nome de Dalcídio Jurandir em suas histórias de literatura. Embora se possa estranhar a presença deles neste trabalho, quero ressaltar que se trata de se fazer justiça com os que tiveram sensibilidade de reconhecer a competência do autor de **Chove nos campos de Cachoeira**. São, então, esses autores que se lerão abaixo.

Começo com o poeta e professor Oliveiros Litrento. Litrento editou, em 1974, pela Forense Universitária, em convênio com a editora da Biblioteca do Exército, o seu **Apresentação da literatura brasileira**, obra em dois tomos, que reúne impressão pessoal da evolução da nossa literatura. Após discorrer sobre as “Coordenadas da Literatura Brasileira: a herança etnográfica e o meio como elementos circunstanciais do estilo operando sobre o fator básico do tempo”, Litrento, no capítulo VII, estuda os “antecedentes pré-modernistas e modernistas”, capítulo no qual ele discorre sobre os autores celebrizados pelo tradicional cânone da ficção e da poesia brasileiras.

Dalcídio Jurandir, entretanto, merece do professor uma rápida citação entre os literatos relacionados no capítulo intitulado “Introdução ao neomodernismo e visão geral neomodernista”. Ele justifica seus argumentos:

Denomina-se neomodernismo a fase mais recente do modernismo. Ainda que se acentue, nos últimos anos, em um neo-humanismo desenvolvimentista, com liberdade de invenção e responsabilidade de estilo, mesmo assim seu signo é o da disciplina formal (Litrento: 1974: 245).

Curiosa esta classificação de “neo-humanismo desenvolvimentista”, uma vez que ela, ao que parece, contraria toda uma indicação da postura crítica de autores de formação mais à esquerda, como Dalcídio Jurandir. Vale lembrar que o autor da referida história da literatura é, curiosamente, coronel do Exército. E o momento da publicação da obra corresponde à fase do famigerado milagre brasileiro, plantado pela ditadura militar que então governava o país. Mil novecentos e setenta e quatro é momento de tensão das guerrilhas urbana e rural, mas essa época, na obra de Litrento, é nomeada eufemisticamente como desenvolvimentista.

Pois bem, na parte 5 do referido capítulo, Litrento inclui o autor de **Belém do Grão-Pará** como um dos continuadores do Modernismo:

A renovação geral observada desde o modernismo vem continuando, de maneira altamente satisfatória, em nossa prosa de ficção neomodernista. Sem omitir nomes indiscutivelmente excepcionais: Adonias Filho, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, que formaram ‘Escolas’ (...) (Litrento: 1974: 269).

E mais adiante, na página 270, ele arrola entre os neomodernistas:

...Lígia Fagundes Telles, contista e sobretudo excelente romancista (*O Cacto Vermelho*, 1949, *Ciranda de Pedra*, 1954, e *Verão no Aquário*, 1963), Gustavo Corção (*Lições de Abismo*, 2 ed., 1955), Dalcídio Jurandir (*Marajó*, 1947,

Linha do Parque, 1958, *Três Casas e um Rio*¹², 1958), Rui Santos (*Água Barrenta*, 1953)... (Litrento: 1974: 270).

A citação pode ser considerada uma deferência ou expressão de laconismo do autor da **Apresentação da literatura brasileira?**

Outro estudioso que insere Dalcídio Jurandir num dos verbetes de seu **Dicionário prático de literatura brasileira**, publicado pela Ediouro, em 1979, é Assis Brasil. O autor de **Ribanceira** antecede, na seqüência do referido livro, ao curitibano Dalton Trevisan. Após notas bibliográficas, comuns neste tipo de publicação, Brasil, na seção “síntese crítica”, afirma:

Dalcídio Jurandir representa a primeira geração modernista do Extremo Norte. Não chega a ser um regionalista na acepção nordestina do termo, pois é muito mais um intelectual, escrevendo sobre coisas e gente humilde, do que um escritor tipo José Lins do Rego, que tinha do romance uma concepção mais primitiva. Ambos são romancistas autobiográficos, memorialistas, tirando diretamente de suas vidas a fatura ficcional; mas Dalcídio Jurandir mantém um distanciamento mais erudito, mais formalista, em relação aos problemas sociais (Brasil: 1979: 85).

É importante notar que o livro de Assis Brasil foi publicado no ano da morte de Dalcídio Jurandir. Isso, no entanto, não fez com que o ensaísta enveredasse pelos liames do emocionalismo crítico. Pode-se dizer até que a síntese foi equilibrada, embora se possa questionar alguns juízos de valor, tais como “Dalcídio Jurandir representar a primeira geração modernista do Extremo Norte” ou a afirmação de que tanto o romancista marajoara quanto o paraibano, serem “escritores

¹² Curioso é o fato de que a história da literatura de Litrento registra incorretamente o nome do terceiro romance do “Extremo Norte”: **Três Casos e um Rio**”.

memorialistas”. A questão da ficção e confissão, mais delicada em termos de análise literária, será discutida mais adiante quando tratar especificamente das estratégias narrativas presentes em **Belém do Grão-Pará**, romance que é o epicentro deste trabalho. A comparação com Lins do Rego, que, como observei, se dá pelo viés do memorialismo, me parece menos produtiva. Melhor seria aproximar Graciliano Ramos e Dalcídio Jurandir, romancistas que têm, artística e ideologicamente, traços comuns, ponto de vista que, inclusive, defendi em minha dissertação de mestrado¹³, na qual confronto a *sedenarrativa* de Ramos com a *aquonarrativa* de Dalcídio Jurandir.

Num aspecto, entretanto, pode-se concordar com Assis Brasil, quando ele destaca o estilo formalista através do qual o romancista paraense trata os problemas sociais. Dalcídio Jurandir, como sabemos, é autor que levou a sério a construção da linguagem, embora nem sempre os revisores (ou as editoras?) tenham respeitado essa característica fundamental do romancista marajoara, como se pode perceber na maioria das edições de suas obras.

Raimundo de Menezes, ao escrever o seu **Dicionário literário brasileiro**, não deixou de inserir Dalcídio Jurandir entre os escritores estudados. Embora, como o próprio autor do dicionário confessa, o trabalho tenha

¹³ Refiro-me a “Aquonarrativa: uma leitura de *Chove nos campos de Cachoeira*, de Dalcídio Jurandir”, defendida no Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Pará, em 1998.

tido como fonte a obra de Renard Perez¹⁴, ele prende-se basicamente a dados biobibliográficos. Deles destaco a passagem acerca de **Belém do Grão-Pará**:

... Nos anos seguintes, [DJ] escreveu novos romances autobiográficos de diferentes fases da vida. Com *Belém do Grão Pará* recebeu o prêmio 'Paula Brito', da Biblioteca do Estado da Guanabara, e o prêmio 'Luíza Cláudio de Souza', criado pelo PEN-Clube. Elaborou a 'série Extremo-Norte', esboçada em 9 volumes, com o qual pretende contar 'um pouco da vida paraense, seus vagares, atribuições, costumes da gente do Pará', como o próprio autor revela (Menezes: 1977: 340).

Outro trabalho, de razoável circulação entre alunos, sobretudo os do nível médio, é **Literatura: interpretação de textos**, de Alpheu Tersariol, publicado pela Edelbra, editora gaúcha, provavelmente (digo provavelmente, pois a edição a que tive acesso não tem data de publicação) na década de 80. Após citar Clarice Lispector entre os escritores essenciais de nossa literatura, ele dedica-se ao autor marajoara. Vejamos:

Com a morte de Dalcídio Jurandir, ocorrida em 1979, aos 70 anos, a região Norte do Brasil perdeu um de seus maiores cronistas e mais esforçado combatente de sua injustiça social. Nascido em Marajó, Dalcídio começou a ganhar notoriedade em 1940 ao vencer o concurso da revista "Dom Casmurro" com elogios de Oswald de Andrade, Sérgio Milliet e Álvaro Lins (...) Com *Belém do Grão Pará* recebeu o prêmio Paula Brito, da Biblioteca do Estado da Guanabara e o prêmio Luíza Cláudio de Souza do Pen Clube (Tersariol: s/d: 213).

Como se pode ler, Alpheu Tersariol, em seu comentário, acrescenta uma lista de nomes célebres à recepção da obra dalcidiana: Oswald de Andrade, Sérgio Milliet, Álvaro Lins. Embora, ele pareça repetir o senso comum daquilo que é difundido sobre o autor de **Marajó**.

¹⁴ Refiro-me a **Escritores brasileiros contemporâneos**, 2.^a série. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira: 1978. Livro que será estudado mais adiante.

Tersariol é citado aqui com o intuito de mostrar que um livro quase elementar, como o **Literatura e interpretação de textos**, difunde, mesmo que de modo direto e relativamente superficial, a obra de Dalcídio Jurandir. Vale ainda questionar o uso do vocábulo cronista, empregado pelo professor, uma vez que ele foge da acepção tradicional que se tem deste termo¹⁵.

Renard Perez, em **Escritores brasileiros contemporâneos/2**ª série, foi, por algum tempo, um dos únicos livros de que se dispunha no mercado para conhecer algo mais sobre a vida e a obra de Dalcídio Jurandir. O livro, publicado pela Civilização Brasileira, do Rio de Janeiro, em 1978, teve uma razoável distribuição por todo o Brasil. O que se percebe é que o manual de Perez é traspassado de admiração e respeito pelo autor de **Chove**. Talvez nenhum estudioso tenha tratado Dalcídio com tanta devoção crítica, quanto Perez.

Por não intentar construir um livro com inclinações acadêmicas, Perez inicia seus comentários enfatizando, com certo lirismo, traços biográficos que, segundo ele, marcarão decisivamente a obra do escritor marajoara: “Foi a natureza primitiva de Cachoeira – com seu rio

¹⁵ Obra didática que circulou em Belém entre os anos de 1988 e 1995 foi o livro **Texto e pretexto**: experiência de educação contextualizada, a partir de autores amazônicos (FARES, Josebel Akel et al). Em três edições (SEMEC, 1988 e Cejup: 1991 e 1993), o trabalho teve mais de 23 mil exemplares que circularam, sobretudo na rede municipal de Belém no período acima mencionado. Tratava-se de uma antologia, primeiro em quatro, depois em dois volumes, de autores nascidos na região amazônica, a qual incluiu Dalcídio Jurandir. Embora ingênuo, o trabalho funcionou como uma espécie de apaixonado e apaixonante projeto de formação de leitores nos níveis fundamental e médio de ensino (embora circulem ainda hoje fotocópias entre alunos iniciantes dos cursos de Letras da cidade de Belém). Segundo Maria de Belém Menezes, amiga e missivista de Dalcídio, “**Texto e pretexto** foi uma das mais significativas homenagens prestadas ao autor, principalmente porque atingiu em cheio as pessoas do povo simples de Belém”.

Arari, suas casas palafitas, seus campos molhados – o cenário da infância livre de Dalcídio, na ilha de Marajó” (Perez: 1978: 115). E prossegue o ensaísta, explicitando seu ponto de vista:

... as caminhadas [de Dalcídio] pelos campos e matas são outros momentos de sua meninice humilde. E seria principalmente nesses passeios que ele fixaria, fundamente, a paisagem quase bruta, movimentada pela presença dos bichos – as boiadas e as aves selvagens – e a presença dos homens, que tentavam dominá-la. Paisagens, homens e bichos que o escritor transportaria para os seus três primeiros romances (...) com os quais iniciaria importante levantamento sociológico da vida brasileira no extremo-norte, a partir da segunda década do século – utilizando, como fio condutor, o riquíssimo material de sua própria vida (Perez:1978:115).

Renard Perez, a despeito da contrariedade do escritor estudado, afinal Dalcídio Jurandir sempre foi avesso à idéia de que sua obra era autobiográfica, ressalta o transporte do cenário marajoara – homens, bichos e paisagens – para o CEN. O curioso é que, embora no início de seu trabalho, Perez enfatize o “levantamento sociológico da vida brasileira no extremo-norte” pelos romances dalcidianos, ele, mais tarde, lançará mão de Nelson Werneck Sodré, para contrapor-se à idéia de Câmara Cascudo que vira no romance **Marajó**, segundo momento do CEN dalcidiano, “uma boa e segura fonte de informações etnográficas”. Assim, Renard Perez cita Sodré:

Não é apenas pela sua fidelidade ao ambiente que (o livro) merece apreço; mas pela sua força descritiva, plena de verdade e de beleza, pela sua maneira de fazer viver a gente que povoa as suas páginas, pela realidade com que traduz os laços sociais que a dominam. Tudo isso é literatura, e da melhor espécie (Perez: 1978: 120).

E mais adiante, Perez escreve sobre **Belém do Grão-Pará**. E o que ele disse então passa a servir, muitas vezes, de referência a outros autores de livros didáticos como já se atestou em Tersariol e Meneses:

A esse romance [**Três casas e um rio**] se segue, em 1960, **Belém do Grão Pará**, onde retoma o fio autobiográfico [interrompido com **Marajó**, que não tem Alfredo como personagem nem Cachoeira como cenário], situando o seu personagem na capital paraense. Através da história de uma grande família, agora em decadência, faz minucioso levantamento de uma fase da vida belenense. Mas o livro serve, por outro lado, para registrar o seu amor pela cidade de sua adolescência, nele fixando toda a vivência dos primeiros e atribulados anos aí vividos. Registro que seguirá no volume seguinte – **Passagem dos Inocentes** (1963) e em **Primeira Manhã** (1967) – cada um deles a focar nova etapa de sua mocidade (Perez: 1978: 121).

Mais uma vez, portanto, Renard Perez insiste em realçar o “fio autobiográfico” que conduz os livros do *Ciclo*. E segue ele seu juízo de valor:

A partir de **Três casas e um rio** – livro cheio de beleza, e onde o estilo do autor aparece com grande depuração – já tem Dalcídio Jurandir um editor exclusivo: Martins. Com **Belém do Grão Pará** recebe o prêmio Paula Brito, da Biblioteca do Estado da Guanabara. Recebe ainda o Luísa Cláudio de Sousa, criado pelo Pen Clube para distinguir a obra mais expressiva de determinado ano, mas subordinado ainda a outro critério: o da relevância do conjunto da obra (Perez: 1978:121).

Assim, como se percebe, a premiação do Pen Clube do Brasil acaba por antecipar algo que ocorrerá em 1972, quando do reconhecimento de Dalcídio Jurandir com o Prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto da obra. Perez encerra seu comentário anunciando que a partir da premiação do Pen-Clube, o autor de **Ribanceira** “já é considerado

como tendo lugar definitivo na nossa ficção moderna” (Perez: 1978:121).

O próprio Perez, em outro trabalho, de linha editorial mais popular, publicado pela Ediouro, refere-se mais uma vez a **Belém do Grão-Pará**. Ao comentário feito anteriormente, ele acrescenta o caráter psicológico do livro, característica comum a toda a obra amazônica de Dalcídio Jurandir. Leiamos:

Com **Belém do Grão Pará** (...) apresenta o escritor a chegada de seu personagem, Alfredo, com a mãe, à capital paraense, para morar na casa de parentes – os Alcântara. A primeira visão da cidade, a entrada no colégio, seu contato com Belém – são alguns elementos dessa obra, escrita em estilo rico, dinâmico, cheio de poesia, que o desenvolvimento psicológico aprofunda (Perez: s/d: 28).

Outro livro que dá alguma visibilidade aos autores que nele estão incluídos é o **Guia conciso de autores brasileiros**; edição bilíngüe, em português e inglês, o guia, editado pela Fundação Biblioteca Nacional/Departamento Nacional do Livro, em convênio com a Imprensa Oficial de São Paulo, em 2002. O referido trabalho foi organizado pelos professores Alberto Pucheu e Caio Meira, ambos ligados à Universidade Federal do Rio de Janeiro. Esta obra é referência obrigatória, sobretudo no exterior, uma vez que ele é difundido a editores estrangeiros “em dificuldades com a língua portuguesa” (Pucheu & Meira: apresentação: 2002), oferecendo-lhes “informações sobre escritores brasileiros de inquestionável prestígio” (Pucheu & Meira: 2002).

Na página 117 do livro supracitado, se vê, além de um fragmento de **Chove**, a relação das obras de Dalcídio Jurandir, bem como duas opiniões críticas. Uma, já antológica, de Jorge Amado, intitulada “Barro do princípio do mundo”, e outra, escrita pelos autores do **Guia** (como passo a abreviar) é a que se seguirá abaixo:

Por utilizar uma temática ligada ao cenário natural e aos costumes bem primitivos da ilha de Marajó, na Amazônia, onde nasceu, o romancista DALCÍDIO JURANDIR ocupa um lugar peculiar entre os regionalistas brasileiros de sua época. Sua visão da realidade tem caráter telúrico, embora se associe a mensagens de engajamento político. Muito pobre na origem, o autor foi preso algumas vezes devido à militância esquerdista. Projetou-se literariamente quando seu primeiro romance, *Chove nos Campos de Cachoeira*, ganhou concurso promovido pelo jornal *Dom Casmurro*. Em 1952, esteve na União Soviética, onde 10 anos depois foi publicada a tradução russa de seu livro *Linha do Parque*. Em jornais comunistas, o diário *Imprensa Popular*, o semanário *A Classe Operária* e o periódico cultural *Para Todos*, foi redator e repórter (Pucheu & Meira: 2002: 117).

O que se percebe no comentário dos autores do **Guia** é seu eficaz poder de síntese, como se deseja de uma obra dessa natureza. Destaque deve ser dado ao excerto que traz a afirmação de que Dalcídio Jurandir ocupa “um lugar peculiar entre os regionalistas brasileiros de sua época”. O que se estranha, devido à particularidade de uma publicação que foi criada para circular internacionalmente, é o fato de o **Guia** não citar as edições portuguesas de **Belém do Grão-Pará**.

Não se pode deixar de mencionar, em um trabalho que lança um olhar sobre a recepção da obra dalcidiana, o já citado estudo de Pedro Maligo, “Ruínas idílicas: a realidade amazônica de Dalcídio Jurandir”, publicado

em 1992, na **Revista USP**, número 13, dedicado à Amazônia. Diz o professor da Universidade de Michigan, em tom que oscila entre a denúncia e o reconhecimento:

[Dalcídio] Jurandir permanece relativamente ignorado pelos críticos literários, da mesma forma como a maior parte da literatura de inspiração amazônica é praticamente desconhecida de editores e estudiosos. Contudo, sua obra é de grande importância para o leitor que deseja ter acesso a uma visão autóctone da Amazônia. Ela representa um contraponto à literatura naturalista dos primeiros trinta anos do século XX, a qual consiste principalmente de autores não-amazônicos; ademais quer tomados separadamente ou em conjunto, os romances de Jurandir exibem um nível de realização formal que os coloca entre os melhores da literatura brasileira de após-Modernismo (Maligo: 1992: 48).

“Obra de grande importância, embora relativamente desconhecida”; assim, de modo denunciativo, Maligo inicia seu estudo. Ele, entretanto, destaca, em nota de pé de página, os estudos de Enilda Newman, Vicente Salles, Temístocles Linhares, Astrogildo Pereira, Adonias Filho e algo esparso de Benedito Nunes. Ressalte-se o destaque dado pelo professor brasileiro radicado n’Os Estados Unidos à linguagem dos romances de Dalcídio Jurandir, linguagem que, segundo se leu acima, incluiria o escritor paraense entre os “melhores da literatura brasileira de após-Modernismo” (Maligo:1992: 48).

Controverso é classificar a obra de Jurandir como pertencente ao “após-modernismo”. Os argumentos de Maligo, como se vê, apontam para um amadurecimento das conquistas dos modernistas por escritores pós-modernistas. Leiamos:

Datada de 1930 à década de 1950, e definida geralmente como uma continuação do exame crítico da realidade proposta pelos modernistas, a literatura pós-modernista desenvolveu-se na direção de uma tomada de consciência de questões regionais (Maligo: 1992:48).

E mais adiante, o professor prossegue:

Com relação à forma literária, dentre as principais atitudes estéticas e políticas que permaneceram e foram incorporadas do Modernismo estão a preocupação pelo uso de uma gramática e de um léxico marcadamente brasileiros e, com relação ao conteúdo, o exame das relações sociais com ênfase nas suas causas econômicas (Maligo: 1992: 49).

Em verdade, bem articulados, os argumentos de Maligo, que se propõem a caminhar na direção inversa, enfatizam a tese de que a obra de Dalcídio Jurandir, embora cronologicamente ultrapasse os limites modernistas, tem seus preceitos estéticos ligados a segunda geração do romance modernista brasileiro, o que mais tarde, em 2001, também defendi quando confrontei, em **Pedras de encantaria**¹⁶, a *sedenarrativa* de Graciliano Ramos e a *aquonarrativa* de Jurandir.

No final do excelente estudo, Pedro Maligo sintetiza a importância da obra do autor de **Marajó**, fazendo uma intersecção entre linguagem empregada e tema abordado: “A Amazônia de Jurandir é plenamente internalizada no discurso, aparecendo tanto como código cultural quanto como fonte emotiva” (Maligo: 1992: 57). E aponta para o desfecho elucidativo:

¹⁶ **Pedras de encantaria**, escrito em parceria com Josse Fares e publicado pela editora da Universidade da Amazônia, EDUNAMA, em 2001, reúne dois livros. A parte que me coube, traz uma adaptação de minha dissertação de mestrado “Aquonarrativa: uma leitura de *Chove nos campos de Cachoeira*, de Dalcídio Jurandir” O livro de Fares, “O entorno da serpente...”, traz um capítulo sobre o mito da cobra em **Três casas e um rio**.

“Jurandir incorpora automaticamente a Amazônia macrocós mica de seus antecessores e expande-a por meio de um exame crítico de alguns dos seus componentes” (Maligo: 1992: 57). A linguagem, segundo o professor da Universidade de Michigan, constitui o diferencial pós-modernista do romancista marajoara:

No texto cultural, o resultado é uma narrativa hermética que depende apenas parcialmente da tradição literária ao tempo que cria um universo próprio. Nas literaturas de extração realista e modernista, a documentação da cultura aparecia como uma finalidade em si, ao passo que em Jurandir ela concentra-se no efeito sobre as personagens (Maligo: 1992:57).

Eis que no entender de Maligo a “narrativa hermética” provoca efeito sobre as personagens e não conduz mais para a finalidade meramente documental dos “realistas e modernistas”. Assim, segundo o professor, o processo de enunciação é destacado como essencial para a constituição da trama narrativa. Segundo a observação de Pedro Maligo, Dalcídio opta pela superação de proposta de seus antecessores. O autor de **Chão dos lobos** seria, segundo o professor da Universidade de Michigan, um pós-modernista, tese da qual discordo. Afinal tanto no projeto de concepção do ciclo de romances quanto na linguagem, Dalcídio Jurandir, como já destaquei, se vê ligado – mesmo que sua obra encontre-se deslocada cronologicamente da de seus pares – ao projeto político e estético da geração de trinta do realismo socialista do Modernismo.

* * *

Ao que tudo indica, o estudioso que mais se sensibilizou com a importância da expressão literária da Amazônia foi Temístocles Linhares. Em **História crítica do romance brasileiro**, livro de fôlego, composto de três tomos, publicado pela editora Itatiaia, em parceria com a Universidade de São Paulo, em 1988, Temístocles desenvolve dois significativos capítulos sobre a literatura brasileira de expressão amazônica¹⁷. São eles “Em face de dois mistérios: a Amazônia e o homem” e “Do extremo Norte ao extremo Sul”. O professor inicia sua argumentação apontando a Amazônia em suas diversas multifaces:

A Amazônia não tem constituído simplesmente uma atração turística e hoje sobretudo econômica, mas também uma atração literária. O espírito de aventura sempre foi seduzido pelos seus segredos e mistérios e esse espírito também existe na literatura.

Existe mesmo uma Amazônia de nossos sonhos, uma Amazônia Fabulosa, a das mulheres guerreiras e a das pedras verdes, dos pássaros vampiros e dos peixes fálcos, como também existe uma Amazônia real, talvez mais maravilhosa que a da lenda... (Linhares: 1987:271).

Ele prossegue seu trajeto argumentativo evidenciando as temáticas exploradas na literatura produzida *no* ou *sobre* o Norte do Brasil, para, assim, enumerar autores que se debruçaram sobre as especificidades da “Amazônia misteriosa”. Dentre eles, Temístocles destaca Ferreira de Castro, Euclides da Cunha, Alberto Rangel, José Veríssimo, Inglês de Sousa, e outros de menor importância. A selva (que o ensaísta caracteriza,

¹⁷ Considerando insatisfatórias as terminologias “literatura paraense” ou “literatura amazônica”, elaborei, em 1995, quando da instalação da cadeira de Literatura da Amazônia no curso de Letras da Universidade da Amazônia, em Belém, a expressão “literatura brasileira de expressão amazônica”. Esta nomenclatura, embora não seja definitiva, acredito eu, contempla os escritores, amazônidas ou não, que têm a região Norte do Brasil como temática de seus textos.

em certa passagem, como um “inferno cheio de seduções”, p. 371), as guerreiras míticas – as Amazonas ou Icamiabas –, a migração nordestina para a região, as figuras do seringueiro e do índio são assuntos recorrentes, que, segundo Linhares, são explorados pelos autores que se ocupam da literatura de expressão amazônica.

No capítulo denominado “Do extremo Norte ao extremo Sul”, Temístocles, por sua vez, estabelece um divisor de águas entre a obra do *Ciclo* e a dos demais autores da região amazônica, que, não raro, limitam-se a exaltar o exotismo da floresta. Segundo Linhares, o autor de **Belém do Grão-Pará:**

... diferia bastante dos (escritores) tratados no capítulo anterior, não seguindo mesmo os caminhos oferecidos pelo mundo amazônico nos seus três andares de vegetação que se sobrepunham, indo da terra até atingir o céu (...) O seu mundo é um só: o do homem, que se justapunha a qualquer um desses patamares, os pés bem plantados na terra, é certo, mas voltado mais para os seus problemas, os seus sofrimentos, as suas dores, as suas disputas, fazendo o seu primeiro romance, por exemplo, **Chove nos Campos de Cachoeira**, concentrar-se mais em sua decadência física e moral... (Linhares: 1987: 401)

A leitura do fragmento acima nos faz perceber, desde já, que Linhares se dispõe a alargar o ângulo de visão do leitor acerca do romance do *Extremo Norte*. O professor, observe-se, aponta **Chove**, ponto de partida do ciclo romanesco dalcídiano, como o livro em que o seu autor afasta-se de explorar a natureza como protagonista do romance, tendência recorrente entre os demais escritores que se debruçavam sobre a região. A natureza amazônica, em Dalcídio, não raras vezes, é o

palco para os conflitos das personagens, como afirma Linhares:

... a Amazônia do autor não era só composta de enigmas e mistérios difíceis de penetrar, mas também de gente, a gente grande e a gente miúda que lhe davam vida, a vida essencial e fundamental que fez este mundo para o homem, a sua vida e os seus problemas (Linhares: 1987: 416).

Se o elemento humano não subjuga a natureza, pelo menos ele, conforme afirma Linhares, entrelaça-se a ela. Homem e natureza, um todo entrelaçado na vida da região. E nada melhor para exemplificar esta afirmação que se observar a formatação do protagonista do romance **Chove**, Eutanázio, personagem tão bem construída, que fascina até mesmo o leitor mais exigente, é, talvez, a mais marcante personagem de todo o CEN.

Embora alguns leitores possam identificar o texto de Temístocles Linhares como excessivamente “impressionista”, percebe-se que ele, em inúmeras passagens, estuda a narrativa dalcidiana, priorizando a construção psicológica das personagens – “concepção psicológica apreendida mais de fora que de dentro” –, como se perceberá adiante:

E assim o romance [**Chove nos campos de Cachoeira**] como que já de início ia esboçando uma concepção psicológica apreendida mais de fora que de dentro, ainda que a vida caia no sono como uma menina doente ou quando o sono de Alfredo se parecia com aqueles campos ardendo, com aquela noite queimada e o vento crescendo para, dentro do chalé, se fazer ouvir o gemido da terra e da noite que o fogo queimara (Linhares: 1987: 403).

Associam-se as linguagens técnica e figurada, o professor, mais adiante, lançará mão das palavras de

outro crítico, Antônio Olinto, a fim de apontar o redimensionamento do mapa do romance brasileiro a partir de **Três casas e um rio**, terceiro romance do ciclo amazônico de Dalcídio Jurandir. Assim, através do olhar de Olinto, a **História crítica do romance** aponta para a ampliação da cartografia do romance brasileiro:

... A observação era do mesmo crítico, que ainda via em **Três Casas e um Rio** o privilégio de romper algumas fendas em muitos mistérios da condição do homem. E nisto estava uma de suas maiores qualidades (...) reduzida a Amazônia à pequena fresta de Cachoeira, se deixava ver por completo, a exemplo do **Grande Sertão: Veredas**, de Guimarães Rosa, incorporando mais um território à nossa literatura... (Olinto apud Linhares: 1987: 417).

Esse território a que se refere o crítico, é, muitas vezes, preterido por parte significativa da inteligência brasileira¹⁸. A Amazônia, como denunciemos anteriormente, é vítima fatal do exotismo, que incide sobre a paisagem, a gente, enfim, a cultura. E com a literatura ali produzida não se dá diferentemente. Muito se tem ainda a conhecer em relação ao que é produzido no Norte do Brasil, mesmo a despeito do enfático sucesso das obras de Márcio Sousa e de Milton Hatoum, do final da década de 80 do século XX para cá. E a literatura, com seus jogos de representação, pode auxiliar no reconhecimento da mais ignorada (a despeito de ser talvez a mais nominada) região do país. O *Ciclo* está à espera de ser republicado na totalidade¹⁹ para contribuir, penso eu, com sua porção de redescoberta

¹⁸ Volto a insistir no “raptó” da Amazônia no livro **Como e por que ler o romance brasileiro**, de Marisa Lajolo.

¹⁹ O “Instituto Dalcídio Jurandir” iniciou, em 2004, a republicação dos livros do Autor com **Belém do Grão-Pará**. A editora da Universidade da Amazônia, em 1998, já lançara a **Edição crítica de Chove nos campos de Cachoeira**, de autoria de Rosa Assis, que traz a edição integral e corrigida do primeiro romance de Dalcídio Jurandir.

da Amazônia, dado que nele são encenados os dramas das “gentes do pé no chão” que habita os encharcados equatoriais brasileiros. A republicação, por editoras que detenham um eficiente sistema de distribuição, realçará aquilo que afirmou certa vez Jorge Amado acerca do CEN: “grande saga que fixou a Amazônia para sempre em nossa geografia literária” (Amado, In: Nunes, Benedito: 2006: 149).

Antes, entretanto, dos detentores do direito da obra proporcionarem a necessária republicação de todos os livros do CEN, novos estudos literários, efetivados a partir de 2000, estão sendo desenvolvidos. Um deles, que tem contribuído efetivamente com os leitores iniciais do autor é, sem dúvida, o abecedário de Dalcídio Jurandir, elaborado por José Arthur Bogéa e intitulado **Bandolim do diabo** (Dalcídio Jurandir em fragmento), editado em Belém no ano de 2003. Nele, Bogéa, no verbete “Amazônia”, alerta sobre algumas leituras equivocadas que se fazem do autor marajoara:

Há quem classifique Dalcídio Jurandir (...) como precursor do Realismo Fantástico. Precursor – a partir da Bíblia – traduz uma figura secundária. O autor realiza uma escritura singular no *Ciclo do Extremo Norte* (...)

O maravilhoso da região, não o fantástico, perpassa as narrativas, em contraponto com o real. Como o real, para as populações ribeirinhas, coexiste com o maravilhoso como expressão de vida (Bogéa: 21: 2003).

É como se, acima, o professor apurasse os olhos do leitor para que não incorra em visões estrábicas sobre o autor do *Ciclo* e a literatura por ele produzida. Afinal um

escritor que se alinha ao realismo socialista tende a afastar-se do fantástico, provavelmente para evitar plantar dúvidas no leitor, o que, em última instância, poderia referendar uma visão estranha sobre a Amazônia. Ao invés disso, o que se vê na obra de Dalcídio Jurandir – ponto de vista evidenciado pelo autor de **Bandolim do diabo** – é o maravilhoso, o qual ganha forma até mesmo nas narrativas urbanas como **Belém do Grão-Pará**. O lendário, o mítico amazônico, neste romance, é viabilizado principalmente pela fascinante figura de Antônio, o “amarelinho”, menino meio encantado vindo do interior, que faz contraponto com Alfredo e Libânia. Esta tríade de personagens remete o leitor, em alguns momentos do enredo, ao maravilhoso pagão amazônico, que toma forma no boto, na cobra grande, e noutras encantarias da região Norte do Brasil.

É importante ainda registrar aqui a coletânea **Leituras dalcidianas**²⁰, organizada por Marcus Vinícius Leite, e publicada, em 2006, pela Universidade da Amazônia, em Belém. O livro abriga doze estudos, de múltiplas linhas teóricas, de diversos professores-autores de instituições universitárias de Belém. Tais estudos contribuem decisivamente, penso eu, para o conhecimento da obra do autor do CEN. Do mesmo ano é **Dalcídio Jurandir: romancista da Amazônia**, editado pela Secretaria de Cultura do Pará (SECULT), em conjunto com a Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB)

²⁰ Fundamental é o artigo “Dalcídio Jurandir – a escrita do mundo marajoara não é regional, é universal”, de Gunter Pressler. O professor, teoricamente bem aparelhado, apresenta argumentos sobre a universalidade do texto dalcidiano.

e o Instituto Dalcídio Jurandir (IDJ). Trata-se de uma fotobiografia do autor.



Primeira edição brasileira: ícones da cidade.

2.1 - As edições brasileira e portuguesa: uma leitura contrastiva

Confesso que me causou um certo espanto quando me deparei, em fins dos noventa do século passado, com a edição portuguesa de **Belém do Grão-Pará**, na Biblioteca Nacional de Portugal, em Lisboa. É certo que um conhecido, César Nunes, produtor da rádio Cultura do Pará, disse saber que um livro de Dalcídio Jurandir, diferente dos que conhecíamos comumente, fora visto circulando em Angola, à época, recém-libertada do jugo salazarista. Não dei muita importância a essa informação, mesmo porque meu foco de preocupação não se direcionava, naquele momento de minha vida, a este fato.

O desconhecimento dessa publicação era tão patente que nem mesmo a histórica edição de **Asas da palavra**, de 1996, que fez, devido à sensibilidade e o senso de oportunidade da professora Célia Jacob, coordenadora editorial da revista, uma meticulosa coleta de material até então disponível sobre vida e obra do autor, mencionara a edição lusitana. Sabia-se, afinal, que o romancista tinha superado as fronteiras do Brasil, mas isto tinha ocorrido com **Linha do parque**, romance proletário, publicado na então URSS, devido a interesses do Partido Comunista, que precisava difundir, pelos quatro cantos do planeta, a literatura engajada de linha socialista.

Belém do Grão-Pará era obra esgotada, estava fora dos catálogos da Europa-América, contactei a chefe da Divisão do Acesso Geral da Biblioteca Nacional de Portugal, senhora Aurora Machado, que prontamente acedeu à minha solicitação e fez-me chegar às mãos uma fotocópia da obra. Mas o que era, àquela

altura, uma fotocópia para mim? Foi aí que me pus em busca do “mapa do tesouro”. Meu time de amigos portugueses, ou brasileiros residentes além-mar, foram à cata nos *alfarrabistas*, de Portugal e da França, que, entretanto, não conseguiram um exemplar desejado. Escrevi, então, para o clube “Amigos do livro da Europa-América”, que intermediou e fez com que a editora dispusesse de um exemplar de seu “arquivo morto”. Este livro, mais vivo do que nunca, ficava, a partir de então, em diálogo com a edição de referência deste meu trabalho que, como foi dito, é a de 1960, editada em São Paulo, pela Martins.

Embora apresentem o mesmo e convencional formato, 14 por 21 centímetros, as edições são diversas, porque têm apresentação visual e gráfica diferenciadas, o que, como todos sabemos, pode moldar o gosto do leitor e levar, dependendo, logicamente, de outros fatores, à aceitação e/ou à repulsa da obra. O livro, como objeto de atrativo visual, olfativo e tátil, tanto na edição nacional quanto na portuguesa, são desinteressantes, se considerarmos as evoluções implantadas pela indústria gráfico-editorial contemporânea, que prima por transformar o livro num objeto de desejo para os consumidores, leitores potenciais de determinada obra. E é por isso, então, que, se levarmos em conta apenas este aspecto, afirmo serem eles livros desinteressantes aos olhos do leitor médio²¹ atual. Em relação à **Belém do Grão-Pará** esse quadro somente irá modificar-se quando, em 2004, a editora da UFPA, irmanada com a Casa de Rui Barbosa/ Instituto Dalcídio Jurandir, fez vir à luz a segunda edição brasileira, subvencionada pelo governo do Brasil, via Banco da Amazônia. Esta edição contém capa com fotografia de Mariano Klautau Filho, onde se vê

²¹ Aqui refiro-me àquele que vai à livraria à cata de novidades ou devido à recomendação de colunas de revistas semanais, magazines, não se vêem aí contemplados os pesquisadores de literatura.

o porto de Belém com o mercado do Ver-O-Peso ao fundo, cenário, como se sabe, fundamental tanto para o cotidiano da cidade quanto para o enredo do romance estudado. A referida edição foi preparada por Marta de Senna e Soraia Reolon e teve a coordenação editorial de Laís Zumero, da EDUFPA. A capa da segunda edição brasileira sinaliza para a universalização da paisagem amazônica, visto que a luz da fotografia foi filtrada por uma névoa pardacenta – tão comum no inverno de Belém – o que, apenas visualmente, lembra, os portos ingleses²².

Proponho-me ao estudo comparativo das edições brasileira (a primeira, a partir de agora abreviada como 1 edBR²³) e portuguesa (a segunda, abreviada como 2 edPT) e é isso que farei agora. Iniciar pelas capas parece ser o caminho mais coerente.

A edição brasileira – 1 edBR – prioriza, através de desenho de Percy Deane, um traço característico do centro da cidade de Belém: os túneis de mangueiras que convergem para um sobrado roxo o qual, inclusive, chama a atenção de Alfredo quando ele chega a capital “de malas e cuias”. Além do branco, o desenho, em traços estilizados, é composto pelas cores preta (que servem de contorno e suporte onde ficam os letreiros que identificam o nome da obra, a categoria narrativa a que pertence o livro e nome da casa publicadora), verde e lilás. No espaço que vai do meio à parte inferior da capa, sobressai-se o fundo preto matizado de verde, onde se lê, em *garamond*, caixa alta: “Belém do Grão Pará”, sucedida, na outra linha, da palavra “romance”. E na base da capa, em tipo já sem serifas, se lê, também em caixa alta,

²² Os britânicos tiveram função importante em toda a Amazônia, em Belém não foi diferente. As construções do porto da capital do Pará, fazem da cidade um dos mais expressivos patrimônios de arquitetura de ferro do Brasil. Hoje, parte significativa da região portuária transformou-se em espaço sofisticado de entretenimento.

²³ Consequentemente, caso refira-me a segunda edição brasileira (EDUFPA/FCRB/IDJ), esta será identificada como 2 edBR.

centralizado, o significativo “Martins”, referindo-se logicamente à editora. Curioso é que na parte superior da capa lemos “Dalcídio Jurandir” sem o acento indicativo de tonicidade; é como se o capista estivesse a prenunciar, através desta falha gráfico-ortográfica, a infinidade de desvios contidos em 1 edBR. A representação imagética de Percy Deane desvia-se da claridade solar de uma cidade situada nos trópicos úmidos, afinal, Belém fica localizada a 1,25 graus de latitude sul do Equador. Ao contrário, o desenho remete mais à introspecção do que a extroversão através da paisagem, que tende ao recato, ao nebuloso.

A capa da edição da Europa-América opta pelo estereótipo quando tenta dar conta da formação étnica basilar do Brasil. Numa clara indução icônica, pois se vê, na parte inferior da capa, respectivamente, as fotografias de um branco, de um amarelo (que está mais para um asiático do que propriamente um índio ou um caboclo amazônida), e de um negro. O branco, melancólico e cabisbaixo, está localizado em primeiro plano; o amarelo, altaneiro e de postura desafiante, em segundo; e o negro, por sua vez, em expressão de discreta felicidade, em terceiro. Em quarto plano se vê ainda uma copa de árvore (referência talvez à floresta amazônica), além de duas pessoas ensombradas, ao lado de uma construção que lembra os casarões portugueses. A leitura que se faz de imediato é a de que o capista optou, como disse anteriormente, pelo modo trivial de representar a América exótica (o exótico está marcado, sobretudo, pela roupagem do sujeito de vestimenta oriental), ponto de vista ideológico difundido desde o período das grandes navegações portuguesas.

Além dos ícones raciais, observa-se o uso do apelo verbal. Afinal se vê que o letreiro usado ali é diversificado. Quatro tipos de letras diferentes para comunicar-se com o leitor. No canto superior direito, lê-se “Dalcídio Jurandir”, grafado em “californian fb”, corpo 40. Logo a seguir, na área central, em tipo especial, vermelho, contornado de branco, com sombreamento de cor preta, os leitores decodificamos “Belém do Grão-Pará”, em corpo 60. Gramaticalmente, chama-nos a atenção a utilização do hífen²⁴ que interliga os significantes “Grão” e “Pará”, sinal inexistente na primeira versão brasileira. A existência deste hífen caracteriza, de pronto, um método de opção da edição lusa: a intervenção gramatical que propicia a correção ortográfica da edição brasileira (1 edBR), eivada de defeitos. Em seqüência, no tipo “arial” 18, o leitor vislumbra a frase nominal “Preâmbulo de FERREIRA DE CASTRO”, sendo o nome do emérito romancista português grafado em caixa alta, o que aumenta significativamente o apelo da obra no mercado português. Somente no canto inferior direito é que se perceberá o nome da editora Europa-América. O fundo claro como suporte institui o destaque às imagens.

A capa de 2 edPT, pelo que se deduz, tem forte intenção de fazer o exemplar de Dalcídio Jurandir circular colado à idéia de livro de apelo popular, o que é confirmado pela utilização do papel jornal no miolo da publicação que, na Europa, significa a diminuição dos custos editoriais para o consumidor final. O romance estudado é o de número 163 da “coleção século XX, série ‘autores brasileiros contemporâneos’”, que editou Jorge e James Amado, Antônio Callado, Adonias filho, Wilson Lins, entre outros. Tal coleção tem

²⁴ O mesmo ocorre com a expressão madrinha-mãe, que traz hífen na edição lusa, hífen que está ausente na primeira edição brasileira, presente na segunda, editada em Belém e no Rio de Janeiro. No corpo deste trabalho, como se vê, optei por utilizar em meu texto a forma gramaticalmente mais adequada, com hífen. Respeitei, no entanto, a forma sem hífen usada pela maioria dos estudiosos brasileiros que estudaram o romance, os quais acompanharam a escrita da primeira edição nacional.

organização de Álvaro Salema, e se propõe a “documentar as realidades do Brasil próximo e actual; testemunhar a variedade e riqueza do romance brasileiro; e revelar ou alargar a presença em Portugal dos valores literários do Brasil contemporâneo”²⁵. A de 2 edPT tem execução técnica da tipografia Camões, de Póvoa de Varzim, e o rigor editorial de Francisco Lyon de Castro, um dos mais importantes editores lusos do século XX, dado que publicou, em Portugal, alguns clássicos da literatura universal, além de descobrir vários talentos desconhecidos do público português. As edições Europa-América, como se sabe, saem a partir de Mem Martins.

Estendendo-se por trezentas e vinte e três páginas, 2 edPT traz a última capa com o nome da obra, contendo a mesma tipologia da capa, seguida de um resumo sobre a importância de Dalcídio Jurandir, destacando-se os prêmios recebidos pelo autor brasileiro. O texto do editor português enfatiza BGP como romance de costumes e social e destaca o prefácio de Ferreira de Castro, que serviu de “visto de entrada” de Dalcídio Jurandir em terras portuguesas. Este foi o último escrito do autor de **A selva**, antes de seu falecimento.

O que, entretanto, parece se constituir num ponto de instigante análise é o fato de que a capa da edição portuguesa faz-se apropriada para a leitura de questões como a da alteridade e da relação homem / natureza / cultura.

Em relação à alteridade, utilizo-me do conceito de Octavio Paz, já bastante difundido entre nós. Diz-nos Paz, o qual utiliza o neologismo denominativo *outridade* para referir-se ao fenômeno:

²⁵ Referências em pré-texto, sem identificação de página em 2 edPT.

“Experiência feita do tecido de nossos atos diários, a *outridade* é antes de mais nada a percepção de que somos outros sem deixar de ser o que somos e que, sem deixar de estar onde estamos, nosso verdadeiro ser está em outra parte. Somos outra parte” (Paz: 1996:107). Estão lançadas as bases para se discutir, no âmbito cultural, o *mesmo* / o *outro*. Pois bem, se olharmos inadvertidamente a concepção de capa da edição lusa diremos que o capista foi bem intencionado e registrou iconicamente as três raças que, na ótica tradicional, formam o povo brasileiro, entrançado racial que estaria representado no enredo do romance **Belém do Grão-Pará**. Portanto, sob a ótica de enunciação do capista de 2edPT, o elemento português constitui o *mesmo*: branco, o qual conviveria com os *outros*: o amarelo e o negro. Entretanto somente o fato de, na montagem fotográfica, trocar o caboclo amazônida por uma figura oriental, demonstra a concepção do Brasil racial como estranho e, portanto, exótico. Ora não é difícil, desse modo, que nos esforcemos para identificar, nesta atitude representativa, o aflorar do sentimento *eurocêntrico* de um país – Portugal – que, além de ter sido, no passado glorioso, a metrópole, esgarçou-se no sentido de difundir aos quatro cantos a “Fé e o Império”. Aqui talvez seja oportuno citar outro teórico, íntimo à questão identitária, em texto não menos difundido²⁶, Silviano Santiago: “A colonização pela propagação da Fé e do Império é a negação dos valores do Outro” (Santiago: 1989:192).

Como se percebe, a força do exótico presente na capa de 2 edPT, conscientemente manifestada ou não, descarta, segundo o ponto

²⁶ “Por que e para que viaja o europeu?”, In: Santiago, Silviano. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

de vista de um brasileiro, o conceito de respeito aos valores culturais do *outro*.

* * *

A questão da representação figurativa da imagem – no caso, a fotografia, o desenho e a pintura – da América, como é executada em 2 edPT, pode perpassar, entre outras questões, pela relação homem / paisagem e como, a partir desta relação, se desenvolve entre nós o conhecimento e a cultura. Para tanto, lancei mão de uma obra que, curiosamente, não estuda livros, mas a formatação gráfica dos jornais. Refiro-me a **Capas de jornal**: a primeira imagem e o espaço gráfico-visual, editada em São Paulo, 2003, pela SENAC, de autoria de José Ferreira Júnior. No capítulo “confluências latino-americanas”, Ferreira Júnior discute a importância da natureza na América, apontando nosso continente, em contraponto com a velha Europa, como “um espaço gnóstico por excelência” (Ferreira Júnior: 2003: 23). Após opor-se aos que dizem ser o nosso continente inapropriado à reflexão, o jornalista e professor da Universidade Federal do Maranhão afirma:

Entre as várias correntes que advogam uma sintonia entre a riqueza observacional proporcionada por uma paisagem luminosamente exuberante e a fertilidade para a produção do campo artístico e científico, encontra-se a formulação de Lezama Lima.

Em *A expressão americana*, Lezama – tendo como referência o estabelecimento de uma relação estreita entre o homem e a paisagem, tratando a natureza como espaço vital para o desenvolvimento do conhecimento e da cultura – considera

que o continente latino-americano pode contribuir para a construção teórica de variados processos de produção artística (Ferreira Júnior: 2003: 23).

O que se pode depreender é que por paisagem entende-se a ingerência do homem, através da ação cultural, na natureza.

Sendo, em linhas gerais, a Amazônia conhecida pela exuberância natural, não nos admira o fato de que tanto a 1 edBR quanto 2 edPT representem a região com a imagem de árvores. 2 edBR foge disso, uma vez que o atracadouro do porto é colocado em primeiro plano. Mas, como não poderia deixar de ser, a fotografia de Mariano Klautau Filho intensifica a importância do rio, em plano intermediário, e do mercado do Ver-o-Peso, ingerência do homem na natureza amazônica, em terceiro plano, o que caracteriza a chamada “paisagem” na ótica de Lezama Lima. Quem conhece o mercado do Ver-O-Peso, em Belém, tem ciência da vitalidade dele para a circulação do conhecimento, sobretudo, o popular. O enredo de **Belém do Grão-Pará**, de Dalcídio Jurandir, aponta também para esta importância.

* * *

Vimos, anteriormente, em carta enviada a Nunes Pereira, o quanto Dalcídio Jurandir era zeloso com a qualidade final de seu texto. Quando terminava de datilografar um romance, o autor preocupava-se em buscar um especialista para executar a revisão final do texto. Logicamente que os traços estilísticos ficavam preservados – tratava-se, pelo que se sabe, de um acordo entre o romancista e o revisor –, mesmo que estes traços não respeitassem rigorosamente a norma padrão da língua portuguesa, como, por exemplo, o uso nem sempre convencional das vírgulas. O zelo de Dalcídio Jurandir, entretanto, não foi suficiente para que a primeira edição de BGP – 1 edBR – saísse do prelo com uma feitura grosseira de mais de mil e quinhentos desvios, de ordem ortográfica e gráfica. Esquadrinhada, palmo a palmo, ou melhor, página a página, fica-nos a espantosa impressão de desmazelo editorial da Martins. O desrespeito como

o autor do CEN era tratado por determinados editores nos deixa perplexos. Certa vez, Victor Judice, escritor e professor carioca, relatou-nos um fato instigante, por ele presenciado na editora Record, onde Judice, à época, era auxiliar de editoração. Disse-nos que no momento em que Jorge Amado negociava a assinatura de contrato com o editor da Record, o escritor baiano fez uma exigência: assinaria se a editora se incumbisse de editar o último livro de Dalcídio Jurandir. Acordo firmado, o editor vira-se a seus assistentes e diz: fulano, Jorge assinou conosco. Exigiu que publicássemos o Dalcídio. Com a sobra do papel do Jorge Amado, nós publicaremos o **Ribanceira**. Cito aqui este fato para explicitar a dificuldade com que Dalcídio transitava entre os editores. Caboclo desconfiado, de temperamento difícil, o autor do Ciclo do Extremo Norte, teve dificuldades de transitar nas casas publicadoras, fato que provavelmente ocorreu com a Martins, de São Paulo.

* * *

Passo, desta feita, a estudar contrastivamente as edições em questão, conforme disse anteriormente, 1 edBR e 2 edPT. Devido à necessidade de estudos mais detalhados sobre a edição lusa, começarei por ela, fazendo dialogar, sempre que possível, com a da Martins.

O grande diferencial de 2 edPT é o preâmbulo escrito por Ferreira de Castro. Afinal, um autor ser apresentado ao público leitor pelo romancista já consagrado, autor de **A selva**, é por si só uma distinção a Dalcídio, o qual Castro apresenta como “um dos mais importantes romancistas actuais do seu país, tão rico de ficcionistas. [Afinal] Dalcídio Jurandir era, até agora, desconhecido

em Portugal” (Castro, In Jurandir: 1982: 12). E é o próprio Ferreira de Castro quem ressalta as virtudes do “glorioso autor”, como “psicólogo e observador”, “grande criador de personagens”. E referindo-se a **Belém do Grão-Pará**, Ferreira de Castro diz tratar-se de “obra de vasta e variada riqueza, explícita e implícita (...), [que] pertence, por isto mesmo, ao número dos romances que devem ser lidos muito atentamente, para não se perder nenhuma das suas altas qualidades” (Castro, In: Jurandir: 1982: 13).

Evidentemente há, entre as obras, diferenças que são, por assim dizer, convencionais e previsíveis, na medida em que cada edição respeita o ditame ortográfico de que é fruto. Assim é que perceberemos, por exemplo, em 2 edPT, grafias como Amazónia, facto, húmida, nenés, eléctrico, baptismo, de mais (usada como o “demais” do Brasil), enjoo, entre inúmeras outras que contrastam com a ortografia brasileira vigente. Curioso é que há mesmo, na edição lusa, como comentei anteriormente, uma tendência de intervenção gráfico-lingüística que optou registrar como comuns os substantivos que, em 1 edBR, são qualificadas como próprios; disso são exemplos a linha circular do bonde, que a edição Martins grafa com “c” maiúsculo, enquanto a edição portuguesa o fez com minúscula. Também a expressão quadro de honra, que em 2 edPT (p. 75) teve registro com minúsculas, foi grafada com maiúsculas, visto que se trata de discurso direto de Libânia, que ironiza a comenda recebida por Alfredo no grupo escolar Barão do Rio Branco. Penso que esta intervenção gráfica da edição portuguesa é indevida, pois descaracteriza a ironia, transposta da fala da cabocla, ironia que é um dos traços estilísticos marcantes em Dalcídio Jurandir. Há também casos que agem na contra-mão desta regra. Largo do Quartel, que em 1 edBR, é escrito com “l” minúsculo, tem grafia com letra maiúscula na edição portuguesa.

Há, em 2 edPT, dificuldades explícitas em tratar os regionalismos. Exemplos claros de uso corrente na Amazônia são tacacá (bebida de origem indígena), tamuatá (peixe), muçũa (quelônio), paxiúba (árvore) e igarapé, que, respectivamente, são escritas como “a tacatá”, tamautás, mucuã, paxuíba e igarape.

A tendência predominante na leitura comparativa faz-me constatar que os erros da edição brasileira induzem a edição da Europa-América a errar também. São exemplos deste procedimento: graça (para garça), caribe (mingau tonificante, feito de farinha de mandioca, registra-se “caribé”), guisado, Val-decans (bairro do aeroporto de Belém, escreve-se “Val-de-Cans”). Mais grave, certamente, são equívocos de pontuação e acentuação que produzem mudança de sentido. É o caso da frase que 2 edPT reproduziu de 1 edBR: “... ela. Andresa. Não disse à Lucíola...” (p. 94), quando o correto seria o ponto que antecede o substantivo Andresa ser substituído por uma vírgula. Ou ainda na sentença: “águas do Guarujá²⁷”, que na verdade quer dizer “águas da Guajará”, baía que banha a cidade de Belém. Problema tão grave, ou mais que este porque macula a competência de escrita do autor está na frase: “que os colegas era uns vadios” (1 edBR, p. 64 e 2 edPT, p. 66), em discurso do narrador. Como o narrador de BGP não é afeito a estes desvios, configura-se a falha de tipografia.

O que, entretanto, pode configurar um intervencionismo da edição lusa é o fato de que os substantivos próprios, que em 1 edBR estão fixados com “Z” foram modificados na 2 edPT. Exemplo mais característico é Andresa/ Andresa. Percebe-se, entretanto,

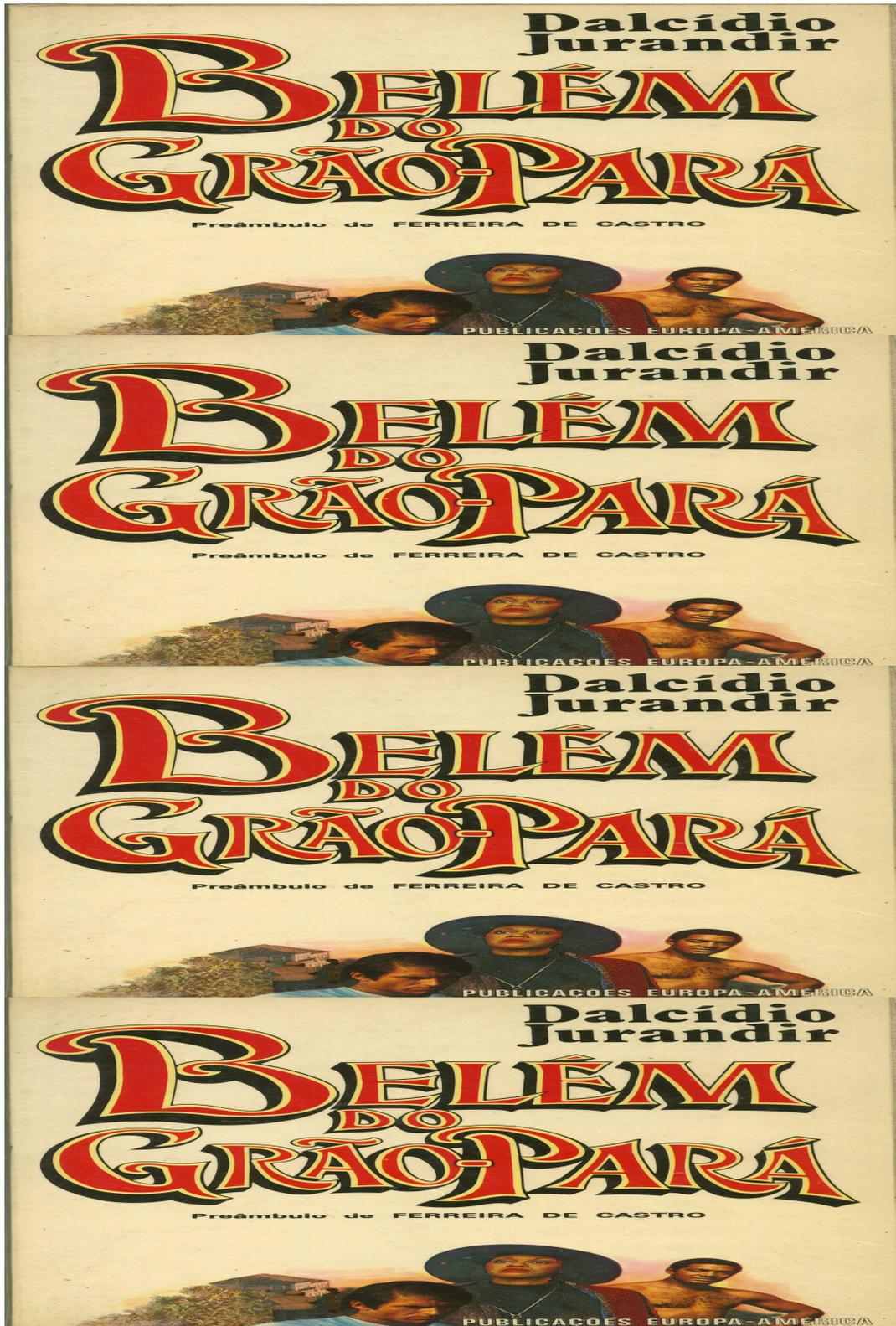
²⁷ 2 edBR percebeu já esta falha e corrigiu-a, a partir da intervenção das organizadoras Marta de Senna e Soraia Reolon.

que a edição organizada pela EDUFPA/FCRB/IDJ manteve a grafia do nome próprio, conforme criado originalmente pelo autor.

Há outros problemas que se sobressaem na edição portuguesa e que têm maior gravidade na medida em que alteram o sentido original do texto. Na página 90, o discurso do narrador, em terceira pessoa, foi grafado como se discurso direto fosse: “[–] D. Inácia, se empoando estava, se empoando ficou Olhou-a de revés...” Ou ainda a supressão do significante “até”, acrescido de crase, na página 44: “... foi levando o filho pela mão [até] à parada do bonde”. Nesta mesma sentença, início de parágrafo, mais uma vez o revisor cochilou e acresceu um travessão indicativo de discurso direto, onde a fala, no original, é do narrador: “[–] E a mãe parou de rir de falar...” (p. 44).

As palavras estrangeiras também têm registro diferenciado. Na edição da Martins, elas aparecem entre aspas, na da Europa-América, por sua vez, elas são grafadas em itálico.

Há, portanto, perfis próprios na linha editorial de cada país, de cada editora. Aqui arrolamos algumas diferenças, aquelas que considereei, senão as principais, as mais significativas para se ler um autor em aquém e além-mar.



Edição portuguesa: em além-mar, estereótipos do Brasil?

3 – “BELÉM DO GRÃO-PARÁ”: LABIRINTOS DA NARRATIVA

Belém é atualmente uma cidade tão esquisita que devemos tomar cuidado. A cidade perdera seu antigo esplendor (...) e um silêncio de mormaço invadiu suas noites. O antigo espírito persiste sem nenhuma glória. Vivemos uma época provisória que estimula toda sorte de superstições. Oh, Belém, coração ribeirinho de meu país (*Márcio Sousa, In: Revolta. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 2005*).

3.1 – O narrador

Tempos primitivos. O homem, depois de grunhir e imitar os sons da natureza – o troar dos trovões, o farfalhar dos ventos, o marulhar das águas –, percebe que a voz, aquele “sopro da alma” que saía de dentro de si, podia fascinar o outro, ressoar nos ouvidos de seus semelhantes. Assim, em pequenas comunidades, alguém, provavelmente dotado dessa nova habilidade (ou que assim se descobrira), tomou da palavra e, exibicionista, pôs-se a narrar, relatando o que ocorrera durante o dia: a caça, a pesca, as lutas grupais, as conquistas. Essa pessoa, entronizada de modo especial diante do grupo, atrai para si a atenção dos que, em torno da fogueira, fascinados com as variações de tom de voz e do gestual, querem saber da vida alheia ou desejam imaginar detalhes das aventuras vividas pelos envolvidos nas lidas e aventuras cotidianas. Se havia quem contasse, havia também os que desejavam ouvir. Estava assim inventado um dos mais fascinantes processos de comunicação da humanidade, aquilo que seria chamado de “o ato de narrar”.

Centenas de anos mais tarde, os grupos se tornaram sedentários, fincados ao chão conforme a fertilidade ou a possibilidade da terra ser explorada na agropecuária. As bacias dos rios se fizeram terra prometida: afinal também a pesca sacia a fome. As antigas hordas, agora organizadas, formaram comunidades e abrigaram-se das intempéries do sol, da chuva, do frio. Mas a experiência ancestral, aquela herdada junto aos mais velhos, cumulativa, não parece ter sido esquecida. E isso me faz lembrar Walter Benjamin, no ensaio “Experiência e pobreza”. O filósofo, ao comentar os sinuosos caminhos palmilhados por velhas e novas gerações de uma comunidade, afirma:

[As] experiências nos foram transmitidas, de modo benevolente ou ameaçador, à medida que crescíamos (...) Sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com sua loquacidade, em histórias; muitas vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a pais e netos. Que foi feito com tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração a geração (...) Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência? (Benjamin: 1994: 114).

Como se pode perceber, Benjamin mesmo quando enfatiza o papel da experiência num modelo, digamos, à antiga, já atesta que a modernidade terá outro comportamento – nem sempre edificante – diante da palavra experiente, aquela que narra, ensina e por vezes cura. E Benjamin, naquele momento, já preconiza as mudanças do século XX, sobretudo no difícil período do entre guerras. A considerar-se o fio de meada na

saga humana para dominar a palavra como instrumento de expressão cultural, sabe-se que, com o passar dos séculos, mudanças radicais se evidenciaram. O ancestral aconchego da fogueira foi substituído, a partir da revolução burguesa, pelo ato solitário e menos empolgante de narrar.

As palavras, cumprindo um rito de passagem, já não ganhavam forma através do ar e do corpo em movimento, mas viraram “imagens aprisionadas” na folha de papel. O processo de escrita torna-se muito mais complexo, a ponto de, muitas vezes, o autor da história “vestir uma máscara” e criar um outro contador de histórias dentro do texto: o narrador. Desde então é preciso atentar-se para os meandros que sustentam esse processo de contar histórias: o “que” e o “como” narrar; o tempo e o espaço narrativos que integram a diegese; de onde (o lugar ideológico) se narrar; quem narra e para quem narrar, essas são questões que passam a integrar a pauta dos que se dedicam ao estudo da narrativa literária.

Antes, entretanto, de adentrar os labirintos do jogo narrativo, vale lembrar Michel Foucault que, em **As palavras e as coisas**, põe-se a refletir sobre o uso da linguagem pela sociedade. Neste texto, o estudioso francês acaba por explorar conceitos que nos são, para nós da literatura, bastante caros: semelhança e representação.

Diz Foucault, referindo-se à Era Moderna:

Até o fim do século XVI, a semelhança desempenhou um papel construtor no saber da cultura ocidental. Foi ela que, em grande parte, conduziu a exegese e a interpretação dos textos: foi ela que organizou o jogo dos símbolos, permitiu o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis, guiou a arte de representá-las (Foucault: 2002:23).

Como se percebe, embora Foucault amplie o campo de visão para a “construção do saber ocidental”, ele destaca o papel da semelhança (no sentido da similitude) para interpretar textos e organizar jogos de símbolos que possibilitem ao ser humano conhecer as coisas visíveis e invisíveis que o circundam, ao mesmo tempo em que tenta representá-las. Neste trabalho interessa mais de perto destacar o jogo de semelhança – o objeto representado pelo signo que passou a designá-lo: isso aplicado ao “campo minado” da literatura – que permitiu o “conhecimento das coisas visíveis e invisíveis”. Esse jogo de símbolos guiou, segundo o filósofo francês, a “arte de representar” as coisas do/no mundo.

E prossegue Foucault: “a representação (...) se dava como repetição: teatro da vida ou espelho do mundo, tal era o título de toda linguagem, suas maneiras de anunciar-se e de formular seu direito de falar” (Foucault: 2003:23). Chamam-nos atenção, na afirmativa de Foucault, as expressões “teatro da vida” e “espelho do mundo”, que abrem espaço para se transpor sua reflexão ao campo da representação literária, em especial, o da narrativa de ficção. Afinal, quais são os pilares que sustentam os labirintos da linguagem e fazem com que, através da similitude, o escritor

esconda-se – via os jogos de enganos textuais – atrás das máscaras do narrador e das demais personagens? Assim, como o signo substitui a coisa (ou o recorte da coisa no mundo), o narrador, no texto ficcional, substitui o autor. As estratégias de linguagem empreendidas pelo narrador – nos jogos de similitude – tendem a anular, na diegese, a ingerência do autor, embora isso nem sempre aconteça efetivamente.

A obra de Dalcídio Jurandir é muito apropriada para esta leitura, pois, entre outros fatores – e isso de algum modo já foi dito anteriormente –, muitos leitores vêem Alfredo, personagem central e recorrente nas obras do CEN, como o *alter-ego* de Dalcídio Jurandir. Assim, penso que o processo de similitude da linguagem, de que trata Foucault, ajusta-se, guardando alguma proporção, ao romance dalcidiano e constitui estratégias de linguagem que contribuem para velar o autor empírico. Desse modo, a linguagem cumpre sua função de véu encobridor. A tarefa do leitor mais atento passa a ser, então, a de des-velar o texto literário.

* * *

O que se faz fundamental, no contexto deste trabalho, é estabelecer, na literatura contemporânea, parâmetros que façam discutir, entre outras coisas, o papel do narrador, distinguindo-o da figura do autor, entidade palpável, real, sem, entretanto, descuidar de outras instâncias narrativas expressivas, como o autor-

implícito, por exemplo. Desse modo, e aqui não fico constrangido em fazer “chover no molhado”, o narrador deve ser compreendido por nós como autor textual, entidade ficcional, a quem cabe enunciar, “ser de papel” que é, um discurso no bojo da comunicação narrativa. Acerca desse fenômeno, vale lembrar que

o que importa é observar a relação dialógica entre *autor* e *narrador*, instaurada a partir de dois parâmetros: por um lado, a produção literária do *autor* e demais testemunhos ideológico-culturais (textos programáticos, correspondência etc.); por outro lado, a imagem do *narrador*, deduzida a partir sobretudo da sua implicação subjetiva no enunciado narrativo (Reis & Lopes: 1988: 16).

Como se vê, não parece tarefa fácil esta a que nos propomos neste trabalho: esquadrihar os movimentos do autor, do narrador e uma outra entidade que entre eles se interpõe, o autor-implícito.

Acredito que o narrador é, no âmbito diegético, a instância mais instigante e, ao mesmo tempo, a mais sedutora para aqueles que resolvem se debruçar sobre um texto narrativo – e o texto de Dalcídio Jurandir prova isso – (é) razão por que este capítulo se faz necessário. Assim, passo a palavra ao próprio narrador de **Belém do Grão-Pará**:

Com a queda do velho Lemos, no Pará, os Alcântaras se mudaram da 22 de Junho para uma das três casas iguais, a do meio, de porta e duas janelas, n.º 160, na Gentil Bittencourt. Era no trecho em que passava o trem, atrás do quartel do 26 de Caçadores. O toque de alvorada acordava o seu Virgílio para a Alfândega... (Jurandir: **Belém do Grão Pará**²⁸. São Paulo: Martins. 1960: 05).

²⁸ A partir de agora, sempre que for possível, as citações de **Belém do Grão-Pará** passarão a ser abreviadas como **BGP**, constando a página de onde foi extraído o excerto.

Desse modo, num tom que nos remete à crônica urbana, inicia-se o romance **Belém do Grão-Pará**. O jeito seguro, ou aparentemente seguro, como o narrador em terceira pessoa se expressa na abertura do romance, entretanto, não dá a real dimensão da complexidade desta narrativa que constitui uma intrincada malha, a qual faz o leitor atentar para um sem número de vozes e de procedimentos narrativos, artimanhas de que lança mão o narrador, mancomunado (seria justo assim julgá-lo?) com Alfredo, personagem central do romance.

Acerca dessa proximidade entre narrador e personagem (este entrelaçado às paisagens romanescas), Benedito Nunes, no ensaio “Dalcídio Jurandir: as oscilações de um ciclo romanesco”, afirma:

As paisagens urbanas e rurais recorrentes (...) se personificam na memória de Alfredo, um dos principais personagens, senão for a sua figura central como ligação entre os romances componentes, e que mais visceralmente próximo está do narrador, com um estilo indireto livre, tendendo ao monólogo (Nunes, In: Jacob: 2004: 17).

Embora predominante na narrativa, o narrador de terceira pessoa não é a única voz que se manifesta neste romance. Nunes denuncia acima outras técnicas empregadas por Dalcídio Jurandir: “o estilo indireto livre, tendendo ao monólogo”. É preciso que o leitor tenha cuidado com a pretensa segurança de um narrador de terceira pessoa que saberia exatamente para o que vem – firme, sabedor de detalhes sociais, políticos, econômicos e até mesmo psicológicos de suas personagens –, pois, à moda preconizada por Adorno, a certeza deste narrador parece esvair-se, na medida em

que o enredo ganha em extensão e densidade. Ele, conforme o enredo se adensa, esvazia-se de certezas absolutas e não dá conta de narrar todos os fatos que ocorrem com as personagens que transitam pelo romance.

Daí se recorrer aqui ao ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo”, de Theodor Adorno. O filósofo, à guisa de reler contrapondo-se aquilo que afirmara Walter Benjamin em relação à experiência e ao ato de narrar, atesta a fragilidade da narrativa onisciente na contemporaneidade:

Narrar algo significa, na verdade, ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandarização e pela mesmidade. Antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico, já é ideológica a própria pretensão do narrador (Adorno: 1980: 270).

Dalcídio Jurandir, como que intuindo essa nova situação em que a pretensão do narrador é posta em xeque, põe-se a escrever um livro em que o narrador, não onipotente, distribui sua narrativa através de diversos sujeitos; o “eu” do narrador estilhaça a onisciência e distribui-se pelas vozes de Alfredo, Libânia, dona Inácia, Emília, Isaura e Antônio.

Talvez porque percebe que não consegue dar conta de narrar a completude das ações que se passam diante de si, o “narrador-mor”, feito um saltimbanco, ora transfere a enunciação, através do discurso direto, às personagens; ora adere aos pensamentos delas (o discurso indireto livre aí entra em cena). Ou ainda, biparte-se, artimanha de que lança mão, abruptamente.

Essa transferência da terceira para a primeira pessoa curiosamente ocorre no início do capítulo 25. É quando o narrador assume a máscara do foco de primeira pessoa do plural: “Tínhamos dito que seu Virgílio, ao sair do 160, havia levado a rede de cordas enrolada debaixo do braço...” (BGP: 200). Como se vê, o narrador – inicialmente um “ele” – assume, sem cerimônia, o “nós”, estratégia através da qual ele deseja multiplicar-se.

Em outras ocasiões, como já disse antes, o narrador de **Belém do Grão-Pará** abre, no enredo, espaço para a manifestação de outras vozes, seja através do discurso direto, seja através do discurso indireto livre e dos monólogos interiores, recursos recorrentes no texto, que emprestam uma maior densidade psicológica à escrita dalcidiana. Desse modo, talvez não seja demais se dizer que a escrita elaborada neste romance é híbrida. Ela apresenta tanto aspectos da narrativa ocidental tradicional – narração onipresente/onisciente, recorrente utilização do discurso direto (à moda de um Balzac, o qual, segundo o próprio autor marajoara confessa, foi uma de suas influências) – quanto aspectos psicológicos da chamada narrativa moderna, à James Joyce: o monólogo interior e o discurso indireto livre, por exemplo.

Em **Belém do Grão-Pará**, vale observar as transcrições, o narrador de terceira pessoa primeiramente fixa o ambiente, para só então, deter-se na fala das personagens. Há mesmo demonstração de que o

discurso da personagem é influenciado pelo ambiente, constituindo um verdadeiro traslado dialético da linguagem. Ou o narrador é influenciado pelas personagens. Alfredo, por exemplo, comporta-se, quando de sua chegada a Belém, com pasmo ou frustração. E o narrador absorve seus sentimentos controversos. Isso me faz remeter a Cristóvão Tezza, em seu estudo sobre Bakhtin:

Para Bakhtin, a prosa romanesca, por sua natureza descentralizadora, extrai um valor especial de todos os centros de valor que ressoam no objeto²⁹. Nessa sutil (...) relação de forças entre o centro de valores do narrador e o centro de valor (...) do objeto, o narrador como que puxa pela mão aquela voz alheia que ressoa no objeto e coloca-o no centro do palco, conservando-lhe a autonomia (...)

O narrador precisa, de modo absoluto, da presença de uma voz; é nela, com autonomia dela, sofrendo o influxo de todos os centros de valor que nela ressoam, que o narrador vive. Ele se nutre parasitariamente, da seiva das outras vozes, dos outros centros de valor (Tezza: 2003:263).

Vejam-se os dois excertos que se seguem (novamente o de abertura do romance, e depois um outro), no quais se percebe a fala de dona Inácia, vazada de ironia e perspicácia, marcas de sua forte personalidade de matriarca dos Alcântara:

Com a queda do velho Lemos, no Pará, os Alcântaras, se mudaram da 22 de Junho para um das três casas iguais, a do meio, de porta e de duas janelas, n.º 160, na Gentil Bittencourt (...) A sessenta mil réis de aluguel e mais seis de taxa d'água (...) Ali morando, com uma ou outra mão de oca na parede da frente, a família contava já os seus dez anos. Foi o tempo em que seu Virgílio engordou muito, a mulher [dona Inácia] também e a Emília ficou moça, gorda à semelhança dos pais.

– Com ares desta aprazível residência, engordamos, benza-nos o diabo, dizia sempre a dona Inácia, com o seu

²⁹ O objeto é aqui entendido como o meio de enunciação do discurso.

riso entre dois suspiros de mofa e logo o pelo-sinal...
(BGP: 05).

E mais adiante, nas páginas 102 e 103, constata-se que a fala do narrador entrecruza-se às vozes das personagens; é quando o narrador “nutre-se parasitariamente” da seiva dos outros:

... Alfredo andava cantando de galo no grupo por pura proteção das professoras. Como tudo no Brasil, não se levava a sério o ensino no Barão do Rio Branco. Por isso é que vinha Alfredo ostentando aquele Quadro de Honra. Alfredo andava de noite feito um sonâmbulo. Tinha encontros com as corujas. Sabia lá que cavilações trouxe de Marajó?

D. Inácia fazia um ar zangado que encabulava Alfredo. A costureira [Isaura] piscava para o primo, mordendo o riso.

– Preciso pôr em guarda o 160. Um dia entram as feiticeiras da baixa para dormir com o encantado.

Teria visto ele, aquela noite, ao pé da esteira de Libânia?, perguntou Alfredo a si mesmo.

– Ele tem o encanto dos folharais.

– Não nasci no mato, madrinha. Nasci numa vila. Moro na beira do rio.

– Então é do rio, meu peixe-espada? Era o que faltava, esta casa virar assombração. Esta baixa dos fundos tem seus mistérios. Um dia o bicho folharal me rouba a Libânia.

Alfredo esfriou, olhando um pouco assustado para a prima. Mas d. Inácia pôs-se inesperadamente a rir, a dizer que descobrira entre os papéis do Quadro de Honra uma casquinha de cobra. Era ou não era a prova da pajelança. O rapaz tinha seus mistérios (...) (BGP: 102-3).

É possível ler acima, além da profusão dialógica de vozes, que esquadrinham, em diálogo cifrado, a interioridade do menino Alfredo (ele que começara a perceber Libânia como uma espécie de Afrodite amazônica), as desconfianças do narrador para com o sistema educacional brasileiro. Ele, habilmente, expõe

as relações de poder que se estabelecem entre os Alcântara e seus agregados. Daí é que o narrador propicia ao leitor conhecer a fala de dona Inácia, que, mordaz, se faz discurso irônico-maledicente, pois transita entre o mítico e o realista. Fala da mulher que, em nenhum momento, quer perder o controle do timão com que dirige a família (e conseqüentemente seus agregados). Percebe-se, dessa maneira, que a simples transferência de enunciação do narrador de terceira pessoa às personagens – através do discurso direto – dinamiza o texto e empresta movimento à narração, polifonicamente traspassada de vozes díspares, pensamentos diversos.

* * *

Ainda sobre o excerto de **Belém do Grão-Pará**, supracitado, percebe-se que, após situar o leitor no contexto histórico e político (o período pós-Antônio Lemos e pós-ciclo da borracha), essencial para a compreensão do enredo, no qual a trama vai se urdir, o narrador dá ao leitor notícias da nova morada dos Alcântara. O deslocamento desta família no mapa da Belém de então indicia a decadência econômica da “família de gordos” – “os Alcântaras se mudaram da 22 de junho para uma das três casas iguais, a do meio, de porta e duas janelas, n.º 160, na Gentil Bittencourt” (BGP: 05) –. Como se sabe, os Alcântara foram um dia protegidos do intendente Antônio Lemos. A derrocada do líder político provoca a mudança da família, que

passa a habitar as margens daquilo que então era a área nobre da cidade.

A mudança para a Avenida Gentil Bittencourt, que se situava entre a travessa 14 de Março (o quintal da casa ficava já numa baixada) e a Basílica de Nossa Senhora de Nazaré, configura a transferência física da família Alcântara para um entre-lugar, afinal eles passam a viver com um pé nos alagados, mas mirando a área nobre de Belém. Como que desconfiando dos queixumes dos Alcântara, o narrador, na abertura do romance, posiciona-se em relação a isso. Ele, em **Belém do Grão-Pará**, e nós já temos conhecimento disso, nada tem de neutro, trata-se de um narrador que não se põe em “cima do muro” e afirma, como que a alertar o leitor: “... e podiam se dar por felizes naquele ‘ostracismo’” (BGP: 05). O narrador, ao julgar – “[eles] podiam se dar por felizes” –, parece aconselhar os moradores da Gentil número 160, como que a lhes alertar: “Dêem-se por satisfeitos, outros lemistas ficaram bem piores que vocês!” Essa atitude do narrador nos faz refletir sobre o “lugar” do qual ele fala. Seria ele um opositor do leimismo, ou apenas alguém que olha criticamente as conseqüências da política empreendida pelo oligarca?

A narrativa em terceira pessoa, linear e cronológica, avança, sem abrir mão, vez ou outra, de referências ao passado: “... ali morando, a família contava já os seus dez anos...” (BGP: 05) –, recurso didaticamente usado para que o leitor tome ciência de que os Alcântara vivem já, há uma década, o ostracismo na avenida

Gentil Bittencourt, o que amplia a intensidade de desgaste da “família dos gordos”.

Após lançar mão do discurso direto, provavelmente o modo encontrado por ele para dividir mais apropriadamente com as personagens a responsabilidade do que está sendo narrado, o narrador adere ao pensamento de dona Inácia. E isso se dá através do fluxo de consciência da matriarca dos Alcântara:

... Avenida Gentil Bittencourt, cento e sessenta? Avenida! Avenida! Para endereço de carta, minha senhora Inácia, é de se lambar o selo duas vezes e usar sinete de fidalguia. Ai matai-me, marido, matai-me, que eu a morte mereci! (BGP: 05).

Pois bem, o fluxo de consciência das personagens, o monólogo interior e o discurso indireto livre, este último, como se sabe, nem sempre fácil de ser identificado numa sentença, fazem parte das estratégias de enunciação de Dalcídio Jurandir, e emprestam ao texto, conforme já foi dito, um evidente aprofundamento psicológico, que convive com formas outras, mais tradicionais de narrar, daí porque eu ter dito anteriormente que a escrita dalcidiana é híbrida: o modo tradicional convive equilibradamente com técnicas modernas de narrar.

Benedito Nunes chama a atenção para a mesclagem de recursos narrativos – “enxerto de introspecção proustiana na árvore frondosa do realismo” – quando afirma que:

O Ciclo do Extremo-Norte, o ciclo de Dalcídio, enxerto da introspecção proustiana na árvore frondosa do realismo, afasta-se, graças à força da auto-análise do personagem e à poetização da paisagem, das práticas narrativas do romance dos anos 30, com uma certa constrição do meio ambiente e a tendência objetivista documental, afinadas com a herança naturalista (Nunes, In: Jacob: 17:2004)³⁰.

E é a partir destes recursos de enunciação – tanto os monólogos, quanto os discursos direto e indireto livre – que as demais personagens marcam presença nas cenas do romance. Libânia, dona Inácia, Antônio, seu Virgílio, major Alberto (este bem menos que as demais porque, no enredo de **Belém do Grão-Pará**, ele limita-se a um vulto que se personifica nas evocações de Alfredo), entre outros, acoplam-se, com suas significativas vozes, ao narrador de terceira pessoa como que a construir um complexo coro polifônico que se põe a serviço da narração da “saga degeneradora” dos Alcântara que arrasta seus agregados para baixo da mangueira.

O fato de no romance ser enfocada uma cidade em suas diversas faces, com uma multiplicidade de vozes e personagens, possibilita mostrar ao leitor um variado painel urbano: um *tableau*. Vale lembrar que os Alcântara, que ocupam mais extensivamente o enredo do livro, sintetizam todo o drama da classe média decadente de Belém na primeira metade do século XX,

³⁰ A afirmativa do filósofo, embora alinhe a escrita de Dalcídio Jurandir à introspecção proustiana (contida, segundo ele, na tradição do romance realista brasileiro), dá lastro à escrita do autor marajoara; ela, entretanto, parece questionável quando afasta a obra do Extremo Norte do romance neo-realista de 30. Como tive oportunidade de expor anteriormente, embora cronologicamente um tanto distante, se considerar a data de publicação da maioria de seus romances, acredito que Dalcídio tem seus vínculos estéticos e ideológicos com a geração de 30 do nosso Modernismo (ler a elucidativa entrevista de Jorge Amado a Antônio Roberto Espinosa, citada anteriormente).

período que sucedeu, como já foi dito, a *débâcle* da borracha no mercado mundial³¹.

O despencar do preço da borracha nas bolsas de valores internacionais significa, em **Belém do Grão-Pará**, a decadência das cidades que se beneficiaram mais intensamente com o ciclo da borracha. A derrocada econômica das “capitais amazônicas do látex³²” representa, conseqüentemente, a falência da classe média que habitava aquelas cidades. E esta decadência político-econômica provavelmente afetou a maneira de contar do narrador. Ele, partícipe e observador atento das aventuras e desventuras das personagens, oscila, multiplica-se, ou “adere” – recurso narrativo dos mais instigantes – à consciência tumultuada de algumas delas. Insisto: ler **Belém do Grão-Pará** sem considerar o drama econômico advindo da queda da borracha no mercado internacional é suprimir uma instigante possibilidade de leitura.

Assim vale discutir as complexas relações entre autor/narrador/personagens e as implicações no interior dessa intrincada tessitura narrativa. Para tanto, recorro agora a Maria Lúcia Dal Farra, e seu **O narrador**

³¹ Em tese defendida na Unicamp, “Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir”, Marli Teresa Furtado defende a instigante idéia de que a derrocada amazônica do látex seria proporcionada não só pela biopirataria inglesa, mas, sobretudo, pelo ineficiente sistema produtivo “feudal”, atrasado, de colheita e produção do látex. Para tanto, a professora cita Néelson Werneck Sodré, que se contrapõe ao senso comum, para quem “a história verdadeira é outra: um sistema de produção em que dominam relações feudais não pode competir com outro, em que dominam relações capitalistas” (Sodré apud Furtado: 2002:13).

³² Embora diversos municípios da Amazônia brasileira tenham se beneficiado com o ciclo da Borracha (Rio Branco, capital do atual estado do Acre é um claro exemplo disso, tanto isso é verdade que no Acre, inclusive, vigia então uma máxima que dizia “O Brasil produz a melhor borracha do mundo; o Acre produz a melhor borracha do Brasil”), identifico como “capitais do látex” Belém e Manaus, que disputaram o título de a “Paris n’ América”, devido à urbanização à parisiense, advinda do enriquecimento proporcionado pelo “boom” da borracha no mercado internacional durante o período entre guerras.

ensimesmado, que inicia sua argumentação discutindo, no livro citado, a importância do ponto de vista narrativo. Ela realça o problema do emissor da voz narrativa:

Atestado da presença do emissor, o ponto de vista tem idade tão antiga quanto à da própria literatura e tem percorrido com ela os caminhos da sua decisão. Entretanto, em fins de século XIX, sua existência e seus próprios corolários assumiram a primeira linha na escala de preocupações de Henry James, Ford Madox e Joseph Conrad, romancistas que se inquietavam por um estilo impessoal (Dal Farra: 1978:17).

Como se observa, a professora discorre sobre alguns escritores-teóricos que, insatisfeitos com o modo de narrar até então predominante, buscaram aquilo que ela chama de “inquietação com um estilo impessoal de contar história”. E prossegue com a afirmativa de que os prefácios de Henry James deixaram atrás de si uma tradição que instaurou vigilância e persistência sobre a questão do ponto de vista, de fundamental importância para se desvendar o problema da narrativa, que abrirá, penso eu, as portas para as caóticas formas narrativas pós-modernas. Em consequência dessas reflexões, Dal Farra aponta o uso da terceira pessoa dramatizada para chegar àquilo que ela chama de “método mais eficaz para o romance”. Afirma:

Somente desse modo não se correria o risco de, repentinamente, surpreender o autor sobre a cabeça das personagens (...) para fazer o seu dito ou a sua apreciação, destruindo por completo a ‘ilusão da realidade’ que, de maneira tão árdua, tinha sido conquistada (Dal Farra: 1978:17).

Assim pode-se desde já aferir que Dal Farra pretende discutir as artimanhas, os “jogos de engano” que

perpassam a focalização da narrativa, sem abandonar o problema da ficcionalidade, aqui vista como “ilusão da realidade”. Isso parece tornar-se mais interessante ainda se se levar em conta a obra amazônica de Dalcídio Jurandir, que, segundo se percebe, tem inclinação autobiográfica. Nessa direção, Alfredo – máscara ficcional – é o *alter ego* do autor. Daí as trajetórias de ambos – pessoa e personagem – se aproximarem, o que confirmaria que a obra do CEN está sustentada no biografismo, ponto de vista enfatizado por um significativo número de estudiosos, entre os quais destaco Perez³³.

A autora de **O narrador ensimesmado** denuncia que em virtude de toda essa “ilusão da realidade”, o desaparecimento do autor da cena romanesca daria ao romance de focalização de terceira pessoa mais credibilidade e, conseqüentemente, deixaria o leitor inquieto em relação ao romance de primeira pessoa, visto que este, assim como a poesia pessoal, o diário íntimo e a narrativa epistolar (as duas últimas, segundo a pesquisadora, são exemplos de “formas épicas não canônicas”) seriam formas autobiográficas de narrar.

Somente em 1958, diz a professora, é que Wolfgang Kayser veio pôr fim à questão da legitimidade do romance de primeira pessoa para os estudos literários. Assim, Dal Farra afirma:

³³ Renard Perez, em **Antologia escolar de escritores brasileiros de hoje**, afirma: “em 1958, [Dalcídio Jurandir] apresenta [ao público] **Três Casas e um Rio** – belo e delicado romance onde volta ao ambiente da Amazônia, utilizando agora, como fio condutor da obra, sua própria infância em Cachoeira. O fio é retomado em **Belém do Grão Pará** (1960) e continua nos romances que se lhe seguem...” (PEREZ: s/d: 28).

Todo mal entendido nascia da convicção de que, no romance, a voz que detém a narração seria a do autor – a do poeta objetivo que subscreve os originais. Mas a voz, a emissão através do qual o universo emerge, se desprende de uma garganta de papel, recorte de uma das possíveis manifestações do autor. Como narração, ela emana de um ser criado pelo autor que, dentre a galeria de suas posturas – as personagens –, elegeu-a como narrador (Dal Farra: 1978:19).

Eis o complexo *imbróglia*. Pode-se simplificar e dizer apenas que o romance dalcidiano em questão não apresenta foco de primeira pessoa, afirmativa facilmente sustentável. Ou, quem sabe, optar ainda pela afirmativa de Gerard Genette sobre o “autor implicado³⁴”, a qual considera que

uma narrativa de ficção é ficticiamente produzida pelo seu *narrador*, e efetivamente pelo seu *autor* (real); entre eles ninguém labora e qualquer forma de performance textual só pode ser atribuída a um ou a outro, segundo o plano adotado (Genette apud Reis & Lopes: 1988: 19).

Isso, entretanto, parece constituir um atalho simplificador e perigoso. O qual não descartaria o fato de associar-se a figura de Alfredo (presente em nove das dez obras do CEN) a Dalcídio Jurandir. De fato, torna-se difícil desconsiderar em diversas inflexões da voz do narrador de **Belém do Grão-Pará**, “as manifestações de [seu] autor”, sobretudo, quando este narrador deixar escapular pelas frestas a voz, bastante lúcida, do autor implícito.

³⁴ REIS & LOPES utilizam, no **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988, “autor implicado” como sinônimo de “autor implícito”, segundo eles, devido a uma maior coerência de tradução do inglês para o português.

Acerca da intensa relação autor/narrador, Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, no **Dicionário de teoria da narrativa**, afirmam algo que parece esclarecedor:

No contexto teórico e metodológico da narratologia, a figura do autor, reveste-se de certa importância, sobretudo por força das relações que sustenta com o narrador, entendido como autor textual concebido e ativado pelo escritor. De um modo geral, pode dizer-se que entre autor e narrador estabelece-se uma tensão resolvida ou agravada na medida em que as distâncias (sobretudo ideológicas) entre um e outro se definem... (Reis & Lopes: 1988: 15-6).

Não se pretende aqui fugir de interpretar tal tensão/aproximação entre as duas instâncias significativas: autor/narrador. Ademais a obra dalcidiana contém rasuras e induz o leitor a encontrar nela rastros autobiográficos. Afinal de contas, não se deve esquecer que, embora exista todo um trabalho de linguagem para velar as relações entre as duas instâncias (autor e narrador), o narrador é

máscara criada pelo demiurgo, o narrador é um ser ficcional que ascendeu à boca do palco para proferir a emissão, para se tornar o *agente* imediato da voz primeira. Metamorfoseado nele, o autor tem a indumentária necessária para proceder à instauração do universo que tem em vista (Reis & Lopes: 1988:15-6).

Essa “encenação dramática”, propiciada pelo narrador de terceira pessoa, se torna bastante palpável quando se lê não somente **Belém do Grão-Pará**, mas outros oito livros do *Extremo Norte*. **Marajó**, diga-se de passagem, é um caso à parte, visto que mudam cenário e personagens. Ali, Alfredo deixa de existir, dando espaço a Missunga.

O que Reis & Lopes enunciam vai, de certo modo, reafirmar o posicionamento de Dal Farra de que *autor* e *narrador* têm uma ligação íntima, embora sejam instâncias diversas de universos diferentes. Sabe-se que o escritor do romance cria o narrador e manipula-o conforme as necessidades do enredo e da trama, afinal, como dizem Reis & Lopes,

o homem responsável pelo romance, cujo nome aparece na capa, traz a sua face apagada dentro da ficção. Seu rosto está encoberto pelos véus da mistificação romanesca e seu olhar velado pela perspectiva do narrador que criou (Reis & Lopes: 1988:15-6).

O autor de face apagada dentro da ficção é uma afirmativa que parece não se sustentar em, pelo menos, nove das dez obras do CEN. O que se sabe é que o narrador, uma vez instaurada a diegese, também se recobre de artimanhas para contar a história ao leitor, o qual, na narrativa contemporânea, deve colocar, mais e mais, suas barbas de molho para não se ver surpreendido por ciladas.

Em última instância, das veias do autor surge o sangue que alimenta a vida do narrador e das demais personagens do romance. Ao efetivar um narrador que passa a criar a diegese, o autor, por meio da linguagem, deseja esconder-se. Entretanto, ao dar vida a eles – narrador e demais personagens –, nada impede de o autor trair-se, e deixar escapar alguns grunhidos através de uma autoria implícita, afinal seu DNA sobrevive no texto por ele criado. Quando escreve, diz-nos Maria Lúcia Dal Farra, o autor

cria juntamente com sua obra uma versão implícita de si mesmo: o seu 'autor-implícito'. E esse 'eu' raramente ou nunca é idêntico à imagem do narrador, porque assegura a função crítica através da distância que mantém em relação a este (Dal Farra; 1978:21).

Portanto, faz-se preciso observar a manifestação do autor-implícito, que em **Belém do Grão-Pará** dribla, algumas vezes, o narrador e “rouba-lhe” a fala. É através dessa instância, o autor-implícito, que se percebem algumas das mais efetivas posições ideológicas do autor real, como se pode perceber logo na abertura de **Belém do Grão-Pará**, quando o narrador relata ao leitor as desventuras dos Alcântara:

Da janela, a Emilinha, a filha única do casal, olhava o bonde circular, na esquina da Generalíssimo, fazer a curva. A um passo estava o Largo de Nazaré mostrando já as torres da Basílica sempre em construção... (BGP: 05).

A expressão adverbial “sempre em construção” é voz do autor-implícito que coloca em suspeição, modalizada pelo advérbio “sempre”, e denota a desconfiança na eficiência e até mesmo na honestidade daqueles que são os responsáveis pela construção do templo.

Não raramente, esse posicionamento crítico eclode também quando o romance focaliza o conflito vivido por Alfredo em relação à educação que ele recebe no grupo escolar “Barão do Rio Branco”. Educação que, pouco a pouco, frustra o menino. É preciso ainda atentar-se para o fato de que o narrador de **Belém do Grão-Pará** age através da focalização de diversas personagens, e a adesão que mais nos chama atenção é aquela relativa a Alfredo, um garoto que vive no enredo do romance a fase de transição da infância para a fase adulta. O leitor

mais atento perceberá, entretanto, que é em Alfredo que se lêem traços “biográficos” semelhantes aos do autor empírico³⁵: Dalcídio Jurandir Ramos Pereira. Instala-se, portanto, aí, um interessante jogo de máscaras, que enriquece o texto dalcidiano. Antonio Candido, ao analisar a obra de Graciliano Ramos, no clássico **Ficção e confissão**, afirma algo que parece elucidativo se aplicado ao CEN:

o escritor que consegue realizar-se na criação fictícia constrói por meio dela um sistema expressional igualmente bastante às suas necessidades de expansão e conhecimento, sem recorrer a outro [escritor] (Candido: 1992:69).

É como se a tese de Antonio Candido esclarecesse que, na linha da ficção e confissão, Dalcídio Jurandir, talvez mesmo sem o desejar explicitamente, ao fazer ficção, deixa no texto as rasuras de sua confissão biográfica.

Outro aspecto que instiga na leitura de uma narrativa, como não poderia deixar de ser, é visão ou ponto de vista narrativo. Trata-se de um aspecto que nem sempre é devidamente explorado nos estudos de narratologia. Mais adiante, nos deteremos nesse aspecto do texto ficcional. Antes, entretanto, se faz necessário um rápido passeio por Aristóteles e Todorov, teóricos que nos vão elucidar alguns aspectos dos meandros da narrativa.

³⁵ Como se sabe, esta expressão é cunhada por Umberto Eco. Ele nos diz: “...cabe-nos ver o autor como uma entidade empírica que escreve a história e decide que leitor-modelo lhe compete construir, por motivos que talvez não possam ser revelados e que só seu psicanalista conheça” (Eco: 1994:17). Esta afirmativa nos parece irônica, sobretudo se pensarmos em Dalcídio Jurandir como leitor-empírico de seus próprios romances. Ele, talvez se utilizando do “leitor-modelo” que havia em si, detestava, dizem alguns, que atribuíssem ao CEN o cunho autobiográfico.

* * *

Segundo a teoria literária clássica, a narrativa épica é a narrativa por excelência. E isso pode ser confirmado n' **A Poética** de Aristóteles. O filósofo grego, já àquele tempo, preconizara o que de mais importante o poeta deveria fazer: imitar. A mimese mais perfeita seria aquela que visava uma ação de caráter elevado. Desse modo, tanto a tragédia quanto à epopéia, cada uma com seus “metros particulares”, serviam de modelo à mimese, pois tratavam de copiar as ações de homens nobres.

Parece-me oportuno citar aqui Audemaro Taranto Goulart, que, num artigo sobre **O rocambole**, de David Arrigucci, enfatiza a complexidade da narrativa – a distinção entre “contar” e “compor” – no Ocidente, o que acabará, mais adiante, por contemplar o problema da sofisticação do processo de enunciação de um texto nos dias atuais. Diz-nos o professor:

Estou fazendo aqui uma distinção entre o contar e o compor, o que me conduz a pensar numa evolução da narrativa desde os seus primórdios. Lembro, então, que contar uma história é, na verdade, uma herança dos aedos e dos rapsodos, tal como se pode comprovar, por exemplo, com a ênfase que Aristóteles atribuiu ao enredo enquanto forma de dar feição à trama dos acontecimentos. Para o filósofo, o mais valioso era a imitação das ações e da vida, de felicidades e de infortúnios, daí sua convicção de que a finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade (Goulart: 2005:4).

Na antiguidade clássica, segundo se pôde perceber acima, dava-se ênfase ao conteúdo e não à forma.

Assim, para os que pensavam a arte literária (da imitação) na antiguidade clássica, a ação era o elemento mais importante da

criação poética. Tudo porque o mundo grego caracterizava-se por ser “redondo”. Um “redondo mundo” regido pela guerra. Sim, a democracia grega, alguém já afirmou, sustentava-se, em grande parte, pelas intrigas que não raramente desaguavam no confronto bélico entre cidades-estado. Daí a ênfase dada pelos poetas à ação e, conseqüentemente, a preferência pela epopéia, pois era esta modalidade literária a que mais catalisava o sentimento da épica.

Ação, coragem, intrigas, feitos bélicos de um herói guerreiro fazem com que Aristóteles não vacile e aponte Homero como o poeta por excelência:

Homero, que por muitos outros motivos é digno de louvor, também o é porque, entre os demais, só ele não ignora qual seja propriamente o mister do poeta. Porque o poeta deveria falar o menos possível por contra própria, pois, assim procedendo, não é imitador (Aristóteles: 1966: 98).

A admiração que Aristóteles cultiva por Homero, como se vê acima, não se dá de modo aleatório. Basta lembrar que a Homero são atribuídas as duas principais epopéias da cultura grega: a **Ilíada** e a **Odisséia**, ambas obras de ação, nobre ação imitativa, adequada à sociedade bélica cultivada pelos gregos. O filósofo afirma estar em Homero o melhor paradigma que um escritor pode ter: “Homero é o que melhor soube ensinar aos outros poetas a arte de contar, com habilidade o que é falso” (Aristóteles:1996: 98). Aos outros poetas também Homero ensinou o modo de dizer o que é falso, – refiro-me ao paralogismo. Daí Aristóteles realçar a consciência do poeta em relação à dialética falso verdadeiro. E essa virtude é exaltada a partir da habilidade na arte de bem contar.

Desde a antiguidade clássica aos dias atuais, a narrativa contemporânea que reflete a aparente simplicidade do “redondo” mundo grego é substituída por intrincados meandros que fazem jus a uma realidade tortuosa, complexa, multifacetada. E neste contexto, parece-me adequado citar novamente Audemaro Taranto Goulart, no artigo já anteriormente mencionado:

Ao longo do tempo (...) o contar veio sendo, progressivamente, desafiado por outras formas de trabalhar a trama dos acontecimentos, o que levou a narrativa do século XX a apontar em outras direções, como é o caso das obras basilares de Kafka, Proust e Joyce, privilegiando não apenas a dimensão do contar mas, principalmente, a do compor a história (Goulart: 2005: 4).

A postura dos ficcionistas, portanto, será a de, notadamente a partir do início do século XX, criar novas formas de representar o mundo em suas narrativas. E entre os problemas que se apresentam no mundo da narrativa contemporânea está a questão da visão ou ponto de vista narrativo. Daí é que se faz necessária uma incursão em Todorov, em seu “As visões da narrativa”, que nos alerta para o fato de que

Não se deu suficiente atenção ao problema das visões antes dos primórdios do século XX; isso aconteceu, sem dúvida, porque, a partir desse momento, acreditou-se ver nelas a qualidade essencial da obra literária (Todorov: 1970: 41-2).

Entenda-se aqui o adjetivo “literária” como sinônimo de narrativa. O leitor virtual, aquele que esquadrinha o texto, deve preocupar-se, diz Todorov, com a enunciação, pois dela advêm as possíveis respostas para o problema das vozes que se espraiam no texto: “aqui não será mais a frase enquanto enunciado que nos preocupará, mas a frase enquanto enunciação” (Todorov: 1970: 40).

Todorov segue a indicar os caminhos aos que se arriscam pelas trilhas de investigação das florestas textuais:

Em literatura, jamais temos de haver-nos com acontecimentos ou fatos brutos, e sim com acontecimentos apresentados de determinada maneira. Duas visões de um mesmo fato fazem destes dois fatos distintos. Todos os aspectos de um objeto se determinam pela visão que dele nos é oferecida (Todorov: 1970: 41).

Ao leitor-pesquisador, segundo Todorov, resta atentar às filigranas textuais. “Todos os aspectos de um objeto se determinam pela visão que dele nos é oferecida”. É a partir daí que começo a pensar na inserção da teoria de Todorov no romance **Belém do Grão-Pará**. Afinal, que visão (ou seria mais adequado perguntar-se “que visões”?) é apresentada ao leitor, pelo sujeito da enunciação? Sabe-se, como já foi dito, que o narrador é de terceira pessoa e observa as cenas que se passam com as demais personagens. Ele, embora não participe ativamente da ação, observa por “detrás das cortinas”, o desenrolar dos fatos narrativos. O narrador, como já dissemos anteriormente, diversas vezes, adere ao ponto de vista de Alfredo, ou ao de Libânia, ou ainda à visão de dona Inácia, a matriarca dos Alcântara (isso para citar apenas três exemplos). Abaixo, essa “adesão de visão” se configura em relação a Alfredo, quando este começa a “tomar posse” da cidade, onde irá residir a partir de então:

B' lém, B' lém”, [Alfredo] já vestido, pronto para desembarcar. Mas esperava a mãe. Seguro nos cabos do barco “São Pedro”, murmurou:

– Oh, mas esta mamãe custa!

E sentiu com a própria impaciência o encanto daquela demora. Tudo custava. Custou a manobra do barco para entrar no Ver-o-Peso, o cais das embarcações à vela que vinham do Guamá (...) Até vestir aquele fato novo, feito na loja, custou. A meia custou a entrar, as ligas de borracha apertavam nas pernas onde as marcas de feridas pareciam doer. O sapato ao calçar, doeu-lhe. Agora o barco descansava naquele abrigo, ao lado do Necrotério, liberto do mau tempo. Preferia que tivesse atracado defronte das quatro torrinhas do Mercado de Ferro que

davam a Alfredo a impressão das casas turcas vistas no Dicionário Ilustrado (...)

Alfredo olhava o convés já limpo, sem mais o cheiro das oito reses deixadas no matadouro. Nelas ficara o cheiro das três casas, dos campos marajoaras. Também o cheiro de Andreza. Apertou o cabo com uma súbita vontade de chorar, não sabia se de contentamento ou de saudade, como se nele, as duas paixões, a da cidade e a da menina, lutassem ali naquele instante.

A maré vazava, escoando a doca. O “São Pedro” chocava-se com os vizinhos, confundindo entre a mastreação, cordagens, toldos e proas que enchiam o Ver-o-Peso e arfavam na vazante como se estivessem fatigados da viagem (...) Por entre as pedras do chão da cidade grelavam capim. Que luz a do seu olhar cheio de uma cidade que era só sua, não daqueles barqueiros, nem de sua mãe nem daquela gente alheia e indiferente que passava... (BGP: 30-1).

Como se pode perceber, o narrador heterodiegético contagia-se, pouco a pouco, pelos sentimentos do menino interiorano que chega à capital. O desembarque no cais do Ver-o-Peso, aos pés do forte do Presépio, onde os portugueses aportaram no século XVII – à moda de um conquistador que se emociona diante da futura conquista – é marcado ora de impaciência, ora de ansiedade, ora de encantamento e expectativa. “Tudo custava”: a sentença adverbial, intensa, presente no início do trecho destacado (note-se que os advérbios explicitam o pensar/sentir de Alfredo), demonstra que, curiosamente, o narrador-observador penetra na interioridade de Alfredo e acaba por comprovar a marca de um tempo que, para o menino, parece arrastar-se vagorosamente contra a maré. Dessa maneira, o narrador desvia as atenções do leitor para Alfredo e este passa a ser, no excerto destacado, o sujeito do enunciado.

O leitor atento – e aqui vale lembrar a denominação usada por Todorov para designá-lo, “leitor virtual” –

será acometido da mesma sensação no decorrer da leitura (ou de parte significativa dela), uma vez que os afetos e sentimentos do garoto interiorano afloram a partir das correspondências sensoriais: o tato (as ligas de borracha das meias e sapatos apertados), o olfato (o cheiro do gado que remetia a Andreza), a visão (“a luz de seu olhar, cheio de uma cidade...”), bem como da “luta” entre a saudade da amiga deixada para trás e a expectativa de entregar-se a uma possível nova paixão: Belém. Os sentimentos da personagem são dados a conhecer por um narrador, sensível e poderoso observador, que narra “por detrás”, para se utilizar a denominação de Jean Pouillon, citado por Todorov:

... Cumpre lembrar sobretudo o livro de Jean Pouillon, *Temps et roman*, que constitui uma contribuição importante à teoria literária. Pouillon reparte as visões em três grandes tipos, a que chama de visões “por detrás”, “com” e “de fora” (Todorov: 1970: 42).

Como interessa investigar o processo de enunciação, vale observar a representação ou não-representação do narrador, numa visão de fora, exterior aos acontecimentos, no plano da enunciação.

Em **Belém do Grão-Pará**, o narrador transfere, muitas vezes, a ação narrativa para outro sujeito que não ele, narrador. Nesse contexto, sobre Alfredo recai a opção do autor diegético. E assim, o menino passa a ser, grande parte das vezes, sujeito da ação narrativa. E, mais uma vez, vale remeter a Todorov, que afirma, à guisa de reforço:

Há um limite infranqueável entre a narrativa onde o narrador vê tudo quanto vê seu personagem, mas não aparece em cena e a narrativa em que o personagem-narrador diz ‘eu’. Confundi-los seria reduzir a linguagem a zero (Todorov: 1970: 42).

O narrador de **Belém do Grão-Pará** alinha-se ao primeiro tipo; ele se constitui na onisciência, enxerga tudo quanto seus personagens vêem (donde se depreende que ele está oculto na cena), mas não aparece claramente nela; ele, assim, vê “por detrás”. Entretanto, este narrador de terceira pessoa não se põe em “cima do muro”. Ao contrário, ele opina e até julga as atitudes das personagens, se isso se fizer necessário. E essa postura opinativa, já foi dito, ocorre em parte significativa do enredo, tanto quanto ele, narrador, se põe a acompanhar Alfredo, Inácia, Libânia, Antônio, seu Virgílio e as demais personagens. Tudo, não é demais lembrar, graças ao trabalho de linguagem empreendido pelo autor durante a arquitetura do romance.

É importante, assim, realçar a intimidade existente entre o narrador e as demais personagens, as quais não têm segredos para o narrador. Isso caracteriza aquilo a que Todorov denomina de narração “de dentro”, processo que faz com que o leitor acompanhe, um a um, os comportamentos das personagens. Entretanto, é necessário que se diga, que não se deve confundir esse procedimento com a narração subjetiva ou da primeira pessoa, em que “a própria personagem narra” (Todorov: 1970: 44).

E é o próprio teórico que, no entanto, nos alerta a respeito das classificações demais ortodoxas, sobretudo se considerarmos a complexidade da narrativa contemporânea:

uma divisão suplementar deveria ser introduzida no seio da 'visão de dentro': o efeito será diferente conforme o narrador veja assim todas as suas personagens ou uma só; conforme a mudança de visão tenha ou não caráter sistemático (Todorov: 1970: 44).

E segue Todorov a argumentação com o exemplo d'**O Decamerão**, de Boccaccio, no qual, segundo ele, “o narrador conhece de igual modo as intenções de todas as personagens” (1970:44). Este é o mesmo recurso utilizado por Dalcídio Jurandir em **Belém do Grão-Pará**: o narrador vê parte significativa da ação do enredo com os olhos do menino Alfredo, migrante que se transfere de Cachoeira, no Marajó (vide **Chove e Três casas** – como passo a citar) para Belém. Processo semelhante, afirma Todorov, ao ocorrido com

o narrador de **Ailes de la Colombe**, que vê grande parte da ação com os olhos de Milly: esta, porém, não é que nos faz a narrativa. Milly se acompanha de uma outra personagem, que verbaliza em seu lugar e assume a responsabilidade do verbo (Todorov: 1970: 45).

Pois segundo pode-se observar, em **Belém do Grão-Pará**, processo semelhante àquele visto em **Ailes de la Colombe**, o narrador vê a ação com os olhos das personagens. Essa “adesão” às personagens dá um tom diferencial, por vezes dinâmico, à narração do romance. Uma coisa é “ouvirmos” as histórias astuciosas e repletas de artimanhas, contadas por dona Inácia; outra é percebermos o discurso de Antônio, demarcado pela mitologia amazônica, que reage insistentemente à urbanização da região; os autores destes discursos passam, assim, a ser sujeitos do enunciado. Desse modo, tem-se, em **Belém do Grão-Pará**, um narrador que é sujeito da enunciação – momento quando toma para si a tarefa de contar –, mas que de vez em quando

opta por transferir para a boca das personagens a narração da ação. Estratégias de um narrador que, como já disse anteriormente, não dá conta de narrar sozinho a complexidade do mundo que o cerca e prefere repartir com outras personagens a responsabilidade de narrar. Nada mais inteligente diante da complexidade de um mundo difícil de ser narrativizado.

3. 2 – Linguagem em trânsito: do rural ao urbano?

Fiel e teimoso, recolhi em dez volumes um depoimento agreste e íntimo de coisas e gentes de Marajó e Belém do Pará, a Belém de Eneida e de Bruno de Menezes. A esses romances (...) dei todo meu fervor e minha esperança³⁶
(Dalcídio Jurandir).

A obra de Dalcídio Jurandir, refiro-me especificamente ao CEN, divide-se tematicamente no subciclo marajoara e no subciclo belemense³⁷, pois que são estes os espaços decisivamente marcantes, ponto de saída e chegada no roteiro do enredo do romance que realça a evolução de Alfredo da infância à fase adulta.

³⁶ Depoimento de Dalcídio Jurandir In: Jacob, Célia (org.) revista **Asas da palavra**: Belém: EDUNAMA, 1996: 13. Eneida e Bruno de Menezes, referidos pelo romancista, são figuras expressivas do meio intelectual paraense, ligadas ao Modernismo; Eneida é cronista, autora de **Cão da madrugada** (Rio de Janeiro: José Olympio, 1954), entre outros, ela fez carreira jornalística na antiga capital federal do Brasil. Bruno de Menezes foi o introdutor do Modernismo no Pará, em 1924, com **Bailado Lunar**; sua obra mais importante, no entanto, é **Batuque** (Belém, Revista Veterinária, 1931), que tem até hoje sete edições, as quais superaram a marca dos 12 mil livros publicados em editoras regionais; é válido informar que tais livros foram vendidos tão somente nos limites do Pará. Bruno e Dalcídio integravam a chamada “Academia do Peixe Frito”, que se reunia, na feira do Ver-o-Peso, em Belém, para discutir literatura, regada à cachaça e peixe frito.

³⁷ Marli Tereza Furtado, na tese “Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir”, divide o ciclo em 3 núcleos: o marajoara, o belemense e o de **Ribanceira**. O primeiro, segundo a professora da UFPA, é o núcleo de “romances da expectativa”; o segundo, conforme se pode depreender, traz Belém sem o halo mítico, as expectativas se rompem; o núcleo terceiro enfoca o deslocamento de Alfredo, já adulto, para o Baixo Amazonas paraense; depois de uma experiência difícil, Alfredo resolve retornar a Belém. Segundo Marli Furtado, “volta o amante, desiludido, para [Belém] uma amante dadivosa, mas degradada” (Furtado: 2002:17).

Curiosamente, o narrador dos três primeiros romances, encenados no interior do Pará, extrapola os limites diegéticos e, camaleonicamente, aporta em Belém, quando se ajusta – a partir de **Belém do Grão-Pará** – às contingências de passagem do tempo e do ritmo urbanos. Voltemos, entretanto, a falar da divisão do CEN. No primeiro grupo – o marajoara – estão **Chove nos campos de cachoeira, Marajó, Três casas e um rio**. Já o outro grupo, o belemense, é composto de um maior número de livros: **Belém do Grão-Pará, Primeira manhã, Ponte do Galo, Chão dos lobos e Os habitantes**. Deslocados, quanto à “temática espacial” acima especificada, estão **Ribanceira** (que se passa no Baixo Amazonas paraense) e **Linha do parque** (que é ambientado no Rio Grande do Sul e está fora do CEN).

Na intersecção dos dois sub-ciclos está **Passagem** (como passo a abreviar). Diferentemente do que se possa pensar, o título remete ao topônimo que recria um logradouro existente nos limiões dos bairros do Umarizal e do Telégrafo, na capital do Pará – não é um “romance belemense”, ao menos nos moldes de **Belém do Grão-Pará**. Na verdade, a cidade está no enredo como causa e consequência dos dramas existenciais de dona Celeste (a D. Cecé), personagem que porfia com Alfredo, disputando com este os holofotes do enredo. Sem os dramas de D. Cecé, que eclodem reiteradamente na trama, é difícil se pensar neste romance, pelo menos do modo como é concebido. A primeira seção do romance (ele divide-se em 3 seções), diga-se, denomina-se “No Muaná, o chalé separa-se”; nele ficamos sabendo do passado de Celeste, uma mulher “liberada”, que se consideramos os moldes provincianos do Marajó, teve de casar-se e migrar para a capital. E assim ela passará a ser uma das referências (ou “a” referência) de Alfredo, quando os Alcântara se vêem na bancarrota (fato narrado em **Belém do Grão-Pará**, mas ao qual o narrador de **Passagem**

recorre, de vez em quando), e o menino precisa arrumar outra casa em Belém para abrigar-se.

Há uma justificativa para se constatar uma certa originalidade na concepção e na busca, pelo autor, de uma enunciação particularizada para os livros marajoaras e para os belemenses. Nos livros encenados na Ilha do Marajó, o estilo do autor faz evidenciar o predomínio da *aquonarrativa*. Através deste estilo de escrita, que distingue a literatura de Dalcídio Jurandir da dos demais autores da segunda geração do romance modernista brasileiro, observa-se uma tendência de o autor vestir cenas, personagens e situações na paisagem líquida da Amazônia. Linguagem fundamentada num repertório léxico-semântico aquático. As secas e as queimadas não têm o destaque que talvez deveriam ter³⁸. Para se constatar tal fato se faz necessária a leitura do livro inicial do CEN. Abaixo, observe-se um excerto paradigmático de **Chove**; com ele se quer evidenciar aquilo que chamo de *aquonarrativa*:

Uma nuvem mais pesada de chuva cresceu no céu. Quando chove, Cachoeira fica encharcada. Os campos de Cachoeira vinham de longe olhar as casas da vila à beira do rio, com desejo de partir com aquelas águas. Quando chovia, mesmo verão, as chuvas eram grandes e os campos ficavam alagados. Eutanázio gostava um bocado de passear pelos campos. *De atravessar os campos para chegar à casa de seu Cristóvão* que ficava na ponta da rua para os lavrados. Às vezes* chegava, para ver Irene, com roupa escorrendo, os cabelos pingando. Irene ria. D. Tomázia sacudia a cabeça com pena. Dona Dejanira tirava o cachimbo da boca e suplicava:

– Seu Eutanázio, pelo amor de Deus* vá tirar essa blusa. Valha-me Deus!

A nuvem de chuva crescia. Os campos escureciam ao largo com se fossem um mar de mau tempo.

(Jurandir, In: Assis: 1998:

125).

³⁸ Os que conhecem a realidade do Marajó sabem que o arquipélago tem duas estações bem definidas: de cheias e de seca. Nesta última o solo racha-se, tamanha a secura. Parte do gado morre, e a população tem de prover-se de recursos hídricos.

Neste excerto as palavras, à deriva, põem-se *de bubuia* – para utilizar uma expressão própria do falar caboclo explorado por Dalcídio Jurandir –, como se estivessem a flutuar num rio. Nele, não raramente, desconstrói-se a pontuação gramatical ortodoxa (observemos, no fragmento, os exemplos destacados com asterisco, onde a pontuação do autor não é exatamente aquela preconizada pela gramática normativa), uma “pontuação duvidosa”, que realça uma escrita premeditadamente precária. Por isso, o ritmo do texto mostra-se bastante peculiar. No plano léxico-semântico, percebe-se a persistência no uso de significantes que remetem a elementos aquáticos: *nuvem, chuva, chove, Cachoeira encharcada, águas, chuvas, escorrendo, pingando*. A poetização da linguagem, decorrente principalmente do uso de metáforas (“os campos vinham espiar as casas”, “mar de mau tempo”) faz diluir as rígidas fronteiras entre prosa e poesia, isso quando se leva em conta que o poema é a forma privilegiada para a manifestação lírica do texto.

Chove é concretamente aquilo que poderíamos chamar de um romance-fluvial, o que é atestado por Massaud Moisés, no volume três de sua **História da literatura brasileira**: “[O ‘Ciclo do Extremo Norte’ constitui um] painel da terra e da gente do *Marajó* e de *Belém do Pará*, a série define-se como um romance-rio, ou melhor, uma novela-rio, por sinal, desenrolada à beira-rio” (Moisés: 2001: 190).

Essa presença recorrente das águas na “escrita marajoara” de Dalcídio Jurandir, entretanto, toma, nas narrativas urbanas, uma formatação um tanto diversa, pois a ela aderem também elementos sólidos. A chuva, uma das manifestações recorrentes

na climatologia de Belém³⁹, por exemplo, é explorada de modo não tão intenso pelo narrador de **Belém do Grão-Pará**. O uso da semântica encharcada, quando geralmente acontece se dá por associação com o espaço do Marajó. E, através dessas recorrências, mais uma vez, percebemos o narrador penetrar na interioridade de Alfredo, quando de seus primeiros dias na cidade, para transplantar, do cotidiano marajoara para o espaço urbano, cenas, objetos e personagens, como se pode constatar nesta passagem da página quarenta e dois de **Belém do Grão-Pará**:

Caminhavam [Alfredo e dona Amélia, sua mãe] na Gentil.

Alfredo parecia não ter viajado no bonde e sim no barco ainda. A rua era um rio ondulante. Viu a diferença entre as senhas da passagem do bonde, duas de duzentos réis (...) Senhas de uma cidade para sempre perdida (BGP: 42).

É sintomático que o narrador, contaminado pela emoção do menino interiorano recém-chegado a Belém, acompanhe a travessia⁴⁰ de Alfredo pela cidade num “bonde-barco”, na qual a “rua era um rio ondulante”. Note-se que o bilhete de passagem do bonde equivale a uma *senha*. Este significante, explicitado na enunciação, equivale à inserção do menino marajoara no mundo urbano. O Marajó-berço é assim transplantado, através das emoções da personagem, para o espaço belemense, “entre a paixão de estudar e o estudar mesmo atravessara-se a viagem, os seus novos sentimentos” (BGP: 1960: 55). Curioso é se perceber que a travessia de Alfredo do interior marajoara para o espaço urbano somente é viável devido à benevolência dos Alcântara,

³⁹ Há uma máxima de que em Belém marcam-se encontros antes ou depois da chuva. Se um dia isso já aconteceu, hoje esse bordão não passa de exagero, sobretudo, após as profundas mudanças climáticas por que passa o planeta. Não é muito lembrar que em 2006 a Amazônia sofreu com uma seca desmedida, que trouxe consequências desastrosas para um número expressivo de ribeirinhos.

⁴⁰ O significante “travessia” é fundamental no enredo de BGP, como o é em outras obras importantes (embora sendo enfatizadas de modo particular): **Grande Sertão Veredas**, de Guimarães Rosa, e **Em buscado tempo perdido**, de Marcel Proust. No romance dalcidiano, travessia talvez devesse ser cunhado no plural, pois que somente Alfredo cumpre diversas travessias: do Marajó a Belém; travessias em diversos espaços da cidade; travessia da infância para a fase adulta.

que o abrigam nesta jornada. Curiosamente, o vocábulo “Alcântara”, segundo o dicionário de nomes⁴¹, significa “ponte”. O decifrar deste significante reitera, portanto, o caráter simbólico da travessia no enredo do romance.

Outra passagem de **Belém do Grão-Pará** onde a presença das águas se faz valer é quando o narrador flagra uma cena do menino em Belém, a explorar os arredores do Ver-o-Peso. O “narrador intrometido”, que não consegue manter-se distanciado das cenas e da personagem, penetra no íntimo de Alfredo e desnuda diante do leitor, mais uma vez, as reminiscências do garoto em sua cidade natal, como se desejasse importar para Belém a sua Cachoeira:

Alfredo desceu a ladeirinha, se lembrando de outra cena em Cachoeira, a sua mãe nadava no quintal inundado, nadando embora tomasse pé, pois a água subira pouco mais de um metro. Em dado momento, revirando a lama, virou carambola, firmando-se num mergulho com as mãos no fundo, o corpo no ar, o sol em cheio. Agora, a comparação entre esta do beco e aquela do chalé deixava ele bem magoado, bem azedo. Que valia ter viajado, que valia estudar? Sem remédio a situação do chalé. Por isso mesmo tinha de voltar, ficar com a mãe. Aí se amargurou mais: ter comparado uma coisa com a outra (BGP: 37).

Percebe-se a necessidade que tem Alfredo de apropriar-se da nova situação que se lhe impõe em Belém. E essa apropriação se dá pelo caminho da inevitável comparação afetiva com Cachoeira. A reminiscência traz à cena, num processo de recordação – e veja-se que etimologicamente *recordação* significa “de volta ao coração” – dona Amélia, a mãe, que mergulha no quintal que ladeia o chalé cachoeirense. Dona Amélia, a que lutou com todas as suas forças para que seu filho mudasse para Belém. O enternecimento inicial da cena é, entretanto, quebrado quando o menino vê o problema do chalé como sem solução (lembremos

⁴¹ Gueirós, R. F. Mansur. **Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes**. 4 ed., São Paulo: Ave Maria, 1994.

que Alfredo não mais detém ali o caroço de tucumã⁴²). E aí, através do discurso indireto, o narrador sentencia o choque vivenciado pelo garoto entre o urbano e o rural: “Por isso, tinha de voltar, ficar com a mãe. Aí se amargurou mais: ter comparado uma coisa com a outra” (Jurandir: 1960: 37). A recordação do passado, diferentemente do que ocorreria numa narrativa romântica, deixa deflagrada em Alfredo a angústia de que se o presente não lhe é favorável, o passado muito menos o será.

Momento em que o elemento aquático invade a cena urbana ocorre por força da angústia – mais uma vez – advinda, da reminiscência de Alfredo. A cidade encharcada adquire, na linguagem do narrador (talvez por influência mimética dos sentimentos de Alfredo) uma profusão metafórica que associa Belém à natureza marajoara, que se encerra com a pedra de toque tecnológico do “trem-submarino”:

As chuvas desabaram, desmanchava-se a cidade no aguaceiro. Alfredo via na rede de corda, arquejando e resfolegando, aquele peixe-boi que era o seu já chamado padrinho Alcântara. Emilinha soltava a gordura num camisolão verde claro, os olhos cercados de um negrume como os olhos das turcas (...)

Corria a casa, à cata de um cantinho onde não mais ouvisse a chuva (...) varando o aguaceiro, o trem passava, ruidoso e fumegante submarino... (BGP: 52).

Acima, como é possível se perceber, a chuva é signo de angústia para o menino que se vê no centro de um espaço e situação

⁴² O caroço de tucumã funciona como uma espécie de amuleto para Alfredo. Josse Fares, a respeito do assunto, amplia a dimensão do carocinho: “Com o caroço de tucumã que traz sempre consigo, Alfredo corta o mundo simbólico, da lei, com os matizes do imaginário (...) O carocinho de tucumã era a vara de condão com que Alfredo rompia a mesmice do dia a dia da Cachoeira” (Fares In Jacob: 1996: 54). Já José Arthur Bogéa afirma que em torno do caroço de tucumã se estrutura a narrativa de **Chove**: “[**Chove**] marca o início do *Ciclo do Extremo Norte* e da saga de Alfredo: ‘Voltou muito cansado. Os campos o levaram para longe. O caroço de tucumã o levava também’ (1941, p. 13). Em torno do caroço de tucumã se estrutura a narrativa” e prossegue o professor citando um excerto do primeiro romance do CEN: “‘As fadas morreram, o encanto vem dos tucumanzeiros da Amazônia. O carocinho tem a magia, sabe dar o Universo a Alfredo. Tem um poder maior que os três Deuses reunidos’” (Bogéa: 2003:32). Talvez seja por isso que ao chegar à capital, o que ocorre em **Belém do Grão Pará**, Alfredo perca o caroço de tucumã. Afinal **Chove** é narrativa marajoara; as ingerências marajoaras diluem-se em **Belém do Grão Pará** ante os elementos urbanos.

estranhos. A chuva, plural e “corrosiva”, desmancha a indesejável cidade na qual Alfredo precisa aportar e deverá aclimatar-se. Aos olhos do menino, e as associações metafóricas de Alfredo são instigantes para o leitor, o gordo senhor Virgílio vira um peixe-boi; a estéril Emilinha (que, como se sabe, é caracterizada no enredo como um “útero de areia”) veste verde, provavelmente uma recorrência ao cenário marajoara. E o trem, meio de transporte inexistente em Cachoeira, metamorfoseia-se em submarino, embarcação que talvez pudesse traspasar celeremente a baía do Marajó e levar o garoto de volta à sua terra natal.

Portanto, em **Belém do Grão-Pará**⁴³, em termos gerais, o elemento líquido (próprio da *aquonarrativa*) não deixa de existir, mas relativiza-se ante a solidez do urbano, espaço repleto de novidades para o menino chegado do interior. Esta relativização do aquático se dá através de alguns elementos recorrentes: pedras de lioz, calçadas de cimento, paralelepípedos, trilhos de bondes elétricos e de trens, entre outros. O elemento aquático (pelo menos tal qual foi concebido em **Chove**) toma feição particularizada neste primeiro romance urbano escrito por Dalcídio Jurandir e presentifica-se em cenas dentre as quais destaca-se a passagem a seguir, na qual o narrador descreve o Ver-o-Peso, espaço de intersecção entre o território e a baía, espécie de portomercado, situado às margens da baía do Guajará:

“B’lém, B’lém, Belém, Belém”, repetia Alfredo baixinho, imitando Andreza em Cachoeira quando falava da cidade.

⁴³ É possível, a partir de um devaneio bachelardiano, ler **Belém do Grão-Pará** como um “novo” **Três casas e um rio**. Explico-me: se considerarmos a “via sacra” dos Alcântara e seus agregados por Belém, verificamos que eles habitam três moradas: as casas da 22 de junho, da Gentil e da Estrada de Nazaré. O rio fica por conta da ingerência do narrador que se refere às ruas da cidade como “um rio ondulante”. Vale lembrar também que **Belém do Grão-Pará** sucede **Três casas e um rio** no *Ciclo*. O primeiro inaugura a experiência urbana de Alfredo, enquanto o segundo encerra a experiência marajoara do menino.

“B’lém, B’lém”, já vestido, pronto para desembarcar. Mas esperava a mãe. Seguro nos cabos do barco “São Pedro”, murmurou:

– Oh, mas esta mamãe custa...

E sentia com a própria impaciência o encanto daquela demora. Tudo custava. Custou a manobra do barco para entrar no Ver-o-Peso, o cais das embarcações, as velas que vinham do Guamá, Ilhas, Salgado, Marajó, Tocantins, Contra-costa... Até vestir aquele fato novo, feito na loja, custou. A meia custou a entrar, as ligas de borracha apertavam nas pernas onde as marcas de feridas pareciam doer. O sapato, ao calçar, doeu-lhe. Agora, o barco descansava naquele abrigo, ao lado do Necrotério, liberto do mau tempo. Preferia que houvesse atracado defronte das quatro torrinhas do Mercado de Ferro que davam a Alfredo a impressão de casas turcas vistas no Dicionário Ilustrado. Ou perto das canoas de peixe, ou na escada junto às embarcações de mel, alguidares, jarros e urinóis de barro? Vermelhos urinóis de barro cozendo ao sol. Mas o “São Pedro”, como todas as embarcações do Arari, encostavam sempre ao lado do Necrotério, a proa olhando os velhos sobrados comerciais que se inclinavam para a pequena praça para saudar, à maneira antiga, as canoas que entravam e saíam. Mais alto, queixo roçando os telhados, era o morrinho do Castelo, os canhões sob a erva de são-caetano e um muro em ruína e negror que uma espessa folhagem tentava disfarçar.

.....
A maré vazava, escoando a doca. O “São Pedro” chocava-se com os vizinhos, confundido entre mastreação, cordagens, toldos e proas que enchiam o Ver-o-peso e arfavam na vazante como se estivessem fatigados da viagem.

.....
Alfredo, então, avançou pela proa e saltou na calçada, pisando o chão da cidade. Viu que andava sobre paralelepípedos (...) Por entre as pedras do chão da cidade grelava capim. Que luz a do seu olhar cheio de uma cidade que era só sua, não daqueles barqueiros, nem de sua mãe nem daquela gente alheia e indiferente que passava. Sua. Mas no ruído, nas vozes do Ver-o-Peso e no íntimo rumor de suas emoções, caía como água de fonte a voz de Andreza: “B’lém”... (BGP: 30, 31-2).

Percebe-se que as referências a elementos aquáticos, embora importantes, de certo modo, dissolvem-se no jogo da enunciação que demarca um rito de passagem do “desmergulhar” das entranhas aquáticas da Amazônia interiorana para a “capital-superfície”. Significantes como *cais* [do porto], *desembarcar*, *Tocantins*, *Ilhas*, *barco*, [rio] *Arari* (ênfase às reminiscências marajoaras), *maré vazada* e *vazante* (estas duas, note-se, que denotam a escassez das águas) incorporam-se à escrita na qual enunciar a dureza da cidade agora se faz importante também.

Neste contexto, às imagens aquáticas vão sucedendo-se outras, sólidas, que se estão longe de enxugar semanticamente o texto, o fazem menos ensopado. Objetos de barro – após o emprego pelo narrador da expressão “torrinhas de ferro” – são significativamente enfatizados, designando transição do “molhado interiorano” para o “sólido urbano”: “alguidares, jarros e urinóis de barro”, elementos híbridos. Vê-se que o barro (barro é lama – terra que se liquidifica através do trabalho manual, humano) passou por um processo artesanal de produção, de “amoldamento”, que tem o fogo como etapa final. Portanto a água passa por um processo de ressecamento no forno, através do cozimento do artesanato de barro. É como se a ingerência da cultura requalificasse a natureza. Finalmente, como numa última etapa desse processo de descoberta do sólido urbano, Alfredo pisa no chão de Belém, “apossa-se” da cidade. E o texto denuncia a nova situação, explicitando um instigante entrelaçamento entre enunciação e enunciado:

Alfredo, então, avançou pela proa e saltou na calçada, pisando o chão da cidade. Viu que andava sobre paralelepípedos. Numa dessas pedras levada pelo Alfer, “moço” da lancha Atatá, se apoiava na trempe do fogão da nhá Porcina. Por entre as pedras do chão da cidade, grelava capim. Que luz, a do seu olhar de uma cidade que era só sua, não daqueles barqueiros, nem de sua mãe, nem daquela gente alheia e indiferente que passava. Sua. Mas no ruído, nas vozes do Ver-o-Peso e no íntimo rumor de suas emoções, caía como água de fonte a voz de Andreza: B' lém... (BGP: 31-2).

Tanto o jogo de fonemas, sobretudo os sons /p/ e /t/, que explodem nos ouvidos do leitor que se põe a ler o texto em voz alta, quanto o sentido das palavras chão (a expressão “chão da cidade” surge duas vezes num só parágrafo), paralelepípedos e pedras, enunciam a composição do líquido/sólido. É curioso observar-se que a expressão o “ruído que caía como água de fonte”, um indício da aquonarrativa, remete à Andreza (amiga que

Alfredo deixara para trás em Cachoeira), personagem metonímica do espaço marajoara. O conforto da água que habita a cidade, parece ser, ali, uma reminiscência de Cachoeira, território em que o narrador, autor diegético, faz predominar a liquidez sobre a solidez. Impõe-se a Alfredo um novo desafio, em que o pétreo da urbe deve conviver, lado a lado, com a “liquidez” trazida de Marajó. É assim que penso estar demarcada para o leitor a mutação de linguagem – embora não se trate, como disse, de uma mudança radical – do espaço rural para o citadino, o que corresponderia, em outros termos, a uma mais efetiva comunhão dos elementos líquido e sólido.



Primeira versão: Suplemento Literário da Folha do Norte.

4 – OS MEANDROS DA CONSTRUÇÃO DO ROMANCE

E tudo ali em diante se sumia, uma cidade se perdendo, aquela cidade a que agora mais [Alfredo] se apegava, porque era a de seu deslumbramento (...) de seus espantos e surpresas (Dalcídio Jurandir).

4 . 1 – Uma gênese da narrativa

A primeira notícia de publicação de **Belém do Grão-Pará**, ou um fragmento daquilo que viria a ser o romance, data de 27 de março de 1949. O texto, então intitulado “A casa da Gentil”, foi publicado no “Suplemento literário”, encarte do diário paraense “Folha do Norte”. O órgão cultural, que tinha a colaboração de pessoas de todo o Brasil e do exterior, era coordenado pelo escritor Haroldo Maranhão e tinha como colaboradores escritores do porte de Carlos Drummond de Andrade, Alphonsus de Guimaraens Filho, Manuel Bandeira, Sérgio Buarque de Hollanda, Benedito Nunes, Mário Faustino, entre tantos outros.

“A casa da Gentil”, esboço do que seria o romance definitivo, está estampada na página dois do “Suplemento⁴⁴” e se vê ladeada de texto crítico de Sérgio Milliet (“Do estilo”), e resenhas sobre **Notes Towards The Definition Of Culture**, de T. S. Eliot; **Le Testament Spirituel**, de André Gide, bem como, **Retrato num Espelho**, de Charles Morgan. A página continha ainda um artigo que realçava uma “Curiosidade sobre Sartre”. O texto, apresentado no

⁴⁴ Agradeço a cessão deste material pertencente ao acervo da professora Júlia Maués, da Universidade da Amazônia, que em seu mestrado debruçou-se sobre o Suplemento Literário da **Folha do Norte**; este trabalho foi publicado com o título de **Folha do Norte: suplemento: a modernidade literária no Estado do Pará**. Belém: EDUNAMA, 2002.

Suplemento Literário, conforme pude constatar, foi modificado na versão definitiva do romance que saiu do prelo pela Martins Editora, de São Paulo, em 1960.

Outro registro prévio que se faz necessário sobre **Belém do Grão-Pará**, se dá em julho de 1948, provavelmente no dia 24, quando Dalcídio Jurandir escreve uma carta a um de seus mais fiéis missivistas, o “amazonólogo” Nunes Pereira. As correspondências trocadas pelos dois intelectuais, as quais me foram gentilmente cedidas pela professora Selda Vale, da Universidade Federal do Amazonas, nos podem ajudar a elucidar algumas questões de concepção literária, das influências e, sobretudo, do processo de trabalho do autor do *Ciclo*. A carta, datada de julho de 47, tem como assunto principal o romance que Dalcídio Jurandir então finalizava; o romance, a que tudo indica (embora não haja sobre ele referência explícita) era **Belém do Grão-Pará**. Na referida carta, Dalcídio esclarece a seu interlocutor:

Terminei o romance. Mandei ortografar. Estou com dez por cento de probabilidade de metê-lo num negócio que pode dar algum. Mas há noventa por cento contra. Em todo caso o romance está com duzentos e oitenta e quatro páginas datilografadas, mais da metade não foi lida por ti... (Carta inédita de DJ a NP)

Aos que pensam que o autor de **Belém do Grão-Pará** não tinha pretensões de (sobre)viver da literatura podem estranhar o emprego da palavra “negócio” – etimologicamente, vale lembrar, *negação do ócio* –, associada ao ofício da escrita. Mas a idéia de ofício literário ganha força quando Dalcídio Jurandir sentencia: “...Terminei o romance. Mandei ortografar”. Fica-nos a marca da seriedade de como este romancista trata seu trabalho (embora a primeira edição brasileira esteja crivada de mais de quatro mil desvios gramaticais e/ou editoriais). Afinal, o escritor que não deseja perder-se nos labirintos da gramática da língua portuguesa,

deve recorrer a um especialista no assunto, um “ortografador”, significante sugerido por Dalcídio Jurandir (que declina o verbo ortografar). Referências como essa, da delegação de poder a um revisor de texto, são reiterativas nas cartas de Dalcídio a Nunes Pereira. Assim que um romance era terminado, o escritor paraense enviava-o a um especialista, para que o texto fosse “corrigido”.

O escritor paraense declara a extensão de seu texto: “... o romance está com duzentas e oitenta e quatro páginas datilografadas...” (a primeira edição brasileira, é bom que se diga, tem 358 páginas, digitada que foi em corpo 10). E, mais adiante, Dalcídio reitera a Nunes Pereira seu ideário criativo, que se fundamenta no exaustivo trabalho literário. À moda de um minerador, ele seleciona o “cascalho” do texto:

Estou com a morna e pesada elaboração mental do segundo romance. Como escolher o imenso material, a experiência de vida, o cascalho é grande. Isto me tortura porque acabo eu escolhendo o pior. Como tirar o essencial de tudo isso que vivi e observei? (Carta inédita de DJ a NP).

Por hora, o criador defronta-se com a angústia – a “tortura” – da escolha, de como selecionar a “experiência de vida”, e transmutá-la de confissão para ficção. E o emissor prossegue sua carta, utilizando-se de uma interessante metáfora, que abre as possibilidades do leitor para os labirintos do texto:

Aqui está a chave mágica do romance, meu caro. Não devo repetir o processo de “Três casas”. Não devo cair nos cacoetes de “Marajó”. Quero o romance de grandes linhas simples e que possam conter a complexidade da vida. Estou pedante. Mas ando sufocado com os planos, que farei? Como trabalhar? São tantos os fantasmas a dar vida, tanta gente a que tenho de dar carne e ossos e sentimentos (Carta inédita de DJ a NP).

A “Chave mágica do romance”, afirma o autor, consiste em não se repetir (ele, autor de vasta obra novelística e contextual), e, mais

que isso, na pretensão de cumprir – tarefa difícil – a confecção do “romance de grandes linhas simples e que possam conter a complexidade da vida”. Espantar fantasmas, para o romancista, corresponde a transformar – emprestar vida, feito um deus – personagens, dando-lhes “carne e ossos e sentimentos”. Esta tarefa, complexa e de extrema responsabilidade, exaure o escritor, que, entretanto, está longe de desistir de seu ofício:

Essa recuperação é que é a vida do romance. O escolher é difícil. Entre mil situações, entre mil diálogos, entre tantos sentimentos, tenho de colher a que pode ser a estrutura do romance. Teoricamente, muito bom. Na prática, é um trabalho esgotante... (Carta inédita de DJ a NP).

Vê-se assim que o “trabalho esgotante” do romancista – seleção de temas, recortes de tempo e espaço e da montagem de diálogos, enfim – é constituído pelo desafio cotidiano de encarar “o fazer literário como ofício laborioso, para além do acessório de vaidades que caracterizam a trajetória artística de alguns escritores”.

Revelações como essas, contidas na carta a Nunes Pereira, contribuíram decisivamente para que eu me sentisse instigado a ler o romance **Belém do Grão-Pará**.

* * *

Quarto livro do *Ciclo* e o primeiro essencialmente urbano, **Belém do Grão-Pará**⁴⁵, como já afirmamos anteriormente, tem, até os dias atuais, quatro edições, a saber: duas no Brasil, em 1960 e

⁴⁵ Neste trabalho, embora tenha tido acesso a três edições do romance, usei como referência o texto da Martins, de 1960. A edição portuguesa, de 1982, foi usada em termos comparativos, o que me possibilitou perceber a diversidade editorial de aquém e além mar. E quando a segunda edição brasileira, de 2004, saiu do prelo, este estudo já estava demais avançado para estabelecê-la como referência, embora isto fosse o mais coerente se as circunstâncias fossem outras. Provocativo parece ser comparar as três edições, mas isso fica, quem sabe, para um próximo estudo.

2004, pela Martins e EDUFPA/Casa de Rui Barbosa/Instituto Dalcídio Jurandir, respectivamente, e duas em Portugal, em 1979 e 1982, pela Europa-América.

No Brasil, o livro teve repercussão relativamente tímida. Até os dias atuais tem-se conhecimento de três teses⁴⁶, que, no entanto, não tratam especificamente do romance em questão, mas do conjunto do CEN: a da de Olinda Assmar, da Universidade Federal do Acre, a de Marli Tereza Furtado e a de Luis Heleno Montoril Del Castilo, ambos da Universidade Federal do Pará. Na UERJ sabe-se do estudo, em curso, de Ruy Pereira, intitulado “Literatura transamazônica: singularidade e exclusão do romance de Dalcídio Jurandir”. Nelas, o livro foi também estudado no conjunto da obra de Dalcídio Jurandir. Assmar, além dos livros do CEN, incursiona em **Linha do parque**. Furtado defende o interessante ponto de vista, que me interessa de perto, do universo derruído, uma Amazônia decadente da pós-*belle-époque*, na qual, em diversos momentos, as casas simbolizam a derrocada econômica e/ou moral da região. Já Del Castilo atém-se a Belém como espaço dos “deslocamentos movediços” na literatura oral-mítica e no texto em que Alfredo e Eutanázio circulam na capital do Pará. Josebel Akel Fares, embora não trate especificamente de Dalcídio Jurandir, escreveu um significativo número de artigos a respeito do “Marajó dalcidiano”, resultado de sua tese de doutoramento, defendida na PUC-SP, em 2003.

A dissertação de Ornela, defendida na pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Pará, em 2003, parece ser o trabalho

⁴⁶ É impossível listar o número exato de trabalhos acadêmicos que se fizeram nos últimos três anos sobre Dalcídio Jurandir, dado o crescimento de interesse pelo autor marajoara nas graduações e pós-graduações dos cursos universitários da Amazônia, sobretudo do Pará. Assim, ponho-me a falar apenas dos trabalhos a que tive acesso, aqueles que me parecem mais relevantes para o propósito desta tese.

em que ocorre um estudo mais sistemático deste romance urbano do autor paraense. Outras dissertações destacam-se: Zélia Amador estudou as vozes da negritude em trabalho intitulado **Dalcídio Jurandir: regionalismo, relações raciais e de poder e Marajó e Três casas e um rio** (UFMG, 2001), e Elisabeth Vidal escreveu sobre **Marajó: regionalismo, representação feminina e memória** (UFMG, 2001). **Marajoando nas Águas do Fogo**, de Elías Hernandez Inostroza, defendida no IEL/UNICAMP, em 2005.

Não se pode deixar, no entanto, de falar do artigo, aqui já citado, de Pedro Maligo, “Ruínas idílicas...”, que faz inserções em **Belém do Grão-Pará**, artigo que foi publicado na **Revista da USP**, em 1992, e que, por ser paradigmático, abriu caminho para um sem-número de estudos dalcidianos.

* * *

Para enveredar no estudo de **Belém do Grão-Pará** é imprescindível, penso eu, se iniciar pelo título da obra. O próprio Dalcídio Jurandir afirma, certa vez, em entrevista à cronista Eneida: “Em **Belém do Grão Pará** está muito do meu primeiro amor à cidade e um pouco do meu desprezo e enjôo pelo que a enfeia...” (Eneida, In: Jacob: 1996: 51). Vê-se logo que, a despeito de todas as máscaras que perpassam o processo criativo, o romancista, talvez sem intenção, deixa marcas biográficas eclodirem na confecção do romance, a confissão transforma-se em ficção: o primeiro amor a cidade, desprezo e enjôo pelo que a enfeia. Mas por trás destes sentimentos, sabe-se, há mais coisas a estudar. E nesse debruçar-se sobre o texto, curioso é começar pelo título da obra.

E o título denuncia, de pronto, uma opção pelo jogo entre o real e o ficcional. No título **Belém do Grão-Pará**, o romancista fez opção por empregar uma forma intermediária entre o nome oficial da cidade, que por ele é homenageada em sua escrita – “Santa Maria de Belém do Grão Pará”, – e o usa⁴⁷ Belém do Pará –, como mais comumente ela é conhecida. E esta opção, mais que uma simples escolha de um título que será estampado na capa de um livro, esconde, penso eu, uma estratégia que definirá o projeto do autor para o enredo. Explico: há uma relação antiética na expressão “Belém do Grão-Pará”, a qual poderíamos subdividir em dois tópicos “Belém” e “Grão-Pará”. A primeira parte da expressão – “Belém” – identifica a face de uma cidade cabocla, maquiada de simplicidade. Simplicidade que contrasta claramente com a expressão verbal, grandiosa, “Grão-Pará” (Pará = *rio-mar*, em língua indígena, e grão = do latim, *grana*, *grã*, *grão*; expressões que juntas significam *grande rio*), a qual, sonora e semanticamente é fausta. Pois bem, esta mistura antiética do simples com o augusto denota a pedra basilar do enredo do romance: a cidade que viveu o fausto da borracha (no título, representada pelo “grão”) tem de defrontar-se com a pobreza, decorrente da derrocada econômica do látex no mercado internacional. É neste cenário contraditório – prenunciado pelo título do romance – que desfilam as personagens do livro⁴⁸.

A Belém que se vê condensada no título – através de um intrincado processo metonímico, no qual muitas vezes as

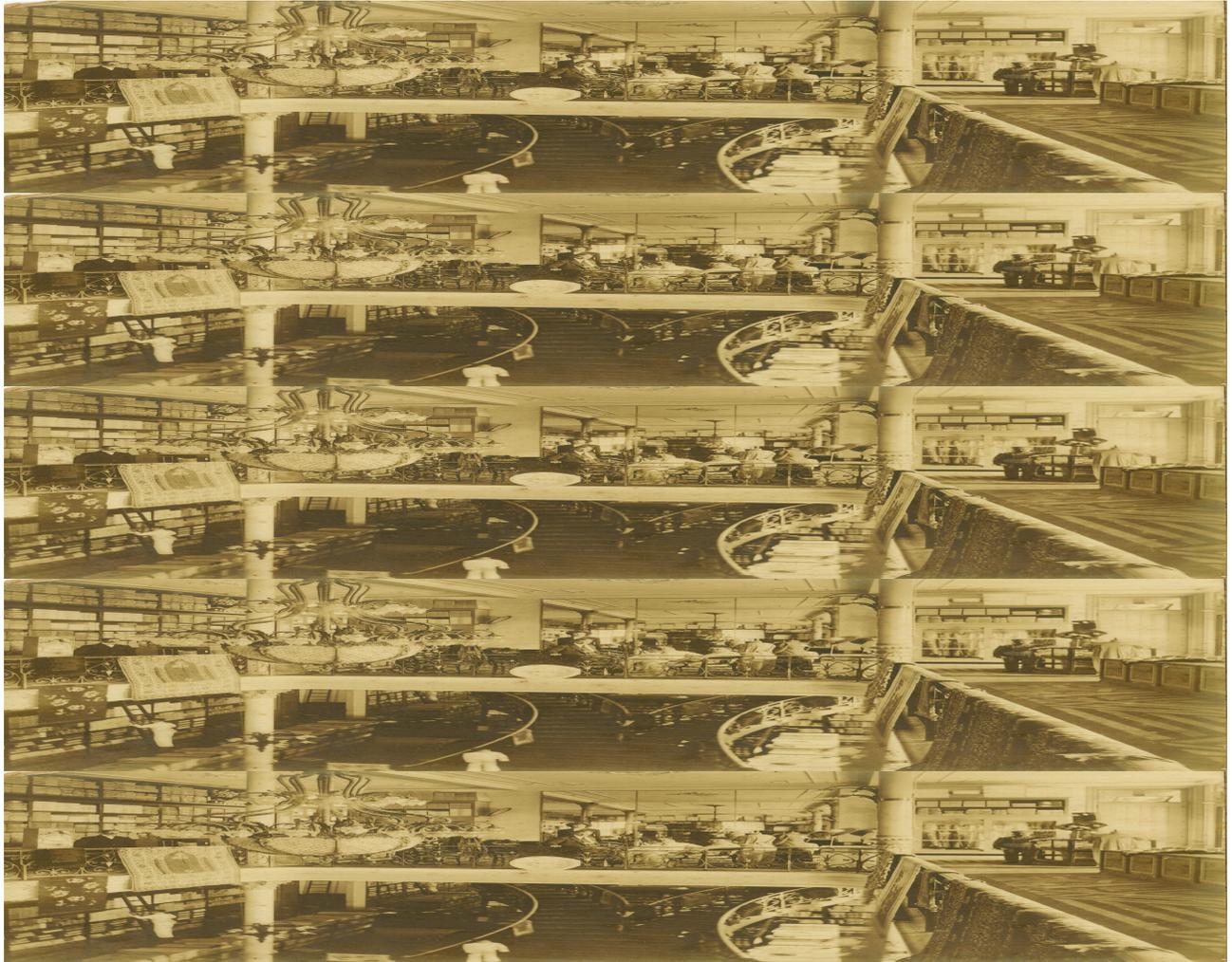
⁴⁷ Era comum, até o século XIX, que cronistas e viajantes, e até mesmo ficcionistas, se referissem a Belém como “cidade do Pará”, forma que hoje foi substituída por Belém do Pará.

⁴⁸ Vale lembrar que durante o período colonial, ante o fracasso das capitânicas hereditárias, o país foi dividido em duas províncias: Província do Brasil e Província do Maranhão e Grão Pará.

mulheres simbolizam a cidade⁴⁹ – está representada por Emília, filha do casal Alcântara (embora as reproduções metonímicas do enredo, cidade X mulheres, se dêem através de outras personagens como dona Inácia e Libânia, por exemplo). A alienada Emília que, segundo sentencia o narrador – mesmo com tudo desabando sobre a cabeça de sua família e de seus conterrâneos –, “tentava parecer alheia ao passado e ao presente” (Jurandir: 1960: 09). Não é à toa que o texto de **Belém do Grão-Pará** faz figurar, em pelo menos três vezes, a metáfora “útero de areia” para caracterizar a “gorda filha” de seu Virgílio e dona Inácia. A cidade que alimentou o prosperidade dos pais de Emília, que se fez a “Paris n’América” pelas mãos do intendente Antônio Lemos, agora, imersa na crise, é infértil, improdutiva, areia que se esfarela diante dos tortuosos destinos das personagens que a habitam. Ainda sobre o título, talvez seja preciso dizer que suprimir o “Santa Maria de”, a mim me parece, que humanizou a cidade representada no romance, dessacralizou-a, fazendo dela um palco de conflitos por onde desfilam personagens, por assim dizer, palpáveis, verossímeis, empolgantes até.

* * *

⁴⁹ A professora Márcia Marques de Moraes, na Pós-graduação em Letras da PUC Minas, ao ministrar o curso Literatura e Psicanálise, observava então a força feminina dos romances de Dalcídio Jurandir. Em BGP isso é um fato; as mulheres manipulam, com certa insistência, fatos do enredo e destino das personagens.



Belém: a Paris n' América, início no século XX, sofisticação que sobrevive em meio ao caos urbano.

4.2 – A modernidade na obra

“As tipografias estão uma lástima!”. Esta frase, algo direta e fatalista, grafada por Graciliano Ramos, em carta enviada a Antonio Candido⁵⁰, poderia muito bem ter sido escrita por outro escritor da moderna ficção brasileira. Estou a referir-me a Dalcídio Jurandir Ramos Pereira, ou simplesmente Dalcídio Jurandir, como era conhecido este escritor paraense, contemporâneo do autor de **Vidas Secas**.

Dizia eu que a frase acima poderia ter sido escrita por Dalcídio lastimando-se da edição brasileira de seu romance **Belém do Grão-Pará**, que saiu do prelo, em 1960, pela Livraria Martins Editora, de São Paulo. Esta edição, provavelmente com tiragem média de três mil exemplares, não recebeu, segundo se pode perceber ao folhear suas páginas, o cuidado devido para uma obra de sua importância⁵¹. Tanto é assim que neste trabalho, embora ele não se volte especificamente para as questões lingüístico-gramaticais, nos preocupamos em assinalar, página a página, os deslizes cometidos “pela tipografia” da Martins Editora, referência para este estudo. O resultado, como disse, é estarrecedor. Nas trezentas e cinquenta e oito páginas da referida edição, consegui assinalar mais de mil e quatrocentos desvios gramaticais. Nunca, até então, tinha eu me confrontado com obra com tamanho montante de defeitos de publicação.

⁵⁰ CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro, editora 34, 1992.

⁵¹ **BGP** recebeu os prêmios “Luísa Cláudio de Sousa”, do Pen-Clube do Brasil (melhor livro do ano, associado ao conjunto da obra), e o “Paula Brito”, da Biblioteca Pública do então estado da Guanabara.

É de se estranhar o fato de uma editora renomada, naquele tempo uma das mais prestigiadas no Brasil, permitir chegar ao mercado um trabalho repleto de deslizes gráficos, problemas gramaticais de toda ordem: ortográficos, de acentuação, de pontuação, de grafia, enfim, uma infinidade de erros. Resta-nos saber se o desleixo editorial se deu por obra

e graça dos revisores da casa publicadora paulista ou ainda especular se Dalcídio Jurandir avalizou a estropiada publicação de seu livro (teria ele, junto à editora, o prestígio e/ou a autoridade necessários para vetar a impressão e a distribuição da referida edição?). Tais dúvidas talvez somente se esclarecessem se tivéssemos acesso aos originais, que, provavelmente, já não mais existem. O que, entretanto, parece importar é que as próximas edições brasileiras, como a que veio à luz em 2004, através do laborioso trabalho de Marta de Senna e Soraia Reolon Pereira, estão dispostas a retificar tamanhos deslizes.

Pelo que se pode perceber, Dalcídio Jurandir era um escritor zeloso de seu trabalho, o que incluía – além de escrever obstinadamente – a revisão de seus livros, antes de eles serem entregues às editoras. Quando não estava seguro acerca do teor gramatical de sua escrita, o romancista não se furtava em recorrer a algum entendido – amigo, conhecido – no assunto. É o que se pode comprovar no trecho de uma carta escrita por Jurandir a Nunes Pereira, seu amigo, carta que tratava de **Três Casas e um Rio**, datada de 02 de agosto de 1948:

...Dei o 'Três Casas' a uma senhora amiga para fazer a acentuação ortográfica. Ela leu e disse – trata-se de uma professora e leitora de bom nível de leitura – que entre outras qualidades está a de que a leitura

prende do começo ao fim e que gostou mais dele do que de 'Marajó' (Cartas inédita de DJ para NP⁵²).

Consciente talvez de suas limitações, o autor de **Chove nos campos de Cachoeira**, como se pode perceber acima, dividia a responsabilidade de revisão de seus livros com amigos e pessoas que gozavam de sua confiança, especialistas no estudo da gramática normativa da língua. Daí se estranhar o resultado final, por assim dizer, desastroso, da edição de **Belém do Grão-Pará**, da Martins. Felizmente, a publicação EDUFPA/Casa de Rui Barbosa, repôs a importância da obra, livrando o referido romance das imperfeições gramaticais e gráficas.

A profusão de problemas encontrados na primeira edição brasileira ficou ainda mais evidente quando da descoberta do exemplar publicado pela editora Europa-América, então dirigida por Francisco Lyon de Castro.

Em Portugal, o livro integrou a coleção "Século XX", série "autores brasileiros contemporâneos", a qual foi coordenada por Álvaro Salema. O romance de Dalcídio Jurandir, como se sabe, teve duas edições lusitanas: a primeira em 1979 e a segunda em 1982; ambas contêm prefácio escrito por Ferreira de Castro, autor de **A Selva** que, devido sua experiência em terras amazônicas, conhecia intimamente a realidade descrita no livro.

Ferreira de Castro, em prefácio de **Belém do Grão-Pará**, por ele assinado, não se negou a chamar para si a responsabilidade de

⁵² As referidas cartas foram recolhidas pela prof.^a Selda Vale, da Universidade Federal do Amazonas, sediada em Manaus, e integram o projeto "Vozes da Amazônia", de autoria da mesma professora, o qual é patrocinado pelo CNPq. Selda, ao saber deste trabalho, teve a gentileza de cedê-las a mim, através da prof.^a Josebel Akel Fares, da Universidade do Estado do Pará/ Universidade da Amazônia, de Belém-Pará; eu, de posse delas, digitei-as numa seqüência, a mesma seqüência recebida, de 13 cartas. Arbitrariamente, chamei este material, para efeito didático e de exclusivo uso nesta tese, de "Cartas amazônicas".

alertar seus conterrâneos para a importância do autor e da obra que prefacia:

Apesar de celebrado desde há anos, pelos maiores críticos literários do Brasil, como um dos mais importantes romancistas actuais do seu país, tão rico de ficcionistas, Dalcídio Jurandir era, até agora, desconhecido em Portugal. E perfeitamente se compreende que a sua obra, ao aparecer pela primeira vez entre nós, carecesse de alguém, situado no átrio, a explicar quem é o seu glorioso autor (...) Ele [Dalcídio Jurandir] foi, não só para o Marajó, mas para o Estado do Pará, o que Jorge Amado, Lins do Rego e Raquel de Queirós e outros grandes romancistas tinham sido, nos anos 30, para os Estados do Nordeste brasileiro (Castro In: JURANDIR: 1982:12).

As palavras de Castro constituem um pórtico que viabiliza a entrada do autor paraense no mercado editorial português, uma espécie de passaporte avalizado por “alguém [ele, Ferreira de Castro] situado no átrio, a explicar quem é o seu glorioso autor”. Ao mesmo tempo em que enfatizam o distanciamento cronológico-temporal da produção de Dalcídio Jurandir, em relação à da geração dos “grandes romancistas” de 30 do Nordeste brasileiro, Castro, como se vê, associa o teor da prosa dalcidiana àquela produzida por três ícones do romance neo-realista do Modernismo brasileiro: Jorge Amado, José Lins do Rego e Raquel de Queirós.

Acerca disso parece haver dois aspectos curiosos a comentar. O primeiro dá conta de que Raquel de Queirós, citada acima por Ferreira de Castro, integrou o júri do prêmio “Vecchi/D. Casmurro” que, em 1941, concedeu o primeiro lugar a **Chove nos campos de Cachoeira**, livro inicial do “Ciclo do Extremo Norte”. O segundo deixa evidente que o autor de **A selva** não relacionou, sabe-se lá Deus por que, Graciliano Ramos entre os romancistas da geração de 30. Assinalo este fato uma vez que, a meu ver, Ramos é, ao lado de Dalcídio (cada qual com seu modo peculiar de escrever), o maior escritor da geração a qual, didaticamente, convencionamos

chamar geração de 30 ou geração Neo-realista do romance modernista brasileiro.

Embora o enquadramento da obra de um escritor numa determinada geração seja muito questionado por parte significativa dos críticos e historiadores da literatura nossos contemporâneos, vale lembrar que este enquadramento se dá, penso, devido a uma estratégia didática. E se assim considerarmos, é preciso ter em mente que a obra do *Extremo Norte*, ou pelo menos parte dela, tem identidades com a geração do romance de 30 do nosso Modernismo⁵³, devido, principalmente, a algumas recorrências temáticas, a saber: a preocupação com a denúncia social, a amostragem do espaço local, enriquecido pelos dramas vividos pelas personagens, o que dá um tom universalista à literatura produzida naquele momento por um expressivo grupo de escritores, que assim podem ser chamados de “engajados”. Embora esta geração esteja predominantemente ligada ao Nordeste brasileiro, focalizado reiteradamente pelos romancistas, ela também se estendeu ao Norte, graças principalmente às obras de Dalcídio Jurandir e ao Sul, principalmente por obra e graça de Érico Veríssimo e Dionélio Machado.

Acerca do “alargamento de horizonte de visão” dos limites da geração de 30 do romance modernista, lembro-me aqui da afirmação feita por Jorge Amado em entrevista concedida a Antônio Roberto Espinosa. Diz-nos o mestre baiano: “a literatura de 30 saiu sobretudo do nordeste, mas não só dele, saiu também

⁵³ Benedito Nunes, que nos últimos 10 anos voltou a tratar da obra de Dalcídio Jurandir, discorda, como se verá mais adiante, deste posicionamento. O filósofo afirma que, graças ao “enxerto da introspecção proustiana”, o ciclo de romances de Dalcídio Jurandir afasta-se das práticas narrativas do romance de 30. Ler NUNES, Benedito, In: JACOB, Célia (org.): 2004.

do sul com os gaúchos Érico Veríssimo e Dionélio Machado, por exemplo – e do norte – com o paraense Dalcídio Jurandir”⁵⁴ (GOMES:1981).

Mais do que nos determos na amplitude do raio de ação da geração de 30 do nosso romance, talvez seja válido retornarmos ao prefácio escrito por Ferreira de Castro à edição da Europa-América. Experiente, em se tratando da confecção da matéria “romance”, além de conhecedor da região que serve de pano de fundo para a saga de Alfredo e dos Alcântara, Castro, ao prefaciá-lo **Belém do Grão-Pará**, o faz com a autoridade de um leitor exigente e atento. Certamente conhecedor da obra dalcidiana, o autor de **A selva** afirma:

Dalcídio Jurandir não esquece a singular natureza da sua terra, mas ocupa-se principalmente dos habitantes. Após haver analisado figuras do interior do Pará e-lo a examinar, neste romance, algumas da capital. E as possibilidades do seu talento são tão grandes e tão diversas que dir-se-á ter ele sido sempre um romancista urbano (Castro, In: Jurandir: 1982:13).

Como se vê, o prefaciador enfatiza o fato de Dalcídio Jurandir “ocupar-se dos habitantes da cidade”, o que poderia indicar-nos que **Belém do Grão-Pará** é narrativa de personagem/ns, e não de aventura, como podem imaginar os que desejam ver a Amazônia sempre como cenário exótico de narrativas de aventuras. E entre as personagens de destaque, talvez a grande atração seja a própria Belém, que nas páginas dalcidianas se vê revirada pelo avesso, com suas seduções, contradições, benefícios e malefícios. Mas a isso retomaremos mais adiante.

⁵⁴ Entrevista de Jorge Amado, concedida, em junho de 1981, a Antônio Roberto Espinosa, editor da Literatura Comentada, série da Abril Educação que publicou coletâneas didáticas de diversos escritores brasileiros, nas décadas de 80 e 90. In: GOMES, Álvaro Cardoso. **Jorge Amado**. Série Literatura Comentada. São Paulo: Abril Educação: 1981.

Segue Ferreira de Castro a apontar a tendência de, nesta narrativa, Jurandir criar um painel urbano – um quebra-cabeças – da cidade que outrora, num passado bastante próximo, fora a “Paris n’ América” e que ali sobrevive nos queixumes de dona Inácia e seu Virgílio Alcântara e na decadência do látex provocada pela queda do preço do produto no mercado internacional.

A arte do romancista paraense, diz o mestre português, “é tão eficaz que por simples alusões a pormenores ou breves imagens, de que são exemplos as do mercado do Ver-o-Peso, ele constrói como quem aglutina um ‘puzzle’ e acaba por no-la apresentar tão exacta e colorida que eu, ao lê-lo, tive a sensação de haver regressado ali ao cabo de muitos anos” (Castro:1982:13). Como se vê, Ferreira de Castro realça as virtudes de “pintor de painéis” que é Dalcídio Jurandir, ele que em verdade acaba por traçar, neste quarto romance do *Extremo Norte*, uma baudelairiana *fisiognomia da cidade do trópico*⁵⁵. Senão atentemos aos passeios de Alfredo, Libânia e Antônio pelo traçado urbano da Belém do início do século XX, painel que serve de mote para as descobertas que o menino interiorano do Marajó faz em sua migração de Cachoeira à capital do estado, trajeto tão comum ainda nos dias de hoje.

E ainda no “preâmbulo” da edição lusa, lê-se a “radiografia” que os olhos apurados de Ferreira de Castro promovem. E com o discernimento que lhe era comum, o escritor português sentencia: “grande psicólogo e observador, Dalcídio Jurandir é, conseqüentemente, um grande criador de personagens”

⁵⁵ É preciso enfatizar que a expressão “fisiognomia da cidade do trópico” não é de minha autoria; ela foi cunhada pelo professor Willi Bolle que, em 1996, ministrou um curso de extensão no Núcleo de Altos Estudos da Amazônia e na Pós-Graduação em Letras, UFPa, Belém, Pará.

(CASTRO In: JURANDIR: 1982: 13). E prossegue, ao identificar aquilo que, segundo ele, é essencial para o leitor que se puser a folhear a edição que então saía do prelo: “A família Alcântara, eixo da estória, com suas ambições, suas frustrações, vaidades e mediocridades, está viva e muito viva continua, mesmo se alguma flecha irônica do autor a traspassa ou um outro traço caricatural a castiga” (1982:13).

Ferreira de Castro aponta a argúcia na criação das personagens e enfatiza a tendência irônica da literatura dalcídiana. Além de “bem apadrinhado”, o romance de Dalcídio Jurandir chegou à Europa, com a chancela do editor Lyon de Castro⁵⁶, respeitado e reconhecido pela sua competência profissional e o arrojo como abria espaço a bons autores estrangeiros (os brasileiros, logicamente, aí incluídos) em Portugal. Este fato, conforme afirmei, proporcionou mais uma etapa na “internacionalização⁵⁷” da obra de Dalcídio Jurandir, além de abrir espaço para uma possível leitura da recepção da obra do *Extremo Norte* em além-mar, proposta que desejo abraçar em projetos futuros.

⁵⁶ Francisco Lyon de Castro nasceu em 1914, em Lisboa. Desde cedo entrou para a Imprensa Nacional de Portugal, onde provavelmente teve contato com idéias socialistas e anarquistas. Mais tarde, em 1933, Lyon de Castro adere ao PC Português; ele é naturalmente perseguido pelo regime de Oliveira Salazar. Após a II Guerra mundial, junta-se a seu irmão, Adelino Lyon de Castro, e cria a Editora Publicações Europa-América (E-A). Uma das primeiras publicações estrangeiras da E-A em Portugal foi **A centelha da Vida**, de Erich Maria Remarque, que teve a tradução confiada a um jovem desconhecido então, José Saramago. Apesar de toda a perseguição promovida pelo PIDE, os Lyon de Castro transformaram a Europa-América numa das maiores editoras européias; Dalcídio Jurandir e Jorge Amado são dois nomes publicados por Lyon de Castro em Portugal. Lyon de Castro faleceu a 11 de abril de 2004. Segundo nota grafada pela editora, o “preâmbulo” de Ferreira de Castro ao romance **BGP** foi resultado de um pedido pessoal de Lyon de Castro ao autor de **A selva**. Dias após entregar o texto a E-A., Ferreira de Castro veio a falecer. O prefácio, assim, acabou por tornar-se documento histórico, provavelmente o último da lavra de Ferreira de Castro.

⁵⁷ Em 1962, **Linha do Parque** recebeu versão russa e foi publicado na antiga União Soviética, em edição que teve apresentação do já reconhecido Jorge Amado. Este mesmo romance, é válido que se diga, teve sua segunda edição brasileira publicada pela Falangola Editora, de Belém, em 1987. Esta edição, entretanto, é muito pouco conhecida, pois foi mal distribuída, uma vez que a publicadora paraense encontrava-se já em processo de declínio.

4.3 – Cenários urbanos

Este livro de Dalcídio Jurandir chama atenção, entre outras coisas, pela sua arquitetura romanesca. Afinal, o escritor estrutura um romance urbano, onde se pode ler um *tableau* baudelairiano, no qual é possível conhecer uma Belém do início do século XX, decodificando-a a partir do campo físico das ruas, praças, passagens, becos e baixadas, ressignificados nas páginas do livro. É assim também que se percebe no texto um tom de modernidade, destacando-se a marca temática da migração para os centros urbanos, migração encarnada, sobretudo por Alfredo, menino do interior, chegado à metrópole. O filho de dona Amélia ora estranha o novo espaço, ora fascina-se diante do trânsito de pessoas e de veículos (entre os quais destacam-se o trem e o bonde), situação nova que ao garoto se impõe, realidade bastante diversa daquela vivida por ele em sua terra natal, Cachoeira.

Quando falo na modernidade baudelairiana que se evola deste romance lembro, de imediato, Beatriz Sarlo. Ela, no estudo “Esquecer Benjamin” – fundamental para os que desejam estudar a cidade como categoria da modernidade – mostra-se inquieta com o exagero com que Walter Benjamin é citado nos mais diversos estudos, e sentencia:

Transeuntes que não se conhecem e se ignoram, estrangeiros, marginais, conspiradores, dândis (...) modernidade e ruínas da modernidade (...) Um murmúrio em que as palavras *flâneur* e *flânerie* são usadas como inesperados sinônimos de praticamente qualquer movimento que tenha lugar nos espaços públicos. Fala-se em *flânerie* em cidades onde, por definição, seria impossível a existência de um flâneur. O simples passeante vespertino de uma praça interiorana ou de um calçadão que não tem mais do que duas quadras tornou-se personagem de um romance filosófico urbano (Sarlo: 2005:98).

Certamente a teórica portenha tem razão em alertar-nos. Mas minha linha de reflexão, felizmente, não se encontra neste rol das “aproximações forçadas”. Explico-me. Sabe-se que o francesismo esteve muito presente na cultura urbana do Brasil no século XIX e no início do XX, e o Norte do país – sobretudo Belém e Manaus – não se distanciou desta norma. Ao contrário, no extremo norte do país, houve terreno fértil para o afrancesamento cultural. Daí perceber-se que a “modernidade baudelairiana” está, de diversas maneiras, representada no romance de Dalcídio Jurandir. Vale realçar que a Belém dos primeiros anos do século XX, descrita no romance foi “afrancesada” por Antônio José Lemos⁵⁸, intendente de então, com os recursos advindos da riqueza do látex.

Os elementos da modernidade estão, talvez pelos motivos aqui enfatizados, presentes em **Belém do Grão-Pará**. Ao abrir o livro, fica a certeza de que a literatura abre-se à cartografia de uma cidade equatorial. Dalcídio Jurandir busca, neste romance, redesenhar, no plano ficcional, os contornos de um aglomerado urbano que havia saído do fausto período gomífero para sobreviver de outros recursos. Decadente, mas ainda apresentando elementos que então indiciavam sua glória pretérita, Belém, que segundo Benedito Nunes, “funciona na história a título de personagem⁵⁹”, é o “altar em chamas⁶⁰” (para usar uma

⁵⁸ Enquanto a população do Brasil, em 1910, último ano da administração de Antônio Lemos (governou o município entre 1897 e 1910), era de 23.414.177, Belém contava com 190.000 pessoas. Fonte: DAOU, Ana Maria. **A belle époque amazônica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2000. Já Maria Nazaré Sarges, cita o IBGE, afirma que a população da capital do Pará, em 1920, era de 236.402 habitantes, ver SARGES, Maria de Nazaré. **Belém: riquezas produzindo a belle-époque**. Belém: Paka-Tatu, 2002. É bom lembrar que a trama de **Belém do Grão-Pará** se passa na década de 20.

⁵⁹ Nunes, Benedito: “Crônica de Belém: ‘Belém do Pará’”. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo: p.01, 25/03/61.

⁶⁰ Em **Altar em chamas** (Rio de Janeiro, civilização Brasileira, 1983), prêmio APCA de poesia em 1984, Paes Loureiro configura a Amazônia urbana simbolizada pelo ‘altar em chamas’ em que Belém se transformou. Trata-se de um interessante painel poético-urbano da capital do Pará, livro que integra a última etapa da trilogia amazônica do autor. É importante ainda ressaltar que Loureiro faz uma homenagem a Baudelaire no poema “A outra passante”, figura que antes foi explorada por outros autores paraenses, Bruno de Menezes e Dalcídio Jurandir (aqui neste) em **Belém do Grão-Pará**.

expressão poética cunhada por João de Jesus Paes Loureiro), o palco onde os conflitos socioeconômicos e pessoais das personagens tomam forma. Há, um dado importante a se considerar no seio da cidade contraditória: a inserção do menino interiorano, Alfredo, na capital. Trata-se, a partir deste fato, de ele experienciar um território palpável (diferente daquela geografia idealizada, outrora engendrada por sinhá Rosália e dona Amélia, sua mãe) e com o qual ele, há muito, sonhava, na Cachoeira natal. A urbe que ora se apresenta ao menino, como já foi dito, vê-se repleta de problemas, cravada de contradições; *locus* que parece, inicialmente, aos olhos do menino, frio, indiferente, repulsivo (descrito nos primeiros capítulos do livro), mas que depois, feito uma fêmea sedutora, fascina-o.

Pode o leitor atestar, na medida que sua leitura avança, uma evolução na relação afetiva de Alfredo com Belém. Relação que se faz de estágios⁶¹. Primeiramente, o menino estranha a cidade e tenta, sempre que possível, moldá-la aos contornos de Cachoeira. Já a partir do capítulo nove, após o passeio com Libânia, vê-se o processo de mudança, ou o exercício dela, que se faz diante dos sentimentos de Alfredo:

Compreender a cidade [de Belém], aceitá-la, era sua necessidade. Ser amado por ela, saboreá-la com vagar e cuidado, como saboreava um piquiá, daqueles piquiás descascados, cozidos pela mãe, receando sempre os espinhos” (BGP: 35).

⁶¹ O significante “estágio” aqui foi propositadamente utilizado, uma vez que a experiência de Alfredo, no enredo de BGP, é feita de estágios de aprendizagem, tanto pelo romance inserir-se num ciclo de romance de formação, quanto pelo fato de ele mudar-se para Belém para estudar, o que significa um empreendimento educativo da personagem.

Percebe-se que a associação entre o pequiá⁶² cozido pela mãe, e a cidade onde Alfredo passa a residir não é fortuita (o pequiá é a esfinge que o menino terá de decifrar?), uma vez que dona Amélia, desde tempos passados, prepara o filho para a mudança radical que se lhe anunciava. Afinal ela não desejava para Alfredo o destino dos seus conterrâneos, que têm as vidas presas à pesca e à pecuária. É aí que o escritor, escondido na máscara do narrador, engendra um processo enunciativo em que as metáforas e comparações ganham forma: “a rua era um rio ondulante” (BGP: 42), ou ainda no final do capítulo três, quando o menino põe-se à janela da Gentil número 160, a observar a passagem do trem: “[era] quase o mesmo apito que [Alfredo] ouvia das lanchas no chalé. Em vez de barcos, da “Lobato” e da “Guilherme”, passavam trens. Vinha, com efeito, morar à margem de outro rio?” (BGP: 44). No excerto, o trem significa, aos olhos do interiorano, senão a modernidade, uma expressiva novidade. Faz-se interessante observarmos ainda o emprego da expressão “morar à margem de outro rio”, na qual o significante “margem” indicia o desconforto sentido por Alfredo, um deslocado, ainda não aclimatado à nova situação (o que é enfatizado pelo emprego do vocábulo “outro”), um personagem que se vê estranho, mas investe na incessante busca de um lugar, de um espaço de locomoção e existência.

Os traços da modernidade de que falo anteriormente são visíveis e atravessam inúmeras páginas do romance. E as novidades urbanístico-culturais, humanas e topográficas que se descortinam diante de Alfredo têm como consequência o deslumbre do menino

⁶² Pequiá ou piquiá, segundo o **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa**: árvore do gênero *caryocar*, da família das cariocaráceas, de boa madeira, folhas trifoliadas e drupas geralmente comestíveis; árvore nativa das Guianas e Brasil (Amazônia); *caryocar basiliense*. A apropriação aí parece adequada, uma vez que o pequiá é fruto comestível, oleoso, mas apresenta o caroço com uma variedade grande de espinhos que podem machucar aquele que tentar destrinçar sua semente inadvertidamente. O fruto reúne a um só tempo o sabor exótico ao perigo dos espinhos que ferem os que não sabem apreciar tal fruto com prudência. Assim como Alfredo deve, no enredo, degustar Belém.

interiorano, um desencontrado – no dizer do narrador, um “tio bimba⁶³ puro, da cabeça aos pés” (BGP: 40) – que chega à capital de seu estado. Tal modo de ver/sentir pode ser constatado, quando, ao desembarcar, Alfredo procura um barbeiro para cortar o cabelo:

[Alfredo] Entrou afoito, pulou na cadeira que viu vaga, o coração miudinho. À pergunta do barbeiro, tão atenciosa, respondeu, com fingida naturalidade:

– Escovinha.

(...) Mas estremece, como se o barbeiro, com aquela máquina, o tivesse cortado lá dentro do coração (...)

O barbeiro governava-lhe a cabeça, colocava ela em todas as direções, como se o tivesse degolado. Roendo o coco, a máquina roía-lhe também o orgulho e aquele deslumbramento pela cidade. Ó máquina!... (BGP: 40).

Um Alfredo maravilhado diante do novo, apesar de a “escovinha” solicitada ao barbeiro não lhe satisfazer as expectativas, é o que o narrador nos dá a conhecer, através do discurso indireto livre: “deslumbramento pela cidade. Ó máquina!”. Tal deslumbre se configura quando o menino visualiza o enorme espelho da barbearia que tudo refletia e poderia denunciar desconfortos; grande e denunciador, porque esmiuçava detalhes por vezes indesejáveis, o espelho do Salão Elegante é bem diferente daquele “velho espelho [de Cachoeira], que mal dava pra gente se mirar...” (BGP: 40). Não quero adentrar nas possibilidades míticas desta cena (embora reconheça que há nela, no corte de cabelo, um rito de passagem, não é o meu objetivo aqui caminhar por estes meandros) em que o espelho reflete muito mais as novidades da situação do que propriamente a imagem difusa daquele que o mira.

⁶³ No linguajar caboclo: matuto, abobalhado.

O impacto de Alfredo ante a barbearia é sintomático do “choque de modernidade” que “explodia” diante do menino, conforme nos conta o narrador:

Salão Elegante, ele relia, saboreando.

Espelhos grandes, cadeiras altas, vidros de loção, muitas tesouras e máquinas, quantidades de toalhas e aquela bombinha de perfume. Com suas gravatas e bem penteados, prontos para uma sessão de posse, os barbeiros sorriam acolhedores. Tinham uma educação! (BGP: 39).

É inevitável, diante desse desvelar de modernidade, contido nas páginas dalcidianas, citar Walter Benjamin e seu estudo sobre o *flâneur*. Ao comentar o uso que os folhetins faziam das fisiologias urbanas, afirma:

A rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa, tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivainha onde apóia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas onde, após o trabalho, observa o ambiente” (Benjamin: 1994:35).

A despeito do alerta que faz Sarlo, anteriormente citada, parece-me irresistível identificar na “Belém-livro” que Alfredo⁶⁴, aos

⁶⁴ Um dos textos que serviu de motivação para este trabalho, sem dúvida, é **Fisiognomia da metrópole moderna** (São Paulo: Edusp/Fapesp, 1994), de Willi Bolle. Nele, o professor da USP lê o espaço urbano na ótica da literatura produzida sobretudo por Walter Benjamin e Baudelaire. Numa passagem do capítulo “Cidade e memória”, ao falar sobre o projeto da literatura urbana de Benjamin, Bolle discorre sobre os *tableaux berlinois*, que tratam da metrópole alemã. Uma passagem nos chama atenção na medida em que as crônicas berlinenses alimentam dialeticamente o estudo benjaminiano sobre Paris, que tratará do flanerismo. Vamos a ela: “[Nos *tableaux berlinois*] o guia pela cidade de Berlim é um ‘menino de rua’, precursor do *flâneur*, que será o guia em Paris. Na série radiofônica, Benjamin usa uma variante jornalística do *tableau*, a crônica, adequando-a ao novo meio técnico de divulgação e dando a esses textos destinados a um público adolescente um caráter de iniciação. Com o menino, o leitor atravessa ruas e praças, parques e feiras da cidade; conhecemos brinquedos e locais de trabalho. Participamos da aprendizagem de jovens mecânicos na usina de Borsig, onde se fabrica o objeto-símbolo da Revolução industrial: a locomotiva (...) Assim, o passeio pela cidade abre uma janela sobre o mundo” (1994: 315). Guardando-se as devidas proporções – categoria ‘menino de rua’ (como a conhecemos sociologicamente hoje no Brasil), por exemplo, não chega a existir no texto de Dalcídio Jurandir –, há semelhanças que aproximam o guia berlinense e o guia belemense, ciceroneado por Alfredo, em **Belém do Grão-Pará**.

poucos, aprende⁶⁵ a ler, aproximações sígnicas baudelairianas, estratégias em que a personagem passa a circular ante as páginas-fachadas de sua “nova” cidade, transitando pelas ruas nunca antes exploradas. Alfredo, por exemplo, ao deparar-se com a barbearia, uma coisa lhe chama a atenção, o letreiro “Salão Elegante”. Esta “página textual” que se revela ao menino vai muito além das palavras: espelhos grandes, fatura de tesouras, bombinhas de perfume, a vestimenta, bem como a fineza dos barbeiros... Tudo é parte integrante de um macro-texto que se mostra aos olhos daquele que chega do interior e tenta decodificar o texto inédito que se apresenta diante de si. As descobertas infantis ampliam-se a cada parágrafo deste capítulo três.

Sintomático é o fragmento em que Alfredo ultrapassa a linha do bonde, de onde saem faíscas: fogo a “batizar” o menino, naquela sua incursão pelo novo:

A mãe confiou nele para andar aquela distância que tão pequena não era nem tão livre de perigo. Atravessou a linha do bonde e até isso lhe pareceu extraordinário: pela primeira vez atravessava a pé e sozinho os trilhos do bonde debaixo daqueles fios carregados de eletricidades de vez em quando saindo uns relâmpagos quando bonde passava. Pisou os trilhos, o olhar dum lado e outro, a proeza, como se todos os meninos estivessem vendo ele atravessar... (BGP: 39).

Como se percebe, muitas são as informações nesta “proeza” por que passa Alfredo no primeiro contato mais demorado com Belém, após sua mudança definitiva para a cidade. Chama atenção o verbo “atravessar”, acima empregado, uma vez que esta travessia anunciada pelo narrador parece ultrapassar a denotação do verbo e conotar um rito de passagem que se faz necessário nesse movimento no qual Alfredo precisa apropriar-se da nova e complexa situação que a ele se impõe. Os trilhos e os fios de

⁶⁵ Tomei conhecimento de leitura semelhante, sobretudo a partir da sugestão de José Arthur Bogéa, é feita por Ângela Maroja, em artigo citado adiante neste trabalho.

eletricidade, bem como os relampejos advindos da passagem do bonde, somam significativos traços modernos da Belém de então, que em 1907, teve implantado um moderno sistema de eletrificação em sua área central, capitaneado pela Companhia Pará Eléctrique. De fato, Antônio Lemos, responsável então pela administração da cidade (refiro-me ao período imediatamente anterior ao tempo histórico do enredo), fez mudanças que revitalizaram a capital do Pará – alarga avenidas, abre bulevares, inaugura parques, amplia o sistema de transporte coletivo e de abastecimento de energia, águas e esgotos – e a fizeram listar entre as grandes capitais latino-americanas daquele momento⁶⁶.

Embora, como disse, o enredo do romance se passe nos anos vinte, quando Belém já havia presenciado um dos momentos áureos de sua economia, os rastros da modernidade ficaram inscritos nos chãos da cidade do trópico equatorial. Mas volto às aproximações benjaminianas presentes no romance. E tais indícios são notados, dentre muitas passagens, no capítulo nove, quando Alfredo, premiado pela condecoração recebida na escola (o “Quadro de Honra”), é levado por Libânia a observar o ambiente com o qual ele passará a conviver; a cidade que a cabocla conhece melhor que seu par, recém-chegado de Cachoeira:

... Emília mandou Libânia ao ‘point a jour’, na Dr. Morais (...)

E da Dr. Morais, sem lhe dizer nada, Libânia levou ele ao Largo da Pólvora⁶⁷. Alfredo reconheceu velhas fotografias de sua intimidade: o Teatro da Paz, o Grande Hotel, a estátua da República, todo o “Álbum Comemorativo do Centenário de Belém” de corpo presente (...)

[Libânia] tentava divertir-se um pouco com a matutice do companheiro, mas este se guardava, cauteloso, adivinhando a intenção dela, embora antes quisesse compreender que este passeio era em homenagem ao

⁶⁶ A respeito da questão da modernidade na Amazônia é válido recorrer-se a **Belém e Manaus: crônica de duas cidades**, de Benedito Nunes & Milton Hatoum. Belém SECULT: 2006.

⁶⁷ Onde hoje está localizada a Praça da República, em frente ao Teatro da Paz, centro de Belém.

Quadro de Honra. Ele fingia conhecer Belém de muito tempo; no fundo era quase certo. Folheara tantas vezes o Álbum Comemorativo, vira tantas revistas, e jornais, que Belém...

– Aposto que tu nunca tomou um sorvete. Nunca, hein?

Ele parou, confuso. Libânia havia chamado o sorveteiro (...)

Comprou dois sorvetes (...)

Libânia ia, às vezes, ao lado dele e logo à frente, rápida, chupando o sorvete devagarinho para não acabar depressa, ralhava:

–Te esconde aí, sol. Não derrete o meu sorvete. Deixa render...

Fechava os olhos, lambendo o sorvete, de leve, rosto virado para o sol, vermelha e suada (...)

Entraram na Serzedelo Correia. Antes Alfredo pôde ver a grande mágoa de dona Inácia: o edifício d' "A Província", queimado, só paredes, o poder do velho Lemos comido pelo fogo, cheio de mato.

– Madrinha Inácia vem chorar sempre aqui neste cemitério? Indagou ele, gracejando.

– Te aquieta... Quietinho, sinzinho⁶⁸? Menos confiança com a madrinha-mãe, rapaz.

Rapaz, repetiu ele, mentalmente. Ela disse: rapaz. Chegaram a Conselheiro Furtado. Rapaz. Rapaz. Defrontou-se com o cemitério da Soledade, do tempo da monarquia, fechado, o cemitério da varíola, da febre amarela (...)

Libânia benzeu-se, se lembrando do que lhe falava a madrinha-mãe sobre os fantasmas varilosos. Estes, alta noite, costumavam sair do Soledade e rondar o bairro, passeando em caleches, espiando atrás das mangueiras, o trem do Curro passar, rouco e esfalfado, sangrando sobre os trilhos roídos.

Como sempre costumava, quando ia comprar ervas e cheiro-cheirosos no Ver-O-Peso, seguindo o trilho do trem e depois o trilho do bonde, Libânia agora ziguezagueava entre as palmeiras da 16 de Novembro, quase a correr – que agonia – como se o rio lá adiante a chamasse ... (BGP: 66-7).

Como se pode constatar, o passeio de Alfredo, conduzido pelo olhar de Libânia, deflagra contato que, panoramicamente fixa os

⁶⁸ Rosa Assis, ao comentar o uso das formas diminutivas na linguagem cabocla empregada por Dalcídio Jurandir, afirma: “o emprego de um nome qualquer no grau diminutivo, imediatamente se associa não apenas à idéia de pequenez, mas também aos modos de carinho e afeto (...) Esse caráter afetivo ou essa espontaneidade brotam impulsivamente da fala de nosso *caboco*, a tal ponto que este chega a flexionar formas inflexionáveis, sob o ponto de vista rigorosamente gramatical” (Assis: 2002:37). Vemos que é o que ocorre no excerto destacado.

cenários da cidade de Belém dos anos 20 do século XX. Se o olhar das personagens ali é desprovido de crítica (eles apenas se divertem e passam a vista pelas cenas e tipos urbanos), que lhes leva a perceber o que se esconde por trás do cenário, o mesmo não ocorre com o narrador que descreve, e, ao mesmo tempo, instrui o leitor a respeito de fatos históricos ocorridos no contexto sócio-político belemense: o surto de varíola e febre amarela que se alastra na cidade durante o período monárquico e o mal fadado incêndio do prédio do extinto jornal “A Província do Pará”, culminância da deposição de Antônio Lemos por seus detratores.

Libânia e Alfredo (talvez mais a primeira que o segundo), agregados da família Alcântara, não raramente, usam de artifícios para se livrarem do “cabresto” imposto pelos Alcântara, e propõem-se a ociosidade de um passeio – a rua para eles configurava a expressão de liberdade – que lhes é prazeroso, devido tanto à degustação do sorvete, quanto à visão daquilo que se descortina diante dos seus olhos de “passeantes”: atos que constituem as “revelações recíprocas” a que Walter Benjamin nos dá a conhecer no ensaio “Paris do segundo império”. Libânia, já íntima do caminho, experimenta uma nova sensação, afinal passear acompanhada significa uma rara oportunidade de exibir-se, de mostrar sua desenvoltura com a cidade na qual ela se investia de guia. Assim, ver, decodificar, recodificar, fixar na mente as imagens urbanas são possibilitados pelo apr(e)ender através de olhar, sabores e sensações múltiplas. E aqui, mais uma vez, dado o apelo visual que emerge do excerto, lembro-me de Walter Benjamin, que, ao falar sobre as fisiologias urbanas, cita Simmel⁶⁹:

⁶⁹ George Simmel, autor, entre outros, de **Contribuição à cultura filosófica**, publicado em Paris, em 1912.

Simmel fixou essa questão [do predomínio do visual sobre o auditivo] acertadamente: 'Quem vê sem ouvir fica muito mais inquieto do que quem ouve sem ver. Eis algo característico da sociologia da cidade grande. As revelações recíprocas dos seres humanos nas cidades se distinguem por uma notória preponderância da atividade visual sobre a auditiva' (Benjamin: 1994: 36).

É possível, através da leitura do trecho de **Belém do Grão-Pará**, tomar contato com aquela Belém (ou aquilo que dela restou em decorrência do *crack* da economia gomífera) do início do séc. XX. Embora o paladar e o olfato (deve-se atentar para o sorvete e as ervas cheirosas do Ver-o-Peso) constituam um dado significativo nas descobertas de Libânia e Alfredo, o *voyeurismo* faz-se predominante, e para isso a habilidade descritiva de Dalcídio Jurandir – herdeiro confesso dos painéis balzaquianos – é essencial; descritivismo que nos leva, os leitores, através das mãos das duas personagens, a imaginar o passeio sob as sombras das hoje inexistentes palmeiras imperiais da rua 16 de Novembro, que vão desaguar no Ver-o-Peso, onde o rio magneticamente parece nos atrair a todos, personagens e leitores.

* * *

A leitura de **Belém do Grão-Pará**, como se vê, nos faz perceber rasuras de influência baudelairiana. Entretanto, talvez o mais significativo “sotaque” baudelairiano como indício da modernidade que atravessa o romance se perceba nas páginas 80 e 81, quando o quadro descrito nos lembra o poema “A uma passante”, que integra o livro **As flores do mal**, de Charles Baudelaire. Vamos à cena, descrita pelo narrador de **Belém do Grão-Pará**:

[Alfredo] logo se viu surpreendido por uma senhora que passou junto dele com roupa numerosa, deixando um rastro de misterioso perfume (...) habituava-se a ver senhoras da cidade, mas não aquela. Era um traje que rangia como um sapato novo, uns enfeites como espiga de milho, mas quanta jóia! Que almofada de rendas era o peito! O

Chapéu, uma tampa de terrina com ramalhetes caindo pelos ombros da senhora, protegendo-os do sol. No quarteirão sem calçada, cheia de goiabas podres e à vista dos cacos de vidro, a madame avançava para o Largo de Nazaré, transportada por dois negros africanos que eram aqueles seus sapatos fabulosos. Não sabia por que lhe deu na cabeça pensar isto, mas pensou que bem podia ser a mulher do Arcebispo, não?

Quando volta, passou pela casa do ex-Governador, a melhor daquela quadra (...) Contou da senhora para a madrinha. Com seu espanto no olhar, d. Inácia explicou, numa fingida severidade:

– Rapaz, rapaz, que tu andas fazendo na rua... O que te encheu os olhos foi uma ex-artista de teatro. Hoje é a mulher do ex-Governador. Mas continua artista no vestir, no calçar, no ir à missa, no se sentar no piniquinho. A borracha fez do Besouro um Senador. Depois um Governador. Essa peça chegou aqui numa zarzuela. Não fala com ninguém na rua. Sai na rua como entrava no palco.

– Mas francesa?

– Por que francesa, hein, meu sem-vergonha? (...)

Naquela manhã, com efeito, pensava Alfredo, ela não caminhava em Belém, mas no palco... (BGP: 80-1).

Como se constata, há, no excerto acima, uma semelhança com aquela passante original⁷⁰, fugidia, indiferente, criada pelo poeta francês; ela que marcou decisivamente o tema da mulher que é empurrada, pela multidão, para longe do poeta. Aqui, esta passante amazônica, revigorada pelas mãos de Dalcídio Jurandir,

⁷⁰ *A uma passante* – Charles Baudelaire (tradução Ivan Junqueira)

*A rua em torno era um frenético alarido.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.//
Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assassina.//
Que luz... e a noite após! – Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade?//
Longe daqui! Tarde demais! nunca talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!*

se filia ao modernizante “espírito do tempo”⁷¹. Anatol Rosenfeld, em seu estudo “Reflexões sobre o romance moderno” comenta a respeito do fenômeno das interinfluências culturais. Ali ele defende o “diálogo lúdico”, “o jogo de reflexões” de hipóteses fecundas sobre a atitude do escritor diante de sua época:

A hipótese básica em que nos apoiamos é a suposição de que em cada fase histórica exista certo *Zeitgeist*. Um espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato, naturalmente com variações nacionais. Falamos nestas páginas da “cultura ocidental”, não tomando em conta as diversificações nacionais (Rosenfeld: 1996: 76).

O “espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas”, certamente, pode aplicar-se à literatura de que trato aqui, sobretudo naquele momento em que a França era a referência entre a intelectualidade do Ocidente. Daí presenciarmos esse diálogo do romancista brasileiro com o mestre francês da modernidade. É assim então que, em trajes europeus, sob o escaldante sol dos trópicos, o narrador de Dalcídio Jurandir põe a “senhora de roupa numerosa” para desfilar diante de Alfredo. E isso lhe causa impacto, pois a passante altiva, que impressiona o menino (vale lembrar que Alfredo é *alter-ego* de Dalcídio Jurandir), aos poucos, se acostumava a mirar as mulheres da cidade, tão diferentes das cachoeirenses. Ali, percebe-se um Alfredo que se fixa em seu traje galante: vestido e sapatos (os “dois negros africanos” que a transportavam para o chique Largo de Nazaré, logradouro que ainda hoje serve de morada às pessoas abastadas de Belém). O apelo visual, e, sobretudo, a indiferença, ostentados pela mulher, à parisiense, nos fazem pôr em contato as culturas

⁷¹ A língua alemã tem uma palavra para identificar este “espírito do tempo”: *Zeitgeist*. Mesmo sem se utilizar deste significante, Octavio Paz, ao escrever a biografia de Sórora Juana Inés de la Cruz, defende ponto de vista semelhante ao de Rosenfeld: “O estudo da obra de sórora Juana imediatamente nos coloca em relação com outras, e estas com o ambiente intelectual e artístico de seu tempo, ou seja, com tudo isso que constitui ‘o espírito de uma época’. O espírito e alguma coisa mais que o espírito: o gosto. Em ter a vida e a obra encontramos um terceiro termo: a sociedade, a história” (PAZ: 1982: 17).

francesa e brasileira fenômeno de que fala Anatol Rosenfeld. Para afastar a idéia de que a aproximação entre o texto do romancista e o do poeta francês é absurda, vale lembrar que a Belém daquele momento disputava com Manaus o título de a “Paris dos Trópicos”.

Os textos – a tradução de “A uma passante”, realizada por Ivan Junqueira e o excerto do romance dalcidiano – são produções que fixam, de modo particular, a sedução que a mulher passante causa aos olhos masculinos.

Percebe-se, de imediato, que em termos comparativos, os cenários de um e outro texto se distinguem, afinal a “rua ensurdecidora que agoniza”, de Baudelaire, cede lugar ao “quarteirão sem calçada, cheio de goiaba podre e à vista dos cacos de vidro” de Dalcídio Jurandir, substituição que por si só inaugura uma cena um tanto estranha para os padrões parisienses que se desejava copiar no Brasil de então. A voz do eu-lírico baudelairiana, está claro, é deslocada, no texto do autor brasileiro, para um “ele” pronunciado pelo narrador de terceira pessoa do discurso do romance, o que demarcaria impessoalidade por parte daquele que enuncia. Entretanto, como se viu anteriormente, o “narrador intrometido” de **Belém do Grão-Pará** sente-se contagiado pelos sentimentos das personagens e essa impessoalidade anunciada, penso, não se sustenta: é como se o “ele” do excerto romanesco tivesse valor de um “eu” emitido por Alfredo. As máscaras do discurso mais uma vez são efetivadas nas engrenagens do texto.

O menino que explora as ruas de Belém é tomado de admiração – ad-miração – pela visão da mulher que passa, afinal “[ele] se viu surpreendido por uma senhora que passou junto dele com roupa

numerosa deixando um ar de misterioso perfume”. Crê-se que por trás de Alfredo esconde-se Dalcídio Jurandir, mais um motivo se tem para pensar na relativização do “ele” num “eu”: máscara, *personae*.

No texto do romancista percebe-se ainda a sensualidade, enfatizadora da percepção do menino Alfredo – o qual absorvia as veleidades da descoberta erótica –, que é garantida por expressões como “roupa numerosa” (observemos o jogo de esconde/mostra/insinua: a roupa, se considerarmos a imaginação do garoto, mais revela que esconde), “rastros de misterioso perfume” (a função olfativa do animal que tenta reconhecer a fêmea pelo fardo). Esse jogo erótico remete a Roland Barthes:

O lugar mais erótico de um corpo não é *lá onde o vestuário se entreabre?* Na perversão (que é o regime do prazer textual) não há “zonas erógenas” (expressão aliás bastante importuna); é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (...) entre duas bordas (...); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento.

Não se trata do prazer do *strip-tease* corporal ou do suspense narrativo. Em ambos os casos, não há rasgão, não há margens; há uma revelação progressiva: toda a excitação se refugia na *esperança* de ver o sexo (sonho de colegial) ou conhecer o fim da história (satisfação romanesca) (Barthes: 1993:16).

Barthes, em **O prazer do texto**, parece teorizar especificamente sobre o sentimento de deslumbre de Alfredo. Em relação à cena descrita por Dalcídio Jurandir, o estudioso francês diria tratar-se da “encenação de um aparecimento-desaparecimento”. O teórico, coincidentemente, lança mão, em seu ensaio, de palavras e expressões-chave, as quais são fundamentais para a leitura do excerto do autor brasileiro: revelação progressiva, excitação, sonho colegial, satisfação. Os jogos de sedução tocam a visão, o olfato e possivelmente o tato do menino-mirador.

O olfato (assim como a visão) aqui – como em todo o enredo de **Belém do Grão-Pará** – é explorado de modo reiterativo. Tanto é assim que a madrinha Inácia, como a perceber que Alfredo ensaiava seus primeiros vôos de conquistador, sentencia: “[Alfredo,] o que te encheu os olhos...”. Dessa maneira, percebemos que, de certo modo, o “eu” embevecido do poema baudelairiano se transmuta, de uma forma bastante peculiar, na imagem flagrada por Alfredo, que se viu surpreendido pela visão da senhora que passava na rua. Espasmos, espantos juvenis?

* * *

Outro indício de modernidade presente no romance de Dalcídio Jurandir é a recorrente presença do cinema como instituição cultural que atravessa a vida das personagens, sobretudo daquelas ligadas aos Alcântara. Inúmeras vezes, os integrantes da família ou os agregados dela são atraídos pela força imagética da chamada sétima arte. Para uma cidade como Belém (no dizer do narrador, “uma cidade desaparecida”) que tinha, há bem pouco tempo, assistido a espetáculos de companhias teatrais europeias no Teatro da Paz, o cinema subsistia com uma espécie de tábua de salvação para uma classe média que tramitava na decadência. Envolvidos neste sentimento é que algumas sessões se tornavam verdadeiros acontecimentos, indispensáveis a certos grupos sociais. As projeções do recém-desativado cinema Olímpia⁷², por

⁷² Há uma certa mística que envolve o Olímpia. Ao lado do demolido prédio francês do Grande Hotel (hoje, Hilton, mas num outro prédio pós-moderno), quarteirão que, segundo Benedito Nunes, constituía orgulhosamente, no dizer da crônica jornalística da época, o “Monmartre paraense” (Nunes: 2006:33), o cinema, até então mais antigo do Brasil em funcionamento, recebeu, de diversos autores, referências em seus trabalhos. Mário de Andrade foi um deles. Ele se refere àquela casa de exibição quando de sua estada na capital do Pará, em 1927. As impressões estão registradas n’**O turista aprendiz**. Fechado pela empresa Luis Severiano Ribeiro, em fevereiro de 2006, o Olímpia foi assumido pela prefeitura de Belém, que reinaugurou a casa, mantendo a destinação original, mas acrescentando, segundo se sabe, um escritório de fomento para a área

exemplo, não raro, se transformavam numa síntese do *theatrum mundi* onde a sociedade belemense encenava o espetáculo da vida. Não raro, o narrador denuncia os jogos de aparência nas relações da sociedade belemense. Entretanto, o primeiro contato de Alfredo com o mundo mágico da tela grande se dá, à moda de um rito iniciático, no capítulo onze. E assim descreve o narrador:

Tempo de tão singulares mudanças em Alfredo (...) Fantástico naquelas primeiras noites o resfolegar da locomotiva, ó bicho! Pessoas de fábulas guiavam aquelas máquinas. Ou eram donas do seu nariz, do seu fogo, chio, apito e rodar? Dentro dos carros iam passageiros para sempre desconhecidos (...)

E pela primeira vez no cinema! O cartaz, lido e relido, à porta do Odeon, largo de Nazaré, berrando: “O Furacão”, em série, Charles Hutchison no papel de Robert Darrel. Arrojo! Temeridade! Denodo! Lá se vai Alfredo aos emboléis do povo entrando, em companhia de duas Alcântaras, a prima Isaura, pois desta eram as entradas, de graça, que Libânia, por ordem de Emília, ia buscar no Teixeira Martins. Alfredo montava na motocicleta de Robert Darrel atrás dos bandidos, lá se ia-que-ia, tão tamanha velocidade, desce, sobe, voa, voando sempre, e debaixo de tão tamanho silêncio, correria danada mas tão mudo. Mudo. Só aqui embaixo, quase de não se dar conta, a musiquinha pinicando quieto. A artista, a mesma em dois papéis, pra cá, pra lá, era nos beijos, beijo no bigodinho, o da quadrilha, beijo no bichão da motocicleta, uma beijaria doida. E Alfredo arriscava o rabo de olho pro lado na d. Inácia, a filha, a prima... Os olhos! Os bugalhos das três no escuro, puxados pra tela! Desconfiou que a d. Emília tinha o beijo caído ou de bico ou no ar, aparando a beijarama... Mas eis que a motocicleta salta alto, rompe a tela, eivem de novo, um raio e o violino pingando devagarzinho as suas gotas na maior maciota enquanto moto e bandido lá vai! É um precipício... Acendeu a luz, acabou. Só na outra quinta-feira “o Furacão” continuava... (BGP: 75-6).

Note-se o encantamento do menino diante da locomotiva. O embasbacar de Alfredo diante da Maria-fumaça faz com que o narrador, lançando mão do discurso indireto livre – recurso de adesão aos sentimentos das personagens –, promova, mais uma vez, associações do veículo com elementos da natureza

visual. Não se tem, entretanto, garantia de que isso fará o cinema manter-se em funcionamento por muito mais tempo.

cachoeirense (“o resfolegar da locomotiva. Ó bicho!”), o que pode ser constatado no primeiro parágrafo do excerto selecionado.

O adentrar no cinema complementa as sensações de admiração (note-se que o significante admirar não foi usado arbitrariamente⁷³) que tomam o menino de assalto. Perceba-se que a argúcia de leitor, atitude explicitamente citadina e, portanto, moderna, toma gradualmente conta de Alfredo. E ele, que inicialmente detém-se no cartaz, lido/revido, põe-se depois a decodificar sons: os “pregões” sobre o filme, o nome dos atores, as qualidades da fita: arrojo, denodo etc. Isso é sucedido pela descrição de burburinho que se forma na entrada do prédio do Odeon, cinema inaugurado pelo espanhol Joaquim Llopis, o mesmo empreendedor, diga-se de passagem, que trouxe de seu país Ramon Baños, autor das primeiras imagens em movimento da cidade de Belém.

É significativo também o modo como se percebe a perfeita interação entre espectadores e o filme: toca-lhes o romantismo, resumido nos beijos⁷⁴ e nos heróicos gestos que fazem com que Alfredo se imaginasse montado na motocicleta de Darrel e se dispusesse, junto com o herói, a perseguir bandidos. Percebe-se que inexistente, na referida cena, o distanciamento brechtiano, o qual propaga a reflexão crítica do sujeito espectador diante do objeto; ao contrário, as Alcântara e Alfredo se vêem magnetizados pela projeção da película, atração que é reforçada pela música que

⁷³ Leia-se o que diz **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa**: “admiração: segundo o ponto de vista que remonta ao platonismo, sentimento de estranhamento ou estupefação diante de tudo aquilo que, na perspectiva do senso comum, é familiar, óbvio e necessário, gerando a motivação afetiva inicial que conduz o pensador à prática filosófica”.

⁷⁴ José Akel Fares (Sena Madureira – AC, 1926/ Belém-PA, 2001), um dos pioneiros da exibição de cinema na Amazônia ocidental, proprietário do cine São José, em Sena Madureira, então capital do Acre, afirmou, certa vez, que, nas primeiras exibições de sua sala, o público exigia que o filme terminasse com um romântico beijo. A pressão era tamanha que ele, em alguns momentos, se viu obrigado a fazer arbitrarias montagens nas películas, para que o público mais exaltado se satisfizesse.

emana do fosso da casa de espetáculos (o pasmo das personagens contamina o narrador que, no enunciado, suprime as vírgulas das frases em que convencionalmente elas seriam utilizadas). Tal enlevamento somente finda quando as luzes são acesas e os espectadores ficam cientes de que o filme, um seriado, continuará na semana que vem.

Noutro momento de **Belém do Grão-Pará**, mais especificamente no capítulo dezenove, Alfredo, agora já aclimatado à cidade, é inserido no programa cultural (mais “chique”, para usar uma expressão adequada à época) das Alcântara, programa este que se sucede no Olímpia. Diz o narrador:

Quando recebeu de Emília a ordem de se aprontar para ir ao Olímpia, Alfredo sentiu o olhar de Libânia que chegava do Largo da Pólvora trazendo as entradas de Isaura (...) A distinção que lhe dava a d. Emília diminuía-o perante a cabocla [Libânia, excluída do passeio]. Ele no Olímpia quando Libânia era quem sempre trazia as entradas? A cabocla, por muito favor, ia ao Odeon, no Largo de Nazaré, esta e aquela vez na matinê (...)

Emília apressou-o:

– Como? Mas como não está pronto?

Era tão persuasivo o olhar dela e o da madrinha-mãe atrás da filha, ambas já vestidas, que lá se foi ele com as Alcântaras para o Olímpia (...)

Teriam de ficar na sala de espera porque Isaura viria com algum atraso(...) Alfredo pôde entrar, sem que lhe fosse exigido o bilhete e isto agradou e não agradou (...) E aqui, repimpadas nestas cadeiras da sala de espera, as duas Alcântaras. D. Emília num rosto tão retocado e o vestido (...) era dum leve rosa claro (...) A madrinha-mãe, à luz da sala, dos espelhos, dos outros vestidos, colos e penteados (...) Alfredo reparou que d. Emília trazia sapatos brancos, novos, tirados de prestação (...)

Era a noite de estréias de Mae Murray, Alfredo, de pé, olhava os espelhos, os cartazes. Estes exerciam sobre ele uma atração particular, misturado com aquele velho desejo de viagem, ver os circos, aprender mágica, tão constante em Cachoeira. Letras, figuras, cores, papel se enchiam de uma origem fabulosa (...) |Os cartazes! Mais vivos ali que muitas senhoras presentes. E os rostos célebres?

Wiliam Farnum, Teda Bara, Pina Minichelli. Pela primeira vez no Olímpia, Alfredo tentava esconder a curiosidade acumulada havia tantos anos desde as conversas do chalé, entre louvores da mãe, comentários do pai, anúncios dos jornais, os desejos multiplicados: ah, ver o Olímpia, ah eu no Olímpia, Andreza, já ouviste falar no Olímpia? Sim, que a fachada era baixa e feia mas ali na sala de espera a luz, tão falada pela mãe, “era ver um dia” para que melhor fossem vistos os figurões da cidade e a blusa azul da madrinha-mãe fosse um pedaço da noite no mar.

Alfredo olhava para o pianista do terceto da sala de espera. Curvo, o rosto branco, lembrava uma cebola descascada; a cabeleira alva trazia à memória não sabia que conversação do pai. Ou se parecia com o próprio pai, imprimindo [seu jornal] na varanda? (...) Para Alfredo, o velho professor ao piano, triste de fazer dó. As pessoas, esperando a campainha para a sessão, serviam-se daquela música como de seus lenços, leques, espelinhos das bolsas. Entre o terceto e o cine-jornal que os porteiros distribuíam, trazendo a programação, anunciando os próximos filmes e as lojas da João Alfredo, havia esta diferença: o jornal era mais útil (...)

Faltavam uns minutinhos para a sessão. Emília com sinais de impaciência (...) A madrinha-mãe prestava atenção a um senhor de meia altura, que havia entrado num passo ligeiro e curto, apressado nos gestos (...) Alfredo reparou nas atenções da madrinha-mãe. E ela lhe piscou, lhe segredou atrás do leque (...)

– É o desembargador Julião Gomes. O Chefe de Polícia (...)

Alfredo, este, num pasmo. Pois a madrinha-mãe na sala do Olímpia, falando com o Chefe de Polícia em pessoa! Um desembargador! Nunca vira um desembargador (...) imaginava sempre um desembargador com paramentos, qual um arcebispo. E estava ali aquele-um, de paletó, ar escovado, coçando as costelas... (BGP: 138-9-40-41).

O garoto motiva-se com esta iniciação, que corresponde, em verdade, a mais uma das diversas etapas de sua inserção na sociedade belemense. A luz forte (referida por dona Amélia, mãe de Alfredo, ainda no chalé, em Cachoeira), a movimentação de pessoas em trajes elegantes, o nome dos atores nos cartazes: “letras, figuras, cores, papel se enchiam de uma origem fabulosa”, textos sígnico-urbanos, um conjunto que colabora para aquilo que parecia ser o dia de glória de Alfredo.

Se, entretanto, o entorpecimento era uma verdade para o menino, o narrador, atravessado pelo autor implícito, denuncia o

exibicionismo da sociedade medíocre que desfilava aparências. Na leitura do excerto ficam patentes também os “conchavos sociais”. Afinal era fundamental para uma pessoa como dona Inácia, síntese da classe média decadente, há muito afastada dos círculos de poder, pousar publicamente junto a uma autoridade de prestígio como o chefe de polícia do estado (observe-se que o prestígio da autoridade naquela sociedade é tamanho que a expressão “Chefe de Polícia” é registrada pelo narrador com as iniciais em maiúscula). É de se perceber aí que o narrador, contagiado pelo pasmo de Alfredo, admira-se diante da cena e registra tal admiração no enunciado através do uso repetitivo do ponto de exclamação.

Por tudo aquilo que comentei e por mais que está por comentar, parece ficar patente ao leitor que tanto para Alfredo quanto para as mulheres da família Alcântara “cinema é a maior diversão”.

4.4 – Narrativa: tempo, tempos

Certa vez, Pedro Maligo, no paradigmático ensaio aqui já referido, explica que um dos pilares de sustentação da obra de Dalcídio

Jurandir, no que tange a representação da Amazônia na literatura é o tempo. Maligo é enfático quando afirma que

Um dos principais eixos que orienta a representação da Amazônia em Jurandir é o tempo. Se, para fins de análise, divide-se tal eixo em tempo material e tempo idealizado, subdividindo-se cada qual em passado e presente, nota-se que tais unidades mantêm uma relação assimétrica, de vez que o elemento correspondente ao passado idealizado recebe pouca atenção. Uma vez que o assunto principal de Jurandir é a vida entre as camadas sociais mais pobres, o tempo material presente é o tempo da narração dos eventos ou descrição de estados associados com uma realidade econômica difícil (Maligo: 1992: 50).

Como se vê, o professor evidencia a existência de dois tempos – material e idealizado – que se entrançam, mas que, segundo ele declara, não recebem a mesma e devida atenção. O tempo histórico, o da coletividade das pessoas humildes, assim, é enfatizado pelo autor diegético, mas o tempo idealizado, “idílico”, não flui espontaneamente, pois é filtrado por Alfredo, que, não raramente, “tenta escapar do presente” (Maligo: 1992:50), realçando “a transformação mágica da realidade” (Maligo: 1992: 50) que o cerca. Neste contexto, mais uma vez, devemos atentar para os poderes do caroço de tucumã, o qual Alfredo manipula.

Este “tempo idealizado” apontado por Maligo, em **Belém do Grão-Pará**, relativiza-se, pois o objeto mágico – o caroço de tucumã – com que Alfredo supera temporalidade e espacialidade angustiantes nos primeiros romances do CEN (refiro-me às narrativas ditas marajoaras) não persiste com a mesma intensidade nesta narrativa urbana, senão em poucas referências do próprio passado cachoeirense, uma evocação do menino marajoara. Assim, o tempo histórico ganha vulto em **Belém do Grão-Pará**. Sem, entretanto, deixar de existir um outro, concomitante, que pertence àquilo que Benedito Nunes, em estudo aqui já nomeado, chamou de “*recherche* de Alfredo”. É

preciso mesmo que lembremos que a narrativa de BGP tem forte provocação de fundo histórico. Como podemos ler a trajetória de Alfredo, agregado à família Alcântara, sem observarem-se os fatos postos pela história do lemismo, bem como os da *belle-époque*? É assim que a abertura do romance fixa, junto ao leitor, a presença do tempo histórico:

Com a queda do velho Lemos, no Pará, os Alcântaras se mudaram da 22 de Junho para uma das três casas iguais, a do meio, de porta e duas janelas, n.º 160, na Gentil Bittencourt. Era o trecho em que passava o trem, atrás do quartel do 26 de Caçadores. O toque da alvorada acordava o seu Virgílio para a Alfândega (...) A um passo estava o largo de Nazaré mostrando já as torres sempre em construção (...) Ali morando, com uma ou outra mão de oca na parede da frente, a família contava já com seus dez anos. Foi o tempo em que seu Virgílio engordou muito (BGP: p. 5).

A narrativa inicia-se quando o narrador de terceira pessoa posiciona o leitor a respeito das desventuras políticas por que passou Antônio Lemos, o que, conseqüentemente, levou os Alcântara à derrocada. A situação política impõe aos lemistas o fracasso. As marcas do tempo histórico, ou do tempo material (para usarmos aqui uma expressão retirada do estudo de Maligo) são bastante distintas, por exemplo, das narrativas orais populares que abrem com o famoso e evasivo “era uma vez”. A marca dos fatos históricos, atualizada na voz do narrador, é recorrente em todo o enredo da trama, e nem mesmo Alfredo, que trazia na bagagem o caroço de tucumã, pode fazer frente a esse fenômeno. A Belém que o menino encontra é resultado da política e se vê enlaçada à era do lemismo, do qual, salvo engano, nenhuma personagem do enredo irá livrar-se. É ainda paradoxal que em tempos de vacas magras seja também a época em que o dono da casa tenha engordado muito. A gordura das personagens é, como se sabe, reiterada diversas vezes pelo narrador de **Belém do**

Grão-Pará, não como exemplo de fartura, mas como hipérbole do passado descompassado, uma espécie de inchaço, que incomoda sobremaneira aquele que enuncia os episódios.

Mas não é somente do chamado tempo material que sobrevive o romance, conforme se pode atestar em outro trabalho que se destaca neste particular. Estou referindo-me ao estudo de Paulo Ornela. Ornela, após embasar seus argumentos em teóricos como Reis & Lopes e Benedito Nunes, detém-se naquilo que ele denomina de “paradoxos do tempo” em **Belém do Grão-Pará**. O professor afirma que nos dois primeiros capítulos do romance:

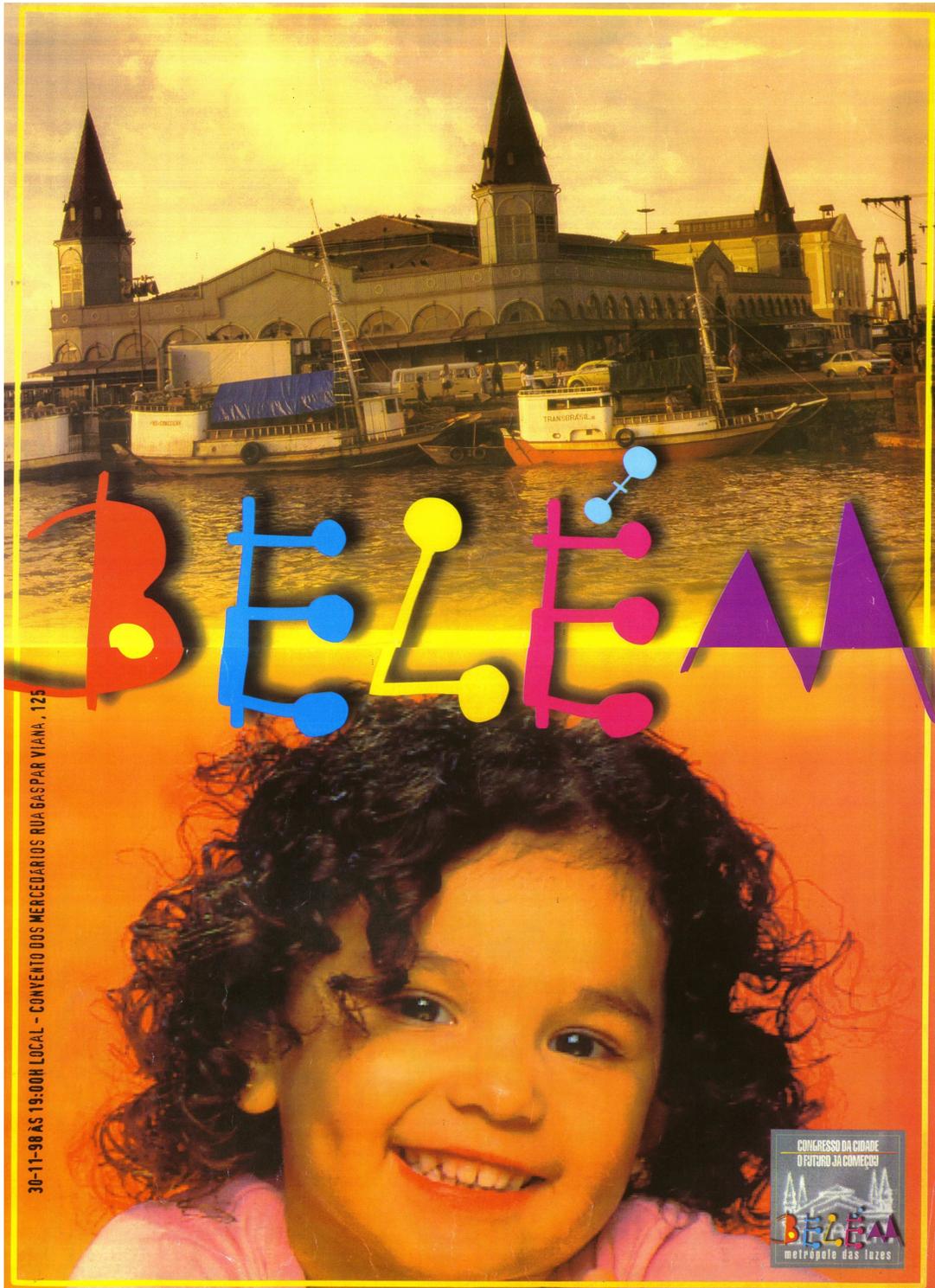
Encontramos paradoxos do tempo bem marcados. O primeiro é o presente triplicado, pois os Alcântara estão vivendo três forças temporais: a memória do lemismo (passado), a vida na Gentil (presente) e a expectativa da chegada de Alfredo (futuro).

O segundo paradoxo bem definido é a espacialização do tempo. Para dar-nos a compreensão da irreversível passagem do tempo, o narrador enfatiza espaços: no passado a casa da 22 de Junho a Belém próspera; no presente, a casa da Gentil e a decadência da cidade (Ornela: 2003:1978).

Como se percebe, Ornela fixa a complexidade do uso do tempo no romance dalcidiano, que se vê intrincado com a espacialidade da narrativa, assunto do trabalho do professor da UFPA. Cada casa habitada pelos Alcântara – a da 22 de Junho (o esplendor), a da Gentil 160 (a decadência política) e da Estrada de Nazaré 34 (o desmoronamento dos sonhos pequeno-burgueses) – demarca uma situação temporal, que, entretanto, extrapola a simples marcação de tempo para fixar, como já foi dito anteriormente, situações de prosperidade e/ou ruína econômica e social da família de dona Inácia, e, por extensão, de toda a classe média da Belém de então, a qual caiu em desgraça devido à prosperidade das plantações de *hevea* no sudeste asiático. É assim que, ao arquitetar o tempo, Dalcídio Jurandir acaba por fixá-lo mais como

sustentação basilar do romance que como mero artifício de construção da narrativa. Em outros termos, estamos diante daquilo que Maligo chamou de tempo material-histórico, marcado de objetividade (tanto quanto for possível ser objetivo nestas circunstâncias). O tempo é, pois, uma instância que, ao narrar a trajetória dos Alcântara, conta um recorte da história da Amazônia e, por conseguinte, do Brasil. O tempo de Alfredo (interior, íntimo, e por isso talvez ele empreste mais lentidão ao enredo) é idealizado pelas maquinações imaginativas do menino interiorano e corre paralelo ao tempo material. Além do tempo imaginativo de Alfredo, vemos a persistência de outros tempos íntimos de que são exemplos as realizações temporais de Antônio e de Libânia, a gata borralheira cabocla de **Belém do Grão-Pará**.

Percebe-se claramente outra estratégia demarcatória do tempo cronológico em **Belém do Grão-Pará**. O autor diegético grafa, através de elementos do cotidiano da cidade – sinos, campainhas, buzinas, sirenas, o resfolegar do trem e outros – demarcações temporais, o que se constata desde o primeiro capítulo do romance, quando “toque da alvorada [do quartel] acordava o seu Virgílio para a Alfândega” (BGP:05).



1991: propaganda oficial da Prefeitura de Belém: a cidade, humanizada, fez-se criança, recorrência da metáfora.

5 – A CIDADE NO ROMANCE

5.1 – metáforas e metonímias

A questão da metáfora é dos pontos mais controversos da chamada retórica. E a controvérsia não arrefece quando estamos tratando de texto literário. Massaud Moisés, ao tratar do tema, afirma que “considerável parcela da complexidade apresentada pela metáfora advém de suas profundas ramificações com outros recursos estilísticos vizinhos, os tropos ou figuras de linguagem e pensamento” (Moisés:1999: 324). Moisés aponta também que Aristóteles, n’**A Poética**, ocupou-se do tema. Afirma o professor da USP:

As primeiras observações acerca do conceito de metáfora devem-se a Aristóteles: ‘a metáfora consiste no transportar para uma coisa o nome de outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia’ ” (Moisés: 1999: 326).

Paul Ricoeur, outro que reflete sobre a questão, em **A metáfora viva** (2000), cita, em certa passagem, Gerard Genette, o qual “leva às últimas conseqüências a metáfora espacial da figura, segundo seus dois valores: distanciamento e configuração” (Genette apud Ricoeur: 2000: 227). Ricoeur aborda o problema do signo lingüístico e o sentido [denominado de *virtual*] que dele advém, num contexto que os leitores deduzimos ser de criação literária. Argumenta o estudioso francês:

Há justamente duas idéias [sobre o distanciamento e a configuração]: o desvio entre o signo e o sentido virtual, que constitui ‘o espaço interior

da linguagem', e o contorno da figura: 'o escritor desenha os limites deste espaço' (Ricoeur: 2000: 227).

Quero aproveitar a deixa dos argumentos levantados por Ricoeur para dizer que se o escritor “desenha os limites” do espaço da figura na linguagem, o mesmo ocorre, em sentido de preenchimento lacunar do texto (cumprindo o que preconiza a Estética da Recepção) com o leitor. E é utilizando minhas habilidades de leitor que invisto no deciframento das figuras literárias que considero essenciais na interpretação do romance **Belém do Grão-Pará**.

Na arquitetura romanesca traçada por Dalcídio Jurandir, saltam aos olhos algumas figuras, dentre estas está a metáfora. Sabe-se que o tema da metáfora é polêmico, um terreno minado se considerarmos controvérsias a respeito de conceitos e delimitações. Utilizo-me aqui, mais uma vez, de Paul Ricoeur, para quem “a metáfora e o espaço do discurso é parcialmente traduzível: sua tradução é a teoria da denotação, e o que nela é intraduzível é seu poder de assinalar um valor afetivo, uma dignidade literária [ao texto]” (Ricoeur: 2000: 227).

Pois bem, Dalcídio Jurandir, muito mais do que usar a conotação como simples artifício, o faz com o intuito de emprestar substância à argamassa do romance, que se institui como texto plurissignificativo. Daí é que salta aos olhos, no contexto do enredo, a expressão conotativa “útero de areia”, já assinalada neste trabalho (desde o título, diga-se), e que é grafada pela primeira vez no capítulo dois do romance. Esta expressão singularizada no texto dalcidiano está associada, em primeira instância, a Emilinha, que a própria mãe, dona Inácia (inadaptada à sua condição feminina numa sociedade falocêntrica) a fim qualificar sua filha como inútil, usa para desqualificá-la. Leiamos:

[Dona Inácia] tinha desejado tanto que Emília tivesse nascido macho porque, no fundo, embora falasse da 'canalha que trazia a vara do Diabo entre as pernas' desfazia mais das mulheres que dos homens (...) Por isso lastimava a mana Vitória foi emprenhar, deu um Nenê.

Emília, aplicada ao refego, sentindo aquelas palavras da mãe, ergueu os olhos pestanudos:

- Ora, mãezinha, espere. Espere que se eu não nasci macho, hei de arranjar um para salvar a família.

- Tu, minha gorda filha, és maninha. Nem mulher parirás. A geração acabou aqui nesta barriga, minha gente. Nem Veiga nem Alcântara. Já foi muito para mim te poder gerar. Tens útero de areia.

Emilinha saltou, com refego na mão, enquanto as Veigas riam. Mas a mãe engrossou a voz:

- Não salta, não protesta. Esse teu aí só tem banha e bucho, desgraçada (...) (BGP: 23).

Percebe-se claramente o discurso frustrado de dona Inácia, que, entre outras coisas, deprecia a filha e, por extensão, todas as mulheres, as quais não se comparam, afinal, à “canalha que nasceu com a vara entre as pernas”, esta sim, superior, pois detém o poder de mando na “máquina do mundo”. Ângela Maroja⁷⁵ julga a atitude de dona Inácia, denominando-a com a instigante expressão “ética da virilidade”. Vejamos o que diz a professora:

... D. Inácia, que se torna também, no romance de Dalcídio Jurandir, a porta-voz do que chamamos, em nossa leitura do romance, de ética da virilidade. Nesta função, a crítica à luta pelo poder político, de que D. Inácia é, inicialmente, porta-voz, torna-se ambígua, uma vez que vem, muitas vezes, misturada a certa concepção do bem, segundo a qual o 'ethos' (isto é, o caráter) individual e coletivo deve ser determinado não exatamente por virtudes cívicas tradicionais como honestidade, senso de justiça, etc, mas sim por impetuosidade, coragem, capacidade de iniciativa e risco, entre outras virtudes atribuídas a seres do sexo masculino (Maroja, In: Tupiassú: 2006:68)

⁷⁵ Refiro-me ao lúcido ensaio “Belém do Grão Pará de Dalcídio Jurandir”. A professora-autora, segundo ela própria declara, se utilizou, em seu estudo, da 2 edBR.

O gesto paradoxal de dona Inácia, a “ética da virilidade” que desanca a desmoralizar o sexo feminino, tido por ela como frágil (embora sua própria atitude e de suas parentes demonstrem o contrário), e que tem como alvo privilegiado sua filha, Emilinha. Muito mais, entretanto, que uma simples forma designativa e depreciativa da “herdeira” dos Alcântara, a expressão metafórica – útero de areia – amplia-se metonimicamente no sentido de designar a própria situação da capital do Pará, que, então, conforme se sabe, mergulhava em profunda crise político-econômico-social e, por que não dizer, moral. Desse modo, à teoria da denotação de que nos fala Ricoeur se soma a capacidade do leitor acrescer a decifração ligada à questão histórica. A agonia econômica, advinda do *crack* da borracha, faz com que o leitor vislumbre possibilidades metonímicas, nas quais as personagens femininas efetivam-se como síntese da própria cidade de Belém. Assim, a metáfora *útero de areia* desliza o sentido para ampliar reiterativamente o discurso enunciativo do texto que aponta para o declínio: afinal, em certo sentido, as cidades são as pessoas que nelas habitam; e este pensamento pode ser trasladado às personagens de determinados romances, dentre os quais **Belém do Grão-Pará** é expressão privilegiada. E a “Emilinha útero de areia”⁷⁶, sem deixar de caracterizar-se como metáfora, configura, por deslocamento de significado, uma metonímia da Belém-cidade-agônica.

Há em **Belém do Grão-Pará**, entretanto, outras metáforas que merecem nossa atenção, uma vez que elas nos ajudam a identificar a idéia de ruína que perpassa o enredo do romance. Dentre elas destaco o gramofone mudo, pertencente ao padrinho

⁷⁶ A mesma provocação temática pode ser identificada em inúmeros exemplos da literatura universal. Aqui lembro-me do caso de **Yerma**, de Federico García Lorca, que entre tantas metáforas usa a “seios de areia”, para referir-se à protagonista de seu drama.

de Alfredo, seu Barbosa. A casa que outrora sediara o fausto de um próspero comerciante, agora não passava de um arremedo, uma melancólica pintura do que fora no passado, quando os ventos sopravam a favor dos barões da borracha. O gramofone, símbolo de luxo e sofisticação, agora que se vê calado, sintetiza toda a decadência e a melancolia de um passado próspero. Isso pode ser constatado na visita que Alfredo faz ao padrinho, em companhia de dona Amélia, sua mãe:

D. Amélia batia palmas [à frente da casa de Barbosa, seu compadre].

Alfredo impaciente, encabulado com a sua cabeça em pêlo, voltava-se às palmeiras da Trindade⁷⁷ (...)

Alfredo pedia para que ninguém viesse atender. Teriam saído? (...)

A mãe voltou a bater palmas. Mas não havia mais campainha. Bateu com a velha maçaneta.

Abriu uma persiana, a medo, uma cabeça, furtiva, logo se recolheu (...)

Quando aquela moça abriu a porta, onde estava o tapete, onde andava a menina e o menino?

Atravessaram a sala dos discos, cheia de estantes, e entraram na sala de jantar que se avarandava para o pátio onde, em torno de um tanque seco, ao pé de uma cadeira de embalo sem assento e um resto de caramanchão, grasnava um ganso muito velho. Seria o ganso, aquele? Ainda, depois de tantos anos. Nada perguntou à mãe. Dominando os móveis, solene, num consolo repousava o gramofone. Um pouco atrás, das duas mulheres que seguiam, vagarosamente, Alfredo deteve-se. A mãe havia lhe contado que o ganso passava tempo a escutar o gramofone, mas um dia não reinou? E avançou contra aquela boca enorme e aquela voz (...)

Com esse bicho aí, pensou Alfredo, era possível tocar para uma missa campal. Olhou dentro do bocal do gramofone. Escuro, mudo, insondável. Essa escuridão e mudez enchiam a casa, Mas desolada e deserta pela silenciosa quantidade daqueles discos nas estantes e este e aquele a grasnar do ganso velho... (BGP: 46-7).

⁷⁷ O local descrito, o largo da Trindade, onde se localiza a casa de seu Barbosa, permanece ainda hoje quase inalterado. Defronte dele fica localizada a OAB, num prédio que abrigou a antiga Faculdade de Direito do Pará, onde estudou Raul Bopp, quando de sua morada em Belém.

É fácil perceber o cenário decrepito que mãe e filho, recém-cegados do Marajó, encontram na casa de seu Barbosa. O enunciado do texto é constantemente alimentado por um léxico que enfatiza precariedade, reiterativo de decadência e decrepitude: a falta de campainha, a maçaneta velha, o tanque seco, cadeira de embalo sem assento, um resto de caramanchão, um ganso muito velho e, finalmente, o escuro, mudo e insondável gramofone. O que fica ao leitor, com toda a força sugestiva do discurso do texto, é o modo como o gramofone, com seu silêncio insondável, infesta toda a casa, que se institui pela ausência de vivacidade. É como se ao invés de expirar sons, o aparelho transpirasse mudez e melancolia. Afinal, seus habitantes – Barbosa e sua filha – estão carcomidos pelos cupins da decadência. O curioso aí, entretanto, parece ser um gramofone mudo e um ganso velho, este que se esforça melancolicamente para substituir o som da felicidade do passado, que era propagado pelo aparelho musical. É curioso perceber-se que o ganso avança raivoso sobre o gramofone, assim como a decadência, decorrente do empobrecimento da sociedade da borracha, avança sobre toda a classe média de Belém. O ganso, portanto, de certo modo, figura como o pirata inglês que, ao roubar as sementes de látex e embarcá-las para a Inglaterra, acaba deixando a classe média e a elite amazônicas emudecidas, murchas, feito o gramofone de seu Barbosa.

Outra construção da obra que tem pulsação metafórica diz respeito a Alfredo e a suas sensações iniciais sobre a cidade de Belém. Após o desembarque, o menino defronta-se com uma significativa cena do morto solitário no necrotério⁷⁸ da doca do

⁷⁸ O prédio do necrotério ainda existe, no complexo urbano do Ver-o-Peso, ele ocupa aquilo a que hoje se denomina de feira do Açaí. A edificação, entretanto, tem hoje outra destinação, diversa daquela que aparece no romance.

Ver-o-Peso, Alfredo reflete sobre o abandono e a solidão na cidade grande, que não dispensava nem os mortos; modo tão diverso da maneira como Cachoeira tratava seus defuntos. É, pois, neste instante que flagramos o narrador, a dizer:

Lá fora a doca se agitava, longe seguia a senhora de pluma e leque, latejava a cidade, agora ao menino, incompreensível, assustadora.

Em meio de seu desalentado assombro, o menino teimou agora em parecer o menos matuto possível, para achar tudo aquilo muito natural. Compreender a cidade, aceitá-la era a sua necessidade. Ser amado por ela, saboreá-la com vagar e cuidado, como saboreava um piquiá, daqueles piquiás descascados, cozidos pela mãe, receando sempre os espinhos (BGP: 35).

Como se vê, para aquele que chega, a cidade se transfigura em um complexo estranho. Alfredo – inicialmente, o leitor toma conhecimento – sente-se um desfocado, um matuto que tem os pés apertados pela sintomática liga de borracha que o incomoda⁷⁹. Embora ele não deseje ver a morte com a indiferença daqueles que deixam o morto na pedra feito “um charque humano” (tal qual fazem os habitantes da cidade), o garoto necessita, com celeridade, “compreender a cidade”, afinal, a partir de então, ele iria habitá-la, daí que “aceitá-la, era a sua necessidade” de recém-chegado. Esta sensação de desconforto inicial deve ser superada. E é nesse viés que o escritor constrói a metáfora de Belém como pequiá suculento, que necessita ser saboreada com vagar e cuidado, receando sempre os espinhos que estão encravados em seu caroço. Neste sentido é que ocorre, no interior do CEN, a ressignificação dos caroços. Explico: em **Chove e Três Casas e um rio** (narrativas marajoaras), o carocinho de tucumã manipulado por Alfredo tem o “poder de condão” (Fares, In: Jacob:

⁷⁹ A liga de borracha, percebe-se, é um motivo recorrente que (de)marca a sociedade amazônica. Não é à toa que Dalcídio Jurandir faz dela um pretexto literário; a borracha, ao mesmo tempo que é útil, incomoda e constringe aquele que a usa.

1996: 54). Em **Belém do Grão-Pará**, narrativa urbana, o caroço é, de certa forma, substituído pelo pequiá⁸⁰, fruto envolto de massa comestível que, entretanto, guarda um baú de espinhos. Os caroços, sabemos, têm grande significação na explicação do universo mítico da Amazônia, vide a lenda indígena da criação da noite. Da traslação do caroço de tucumã ao pequiá, mais uma vez, estamos diante de um ritual que se vê marcado de simbolismo, que reitera a transferência de Alfredo do campo para a cidade.

A casa é outra construção que provoca o leitor, é representação de decrepitude e decadência⁸¹. Segundo Furtado, o romancista “objetivou traçar um quadro romanesco da Amazônia derruída pós ciclo da borracha” (Furtado: 2002:13). A professora prossegue sua linha de raciocínio ao afirmar:

Na ambientação e nas personagens Dalcídio carrega nas cores e nos tons recriando com maestria um universo fictício no qual a corrosão sobressai como traço principal do painel (...) Do espaço, o grande ícone do derruído é a casa: ou ela se transforma em um espaço opressor (...) ou ela rui literalmente, como a casa da família Alcântara (em **Belém do Grão-Pará**), ou a casa de dona Cecé (**Passagens dos Inocentes**) que é desmanchada e vendida às escondidas pelo marido da proprietária (FURTADO: 2002: 14).

Vê-se, portanto, aí reiterada a idéia de decrepitude, artifício recorrente a um projeto romanesco de compreensão e de representação da Amazônia. A Amazônia de Dalcídio afasta-se peremptoriamente do eldorado ou do rincão exótico: “a corrosão sobressai como um traço principal do painel” romanesco. A casa

⁸⁰ Fruto oleaginoso da *caryocar villosum*, de polpa comestível, sua madeira, segundo o **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa**, serve para fazer embarcações, o que reitera sua importância para a mundiamazonividência.

⁸¹ Pode-se perceber também a decrepitude moral que alastra os integrantes do clã dos Alcântara; poder-se-ia falar da corrupção em relação ao contrabando, na qual seu Alcântara se envolve na alfândega, que culmina em sua demissão. Mas o maior indício disso parece ser a constante desconfiança de adultério que paira sobre dona Inácia. É reiterativa a síndrome de Bentinho presente em Virgílio. Este ciúme doentio foi apontado por Marli Furtado, em tese aqui já referida. O intertexto não parece gratuito. Vale lembrar que há traços outros de Machado de Assis na obra do *Extremo Norte*, a introspecção psicológica, e o desvendar da alma humana também são influências do bruxo do Cosme Velho em Dalcídio Jurandir.

acaba por tornar-se um dos espaços privilegiados para, reiteradamente, representar a decadência. O espaço da casa, ali, afasta-se tanto da esfera do recanto burguês, quanto do refúgio psicanalítico de útero materno defendido por Gaston Bachelard⁸².

Em **Belém do Grão-Pará** são significativos os exemplos de decrepitude tanto na morada de seu Barbosa, quanto na casa da Estrada de Nazaré, número trinta e quatro, que descerra o enredo numa impressionante cena de sugestão simbólica. Antes, entretanto, de ocorrer o epílogo agônico, Inácia ironiza a situação de sua família, ao conversar com Emilinha:

- Daqui da mansão vamos para os Covões, a residência imperial. Vamos para as pompas dos Covões, senhora dona Emília (...)

Abriu a garrafa, emborcou-a escorrendo-lhe o vinho pelos cantos da boca, avançou para a cozinha.

- Te desmancha logo, filhinha, volta ao pó que és, que somos nós, cozinha do rei! Castelo dos Alcântaras, te despenha, teu dia chegou, desaba! (BGP: 355).

A elocução de Inácia, traspassada de rascante ironia, se antecipa ao desfecho trágico, à agonia dos Alcântara, e por extensão, dos “filhos enjeitados” da borracha. A cena final, digna de uma película de Carlos Saura, salta aos olhos do leitor:

Ao ver que a filha também saía, fugindo, dona Inácia abanou as mãos, murmurou, cerrando os dentes:

- Esta? Vai aonde? Atrás de quem? Se pegar com as tias? Vai é de vergonha, corrida, antes que a Estrada de Nazaré veja o nosso lindo entulho na calçada, nós e a casa, despejados pelos fantasmas. E foi o que me coube gerar neste mundo, esta pobre, essa!

⁸² Bachelard, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

A noite andando, Libânia tornou à ala para avisar que ouviu um novo estremecimento desta vez no corredor da cozinha (...) Fez ver: tinham de mudar aquela hora mesma. Para onde, não sabiam, mas tinham (...) Na calçada, então, antes que tudo fosse abaixo, e até outras futuras providências. E o piano? (...) Libânia correu até ao Largo da Pólvora em busca dos portugueses (...) encontrou um que convocou os demais e carregaram o piano até a porta. Aí perguntaram: aqui na calçada ou no leiloeiro? Libânia franziu a testa, indica-lhes ao pé da mangueira o lugar do piano. Manda-os trazer a mesa de jantar, o guarda-roupa... Alfredo e Antônio carregando as coisas para fora, vão e vêm, rápidos e sérios. “Madrinha-mãe, gritou Libânia para as sombras do quintal, madrinha-mãe, se vista e saia que tudo, os três, a gente toma conta”. E baixo, só entre os três: Ou quer também que os galegos carreguem a senhora no ombro? Não sai de vergonha na rua, da rua te olhando?

Mal o bonde passou, Antônio quebra a grande lâmpada do meio da rua:

- Assim escuro a madrinha-mãe sai já (BGP: 357-8).

“Nós e a casa, despejados pelos fantasmas”. Mas a qual fantasma refere-se dona Inácia? Afinal a rasura dos fantasmas é recorrente em **Belém do Grão-Pará**, como se prenuncia no capítulo nono, página 68, em que eles são evocados por Libânia, em conversa com Alfredo, na qual a moça tenta engendrar o outro nas artimanhas de uma outra cidade, mais cabocla talvez. Ali, entretanto, vemos os fantasmas como sinônimos do imaginário oral popular amazônida: “– Aqui nesta igreja⁸³ está encantada uma menina. De uma enorme pedra só, a Santo Alexandre, com uma menina dentro encantada. Igreja feita ali ou nascida do próprio chão...” (BGP: 68). Mas os fantasmas, os outros de que fala a matriarca dos Alcântara, parecem instituir a fantasmagoria, como

⁸³ A igreja de Santo Alexandre, espaço dos jesuítas até a expulsão destes pelo Marquês de Pombal, permaneceu quase trinta anos fechada para intermináveis reformas. Isso propiciou a criação de uma série de narrativas fabulosas, dentre as quais se insere a da menina que foi bater na mãe com uma vassoura e ficou paralisada. Isso transformou-se em assunto de alguns novos autores. Dalcídio, como se percebe, antecipou-se a eles.

“produtos da imaginação (...), representações mentais que estimulam e acompanham os actos sexuais” (Bastin: 1975:183). “Quando excessivos, estes produtos da imaginação são agentes de inadaptação à realidade” (Bastin: 1975: 184). Inadaptação à realidade é o que efetivamente ocorre, no enredo do romance, com a família dos Alcântara, que é capitaneada por dona Inácia, que, de modo algum, aceita o declive econômico-social em que se vêem imersos, após a queda do intendente Antônio Lemos. Inadaptada está a matriarca; inadaptado está seu marido, Virgílio, que detesta morar em Belém e sonha em retornar ao seu Ceará; inadaptada está Emília, que não aceita sua condição de “solteira vazia”; inadaptado, ao menos inicialmente, está Alfredo à cidade grande; inadaptada ao seu estado de servidão semi-escravista, está Libânia. Em consequência de tanta inadaptação, a casa da Estrada de Nazaré, que lhes serve de abrigo, não tem outra destinação senão a de ruir, de desabar sobre suas cabeças, o que vem a ocorrer no final do enredo.

* * *

Também nos capítulos iniciais do romance despontam usos significativos da linguagem metafórica. Talvez fosse melhor falar-se em situações-metáfora que se explicitam quando o enredo demonstra o desconforto de Alfredo em relação à capital: “Belém era a casa alheia” (BGP: 43). A dificuldade do garoto transferido do interior se transforma em artifício de linguagem que no nível da enunciação enfatiza o mal-estar, a inadaptação que fazem de Alfredo, naquele instante, um *displaced person*, menino que, ao esperar o desembarque, se via com as ligas de borracha apertadas nas pernas: “onde as marcas de feridas pareciam doer. O sapato, ao calçar, doeu-lhe” (BGP: 30-1). Após a “infame”

passagem pelo barbeiro “chique” da cidade, o narrador anuncia: “Coco rapado, o sol agora castigava [Alfredo]. A cidade ria dele. Com que cabeça voltaria ao barco? Que iam dizer os tripulantes? ‘Volta um doutor? Volta um pelado’” (BGP: 40-1).

O sentimento de desconforto do menino parece infestar o narrador que personifica a cidade a qual, segundo sente Alfredo, debocha de seu corte de cabelo: “Roendo o coco, a máquina lhe roía também o orgulho e aquele deslumbramento pela cidade” (BGP: 40). E é neste momento que, ao entrarem, Mãe e filho, no bonde circular que os levaria à casa dos Alcântara, o discurso sobrepõe metáforas que transplantam a “aquosidade” de Cachoeira para Belém: “O bonde, cuspidando e engolindo gente, mergulhava nas saborosas entranhas de Belém, macias de mangueiras” (BGP: 41). A considerarmos o verbo *mergulhar*, o bonde – e isso é um recurso que faz, como já afirmei anteriormente, o narrador contagiar-se com as emoções das personagens da trama – trafega como se um barco fosse. A cidade, por sua vez, feminilizada, é detentora de “saborosas entranhas (...) macias de mangueiras” (BGP: 41). É curioso que ao fim do percurso, Alfredo, como se atravessasse a agitada baía do Marajó, vê-se tonto com os cheiros de Belém. E o narrador exclama: “Alfredo parecia não ter viajado no bonde e sim no barco ainda. A rua era um rio ondulante” (BGP: 42). Esta idéia da rua como rio, por sinal, é reiterativa da necessidade de adaptação do garoto: “Quase o mesmo apito que [Alfredo] ouvia das lanchas no chalé. Em vez de barcos, da “Lobato” e da “Guilherme”, passavam trens. Vinha com efeito, morar às margens de outro rio?” (BGP: 44). Trata-se de um artifício de linguagem que, afinal, longe de ser novo, já fora explorado anteriormente por Raul Bopp, em **Cobra Norato**, e Ruy

Barata⁸⁴, na canção “Esse rio é minha rua”. Mas não é tudo, o narrador prossegue a associação metafórica ligada às águas amazônicas, quando o menino vê o “padrinho” Virgílio: “Alfredo via na rede de cordas, arquejando e resfolegando, aquele peixe-boi que era o seu já chamado padrinho Alcântara” (BGP: 52). A metáfora lembra o mamífero menos pela sua raridade e mais pela sua configuração exótica. É provável que o narrador, com o intuito de “aliar-se” a Alfredo no momento em que este se encontra com dificuldade de adaptação, busque as mais prováveis associações que digam respeito, mais uma vez, ao mundo marajoara. Ainda no capítulo quinto, as associações perduram com a mesma força simbólica:

Dos fundos, o hálito das baixas cobria o quintal. Varando o aguaceiro, o trem passava ruidoso e fumegante submarino. À noite, os sapos contra o sono [de Alfredo]. E rompendo o chuvaral, revezavam-se os toques do quartel, muito distantes, como se marcassem um tempo extinto ou pedindo socorro na cidade que naufragava” (BGP: 52).

Como se pode perceber, o trem, aos olhos do narrador, transmuta-se em um submarino, e a cidade, descrita com tonalidades bíblico-diluvianas, naufraga diante das angústias de Alfredo, marcadas pelas dificuldades do menino em fincar raízes na nova morada, na nova cidade, afinal, Alfredo “queria era Belém, só, para tornar-se menino da cidade” (BGP: 55). O tempo verbal condicional – queria – indicia a dificuldade de adaptação nesta difícil travessia de Alfredo, que não é somente física, mas um rito de passagem da infância para a fase adulta, do campo para a cidade, do estado puramente aquático para o misto de encharcamento e solidez

⁸⁴ Ruy Guilherme Paranatinga Barata, nasceu em Santarém, PA, em 1920, faleceu em São Paulo, em 1990. O autor teve seu primeiro livro, **Anjo dos abismos**, editado pela José Olympio, em 1943. O texto recebe crítica de Antonio Candido, publicada n’**O Estado de S. Paulo**. Comunista engajado, Ruy publicou também nos **Violão de rua**: poemas para a liberdade, da União Nacional dos Estudantes, em 1964. O poeta, entretanto, conheceu a fama através das composições feitas com seu filho, Paulo André Barata, que fizeram grande sucesso na voz de Fafá de Belém, tais como “Foi assim” e “Pauapixuna”.

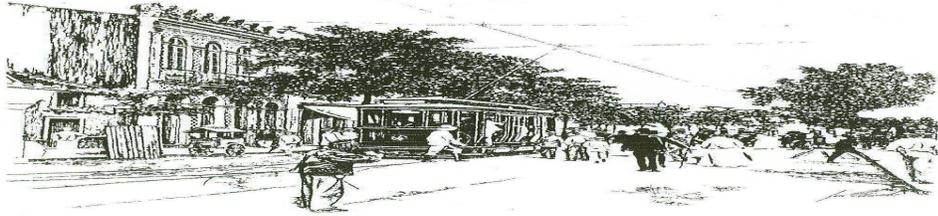
urbana, que é evidenciado pela transição do discurso de terceira pessoa ao discurso indireto livre:

Escorria da montanha o colégio sonhado [por Alfredo]. Este sonho era o que diferenciava o diferenciava dos moleques de Cachoeira, o separava deles. Agora despojado do colégio, sentia-se igual ao moleques, qualquer menino de grupo escolar. A família Alcântara não acolhia um menino especial e sim este caboclinho que sou euzinho, cabeça rapada, sobrinho de Isaura, a costureira e esta, filha da tacacazeira do canto da Quintino (BGP: 55).

Mimeticamente, o discurso faz realçar a passagem da narração tradicional – o discurso de terceira pessoa – para o discurso indireto livre, técnica de narrar mais arrojada, afinal ela é apropriada ao desvendar da interioridade das personagens. Tal artifício acaba por fazer com que a enunciação reflita o sentimento de transmutação do enunciado.

As artimanhas de discurso do texto dalcidiano naturalmente não se esgotam nesta leitura. O que se quis aqui foi observar um viés do “espaço da linguagem (...) [que é] (Ricoeur: 2000:228-9):) ‘conotado, manifestado, designado, falante mais que falado, que se trai na metáfora como o inconsciente se revela num sonho ou num *lapsus*’” (Genette apud Ricoeur: 2000: 229). Espero que esta interpretação não tenha traído as instigantes marcas do rito de Alfredo, processo desafiador que demarca o traslado do menino à cidade de Belém, porto/entreposto de descobertas e frustrações, de sonhos e decepções, de prazeres e desprazeres. Uma cidade que vê a idealização infante ser suplantada por um aglomerado urbano contraditório, mas rico de possibilidades.

BELÉM DA MEMÓRIA



Os Elétricos na Belém Antiga

Gula da Cidade - Dalecárdio Jurandir

No bonde, Alfredo recolheu-se, sem mais aquela sensação de que o elétrico, com sua velocidade e rumor, quebrava a vidraça das janelas, impresso esta que levava de Belém quando pisote e sempre recordada em Cachoeira. Até que o bonde ia vagaroso.

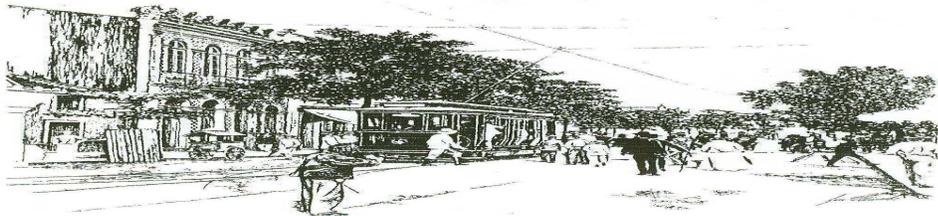
E meio sujo, seus passageiros afofocavam-se num silêncio e apatia indefiníveis. Pareciam fartos de Belém enquanto o menino seguia com uma crescente gula da cidade. O bonde, cuspidor e engolindo gente, mergulhava nas saborosas entradas de Belém, macias de mangueiras(...)

Passaram pelo Largo de Nazaré, a Basílica em tijolos ainda, a antiga igreja ao lado. Cobrindo o Largo, mais monumentais que a Basílica, as velhas sumamneiras. A esquina da Gentil com a Generalíssimo, saltaram.

A cidade balançava ainda. Ou estava tonto com os cheiros de Belém?



BELÉM DA MEMÓRIA



Os Elétricos na Belém Antiga

Gula da Cidade - Dalecárdio Jurandir

No bonde, Alfredo recolheu-se, sem mais aquela sensação de que o elétrico, com sua velocidade e rumor, quebrava a vidraça das janelas, impresso esta que levava de Belém quando pisote e sempre recordada em Cachoeira. Até que o bonde ia vagaroso.

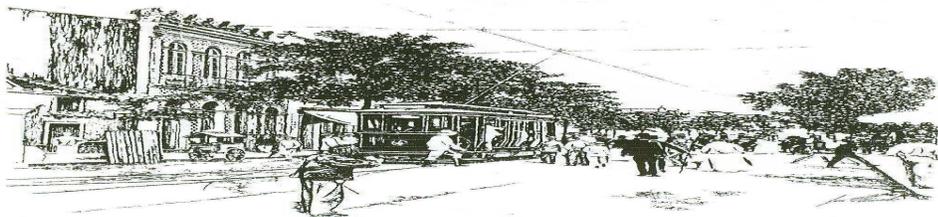
E meio sujo, seus passageiros afofocavam-se num silêncio e apatia indefiníveis. Pareciam fartos de Belém enquanto o menino seguia com uma crescente gula da cidade. O bonde, cuspidor e engolindo gente, mergulhava nas saborosas entradas de Belém, macias de mangueiras(...)

Passaram pelo Largo de Nazaré, a Basílica em tijolos ainda, a antiga igreja ao lado. Cobrindo o Largo, mais monumentais que a Basílica, as velhas sumamneiras. A esquina da Gentil com a Generalíssimo, saltaram.

A cidade balançava ainda. Ou estava tonto com os cheiros de Belém?



BELÉM DA MEMÓRIA



Os Elétricos na Belém Antiga

Gula da Cidade - Dalecárdio Jurandir

No bonde, Alfredo recolheu-se, sem mais aquela sensação de que o elétrico, com sua velocidade e rumor, quebrava a vidraça das janelas, impresso esta que levava de Belém quando pisote e sempre recordada em Cachoeira. Até que o bonde ia vagaroso.

E meio sujo, seus passageiros afofocavam-se num silêncio e apatia indefiníveis. Pareciam fartos de Belém enquanto o menino seguia com uma crescente gula da cidade. O bonde, cuspidor e engolindo gente, mergulhava nas saborosas entradas de Belém, macias de mangueiras(...)

Passaram pelo Largo de Nazaré, a Basílica em tijolos ainda, a antiga igreja ao lado. Cobrindo o Largo, mais monumentais que a Basílica, as velhas sumamneiras. A esquina da Gentil com a Generalíssimo, saltaram.

A cidade balançava ainda. Ou estava tonto com os cheiros de Belém?



“Belém da Memória”: a cidade e olhar da literatura, marcos visuais no centro histórico.

5.2 – Fisiognomias da cidade equatorial

Tomei conhecimento da idéia de uma fisiognomia/fisionomia de cidade, através de Willi Bolle, que a desenvolveu em trabalho já clássico quando se deseja tratar das multifaces das urbes ocidentais. Ao tentar dar conta de realçar as trilhas por que percorrem as personagens de Dalcídio Jurandir, esbarrei, conseqüentemente, na temática moderna do romance que dá conta de narrar a cidade, escavando-lhe memórias individuais e coletivas. Em **Belém do Grão-Pará** se vê a cidade representada nas suas complexas malhas de significações, como uma espécie de altar de sacrifícios, por onde desfilam, com grau significativo de verossimilhança, personagens. No afã de transitar nessa temática, tive acesso ao ensaio “A cidade-romance em Balzac”, escrito por Italo Calvino. Lembrar a importância de influenciador que Balzac exerce no tradicional romance do Ocidente, certamente, é, para usar uma expressão adequada ao universo belemense, “chover no molhado”. Realçar, entretanto, essas influências em Dalcídio Jurandir é obrigação num trabalho como este que desenvolvo. Afinal o autor brasileiro tem o criador de **A Comédia Humana** como um de seus mestres. Leiamos, desse modo, um excerto do ensaio supracitado, de autoria de Calvino, que serve de pórtico para este capítulo:

Transformar em romance uma cidade: representar os bairros e as ruas como personagens dotadas cada uma de um caráter de oposição às outras; evocar figuras humanas e situações como uma vegetação espontânea que germina do calçamento desta ou daquela rua ou como elementos de tão dramático contraste com elas a ponto de provocar cataclismos em cadeia; fazer com que em cada momento mutável a verdadeira protagonista seja a cidade viva... (Calvino: 2002:147).

Como se lê, diversos trechos de Calvino nos remetem ao romance **Belém do Grão-Pará**. O ensaísta, que parece ter escrito dirigindo

seu pensamento ao romance do escritor brasileiro, aponta o ato de representar bairros ruas e personagens, evocar figuras que tenham perfil dramático, provocadores de “cataclismos em cadeia”, que façam da cidade não um pano de fundo, mas uma “verdadeira protagonista⁸⁵”. Muitas vezes estive tentado, aqui, em perfilar entre as personagens do enredo a própria Belém, instigantemente apresentada pelo narrador de **Belém do Grão-Pará**. E é desta cidade, palco dinâmico dos dramas vividos pelos Alcântara e seus agregados, que desejo me ocupar. A Belém contraditória – ao mesmo tempo fascinante e desvalida – de que se esboça uma fisionomia, mostra-se página a página, a guisa de cenas bem descritas pelo narrador e desbravadas pelas personagens (sobretudo Alfredo, Libânia, dona Inácia e seu Virgílio, embora não se descartem também as ingerências de Isaura, Mãe Ciana, seu Lício, entre outros), que dela dão conta na acepção enfatizada por Willi Bolle no capítulo “Cidade e memória”, de **Fisiognomia da metrópole moderna**, editado pela USP, em 1994⁸⁶.

Complexo é este caminhar, uma vez que o olhar de Bolle considera a leitura de Berlim e Paris a partir das óticas afetivo-rememorativas de Walter Benjamin e Charles Baudelaire, sem deixar de lado Proust e sua memória involuntária. Volto a enfatizar – como fiz na abordagem sobre modernidade, em que cito Beatriz Sarlo –, não se trata aqui de uma relação arbitrária, sobretudo em relação à Paris, visto que a sofisticação da “dinastia da

⁸⁵ Volto a reiterar aqui a classificação que faz da cidade Benedito Nunes: “Belém funciona na história a título de personagem maior, mas não aparece como cenário fixo que encerre e limite o movimento dos personagens propriamente ditos” (Nunes: 1961: 01).

⁸⁶ Ver nota de número 63.

gardênia⁸⁷”, implantada pelo intendente Antônio Lemos, transformou Belém, na virada dos séculos XIX para o XX, numa cidade próspera, urbe civilizada, que foi cognominada por alguns visitantes de dentro e fora do Brasil como a “Paris n’América”.

A grande provocação para se iniciar esta seção do trabalho, que se aproxima já de seu desfecho, está na fala de Willi Bolle sobre Walter Benjamin, para quem **Contramão**, obra de estréia literária, está marcada pela “construção da vida e a construção da tradição” (Bolle: 1994: 314). Os escritos benjaminianos registram a memória da cidade de sua infância e são denominados de **Tableaux berlinois**; eles trazem os quadros da cultura cotidiana e “registram os embrincamentos entre a biografia individual e a história coletiva” (1994: 315), aspecto diferencial da obra benjaminiana. É assim que ficamos sabendo da

fisionomia da metrópole alemã num leque temático que tem seu paralelo num livro sobre Paris (...): ao estilo militar das moradias de operários (...) na capital prussiana corresponde o ‘embelezamento estratégico’ da capital francesa sob o prefeito Haussmann; ao colorido dos camelôs e das feiras de rua, a agitação das passagens e dos ‘magazines nouveautés’; ao dialeto berlinense, o *argot* de Paris; as fábricas de locomotivas, as estações ferroviárias... (Bolle: 1994: 315).

Observa-se que a modificação radical das estruturas urbanas é uma tônica nas grandes capitais européias, que precisavam adaptar-se a novos modelos, o que acaba por influenciar, via “espírito do tempo”, a gestão de administradores brasileiros da época, dentre os quais se destaca Antônio Lemos, intendente de

⁸⁷ A gardênia era a flor que simbolizava o luxo e a sofisticação de Antônio Lemos. Tanto é assim que seus seguidores mais próximos disputavam quem doaria as gardênia para que o intendente de Belém usasse na lapela de seu fato.

Belém. Curioso se perceber, no contexto da sanha reformadora dos urbanistas, que a enunciação modernizante dos textos, que pretende acompanhar o que a arquitetura e outras artes ditam, se dá enfatizando as cenas, as falas do povo, o colorido das feiras, traços que, buscando-se o paralelo com o romance em estudo, são fortemente retratados em **Belém do Grão-Pará**.

Volte-se, pois, a Willi Bolle, que, na **Crônica berlinense**, de Walter Benjamin, trata da memória como “registro associativo de lembranças da infância e adolescência, permeado de reflexões e dúvidas sobre a forma de sua apresentação” (Bolle: 1994: 316). Daí é que no referido livro faz-se uma “tentativa de preservar, por meio do registro escrito, a memória da cidade, antes de [ela] ser destruída” (Bolle: 1994: 317) pelas reformas urbanas que se faziam prementes. O professor da Universidade de São Paulo associa **Infância de Berlim** (versão reelaborada da **Crônica berlinense**), à **Obra de Passagens**, realçando-lhes a ênfase à experiência da história coletiva, mesmo que sentimentos como o biografismo e a saudade fiquem em segundo plano. Diz Bolle:

A infância de Berlim foi engendrada na oficina da memória que é a Crônica. Neste livro, a imagem da metrópole Berlim deixou de ser exterior, como na série radiofônica, para ser interiorizada pelo autor como imagem mnemônica. Apoderar-se da imagem de sua cidade significa, para ele, flagrar sua própria imagem. O mapa da memória do eu e o mapa da cidade se sobrepõem, não é possível desenhar um sem o outro (Bolle: 1994: 317-8).

Embora se considere, evidentemente, a enunciação de um e de outro texto diversa (em Dalcídio Jurandir a ficção/confissão parece ser mais efetiva), desejo aqui apropriar-me dos “diagramas de vida do autor”, no caso, de Dalcídio Jurandir, superpondo-o, via representação ficcional, ao mapa da cidade de Belém, incrustado, a partir de jogos de máscaras, em Alfredo (*alter-ego* do autor) e nas demais personagens da trama dalcidiana de que me ocupo.

Re-velar/des-velar a cidade de então através de passagens (não exatamente as “passagens” no sentido benjaminiano do termo, mas especificamente no sentido da travessia dos ritos⁸⁸) de Alfredo pelo chão de Santa Maria de Belém do Grão Pará é um desafio constante e renovado.

Incita-me, neste trajeto desafiador, o poema “Fragmento”, de 1932, de Walter Benjamim, transcrito por Willi Bolle, na abertura do capítulo “Cidade e memória”, na obra supracitada:

*Quando eu estiver velho gostaria de ter no corredor de minha casa
Um mapa de Berlim
Com uma legenda
Pontos azuis designariam as ruas onde morei
Pontos amarelos, os lugares onde moravam minhas namoradas
Triângulos marrons, os túmulos
Nos cemitérios de Berlim onde jazem os que foram próximos a mim
E linhas pretas desenhariam os caminhos
no Zoológico ou no Tiergarten
que percorri conversando com as garotas
E flechas de todas as cores apontariam os lugares nos arredores
Onde repensava as semanas berlinenses
E muitos quadrados vermelhos marcariam os aposentos
Do amor da mais baixa espécie ou do amor mais abrigado do vento.*

O poema-mapa cifrado, afeito a afetos do pensador-criador berlinense, cerca a cidade que lhe serviu de berço e barco, abraço das travessias (de novo, a travessia) pelos rios *Spree* ou *Landwehr Kanal*. A transposição, que pode parecer um tanto arbitrária, será (re)direcionada a Belém, onde o mapa de Dalcídio Jurandir, digo de Alfredo, está atravessado de rostos, imagens, paladares, sons, de sentidos que, enfim, dirigem a sinestésica sinfonia-fisionômica da “cidade do trópico”, como o próprio Bolle sugeriu em curso por ele ministrado em 1996.

⁸⁸ Tão significativa é a questão da passagem enquanto rito no romance de formação construído por Dalcídio Jurandir que um de seus “romances amazônicos”, o quinto do CEN, **Passagem dos Inocentes**, tem no título o significante “passagens”, enfatizador das transições por que passa Alfredo.

Início pela imaginação dos sons. Belém, como se sabe, é cidade de contradições, onde as misérias humanas convivem lado a lado com o desperdício. Belém ruidosa, como denuncia o narrador, no decorrer do capítulo nono: “Um barco, por infeliz manobra, não entrava na doca. Os canoieiros vaiavam, as velas, as cordagens, a mastreação com as roupas e peixes secos pendurados pareciam vaiar também o piloto infeliz” (BGP: 71). Cidade de múltiplas zoadas, ela vê, ao longo de seus mais de trezentos e noventa anos de existência, modificar modalidades e volumes dos sons emitidos nos cantos e recantos – centro, subúrbios e baixadas – da cidade, hoje inchada por mais de um milhão e duzentos mil habitantes. Na era em que se passa o enredo do romance **Belém do Grão-Pará**, a década de 1920, a cidade, certamente mais pacata, presenciava uma salva sonora que se constituía referência para parte significativa de personagens que transitam pelo enredo.

Logo na abertura os leitores ficamos sabendo que os Alcântara mudaram-se para um trecho urbano “em que passava o trem, atrás do quartel do 26 Caçadores. O toque da alvorada acordava o seu Virgílio para a Alfândega” (BGP: 1960: 05). Os sinais sonoros, acima explicitados, misturam-se às vozes das personagens, marcam-lhes os horários e vigiam-lhes os passos. O som dos armadores (ganchos) para redes, o chispar dos bondes nos trilhos, a buzina do matadouro, os apitos das fábricas e dos navios que singram as águas amazônidas, o zunir dos torós que banham Belém, o ruído da máquina de costura de Isaura, o soar silencioso do piano mudo, do mudo gramofone, as vozes dos pregões; tudo ali comunica e, de certo modo, explica a fisionomia de uma cidade estranha, mas de personalidade singular.

Perceba-se o trecho em que, numa profusão, se ouvem sons diversos, maquinam-se gestos, em atitudes cifradas:

De repente, pela janela adentro o “Sor... vete!” Tocava a corneta do 26 B. C. Batendo a campainha, chegava a carroça do leite da vacaria defronte. Dona Inácia surgia na sala com um copo, recomposta, pó no rosto, cabelo para trás, conciliadora. O sorveteiro parou na janela.

– Araçá, respondeu ele à pergunta de d. Inácia.

– Araçá? Azedo. Azedo é bom. E de graviola, quando?

Prova, leva o copo à filha que teimava na romança. Araçá, repetiu. Passou a mão na cabeça da filha, devolvendo-lhe o maço de versos.

Emilinha espalhou sobre o teclado as folhas de papel. Os versos lhe pareciam, agora, tão sujos, tão da chapeleira e da massagista. Fechou o piano; sim, antes o berimbau. Debruçou-se sobre a janela, saboreando o araçá, azedinho. Antes o berimbau [referido com ironia pela sua mãe] (BGP: 1960: 28).

A audição insta-se diante do pregão, bem enfatizado pela grafia-dicção fragmentada do significante “sor – vete”, sucedido de ponto de exclamação; logo canta a corneta militar estridente, a campainha da casa soa, o barulho da carroça do leite anuncia o amanhecer. Mais adiante suceder-se-ão marcas táteis: o pó que beija a pele; a mão, a mãe; o toque dos dedos no papel e no teclado do piano. Os cotovelos que buscam o parapeito da janela. O paladar desfecha a cena: o azedinho, de diminutivo sintomático, que conduz o afetuoso conluio entre mãe e filha, é diluído pela lembrança pejorativa do som de um berimbau inexistente. As cifras sinestésicas fazem valer fragmentos fisionômicos na estreita relação das personagens que habitam a cidade e a habilitam como espaço de correspondência de sentidos.

As fragrâncias do sentir, capítulo a capítulo, insinuam-se ou explicitam-se diante do leitor. Por exemplo, na medida em que Alfredo tenta tomar posse da cidade, o que, de certo modo, já foi

visto aqui, as profusões de sentimentos se instilam diante do leitor. Aí é que transcrevo, na decifração fisionômica da Belém representada no romance, um fragmento decisivo, sobretudo por que diante dele, penso eu, esboça-se o vir-a-ser na relação afetiva (embora conflituosa) entre o menino recém-chegado e a cidade que lhe servirá de abrigo. A partir de então, salvo engano, estão estabelecidos os liames que farão com que o filho de dona Amélia apodere-se da cidade, ao mesmo tempo em que ela, dialeticamente, apoderar-se-á de Alfredo:

Alfredo não podia entender. A mãe não tirava o olhar de cima duma senhora enchapelada, fofa de rendas, examinando-a de perto, com curiosidade e insistência que irritavam o menino.

– Mas quem é, hein, mamãe? Perguntava, constrangido, a mão espalmada no coco, receoso ao mesmo tempo, de estar fazendo matutice.

A mãe olhava-a da cabeça aos pés e quando veio o Circular olhou para trás ainda, sem se dar por satisfeita. Então Alfredo compreendeu mais ou menos que era uma lei da cidade entre as mulheres, olhar assim para suas semelhantes, se examinarem.

.....

No bonde, Alfredo recolheu-se sem mais aquela sensação de que o elétrico, com sua velocidade e rumor, quebrava a vidraça das janelas, impressão esta que levava de Belém quando pixote e sempre recordada em Cachoeira.

Até que o bonde ia vagaroso.

E meio sujo, seus passageiros afundavam-se num silêncio e apatia indefiníveis. Pareciam fartos de Belém enquanto o menino seguia com uma crescente gula da cidade. O bonde, cuspidando e engolindo gente, mergulhava nas saborosas entranhas de Belém, macias de mangueiras, quintais com bananeiras espiando por cima do muro, uma normalista, feixes de lenha á porta da taberna, a carrocinha dos cachorros que os levava para o fogo, na Cremação, o moleque saltando no estribo e logo descendo como se fosse pago para aquilo, tabuleiros de pupunha que transpiravam ao sol, a bandeirinha mais roxa que vermelha de açai, um menino de calça encarnada, o portão arriando ao peso de um jasmineiro em flor. E onde era esse Teatro da Paz?

.....

Passaram pelo Largo de Nazaré, a Basílica em tijolos ainda, a antiga igreja ao lado. Cobrindo o Largo, mais monumentais que a Basílica, as

velhas sumaumeiras. À esquina da Gentil com a Generalíssimo, saltaram.

A cidade balançava ainda. Ou estava tonto com os cheiros de Belém?

No balcão do botequim da esquina, postas de peixe frito sob as moscas mereciam-lhe um olhar de espantada curiosidade. Estava sempre atento a quem olhava para ele, receoso de ser observado.

.....

Caminhavam na Gentil.

Alfredo parecia não ter viajado no bonde e sim no barco ainda. A rua era um rio ondulante... (BGP: 41-2).

Tais quais os códigos de afeto de Walter Benjamin, o excerto acima evidencia as senhas estipuladas pelo narrador, como se este fosse aquele que detém (e por isso repassasse a Alfredo) o bilhete de ingresso no elétrico, para que o menino contacte com a cidade. O garoto compara esta Belém – na qual irremediavelmente ele irá residir – com uma outra, um tanto diversa, que ele conhecera, como visitante, no passado. Antes, entretanto, ganha forma o estranhamento resultante da comparação entre a mãe, de vestir acanhado, e a galharda mulher que passa, “enchapelada e fofa de rendas”. Da cena, chispam olhares, num jogo triangular que somente a mulher elegante finge, talvez, ignorar (dona Amélia mira a outra com indiscrição e insistência, enquanto a outra “senhora tinha gosto em ser examinada”). E o narrador é categórico: “Então Alfredo compreendeu mais ou menos que era uma lei da cidade entre as mulheres, olhar assim para suas semelhantes, se examinarem” (BGP: 41). Percebe-se que o excerto dá a dimensão complexa de texto urbano que se apresenta ante Alfredo. Há inúmeros códigos que ele, infante ainda, terá de decifrar – o verbo “examinar” é singular demonstração disso – para inserir-se num novo mundo, nas novas circunstâncias que se lhe apresentam, em que gestos, cheiros, cores, sensações táteis e auditivas entrelaçam-se,

formando um todo sinestésico, realçado pela diversidade de elementos enunciativos. Percebe-se que salta aos olhos do leitor o tremelique do bonde, a maciez dos túneis de mangueira, o enfado dos passageiros e a gula de Alfredo em “degustar” *des tableaux* da cidade, a despeito de toda a modorra dos demais passageiros. Assim é que o menino mira – com “olhar de espantada curiosidade” – as bananeiras, a normalista, as postas de peixe assaltadas de moscas, os feixes de lenha e os cachorros vadios, prontos para seguirem ao forno crematório. É também na mesma enxurrada de descobertas que o garoto percebe o suor⁸⁹ das pupunhas que transpiravam ao sol, o peso de um jasmineiro – ah! que perfume – em flor. Não é à toa que Alfredo, mesmo depois de desembarcar (este significante o leitor perceberá que não é fortuito), sente-se inebriado, “tonto com os cheiros” da cidade: “a cidade balançava ainda. Ou estava tonto com os cheiros de Belém?”.

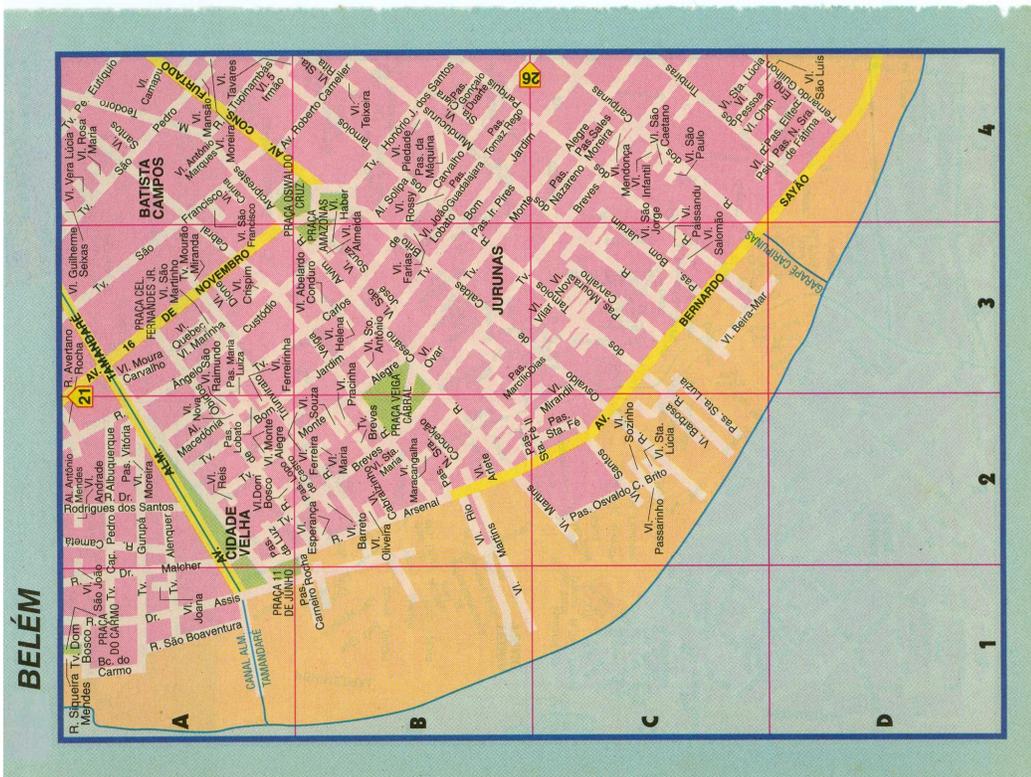
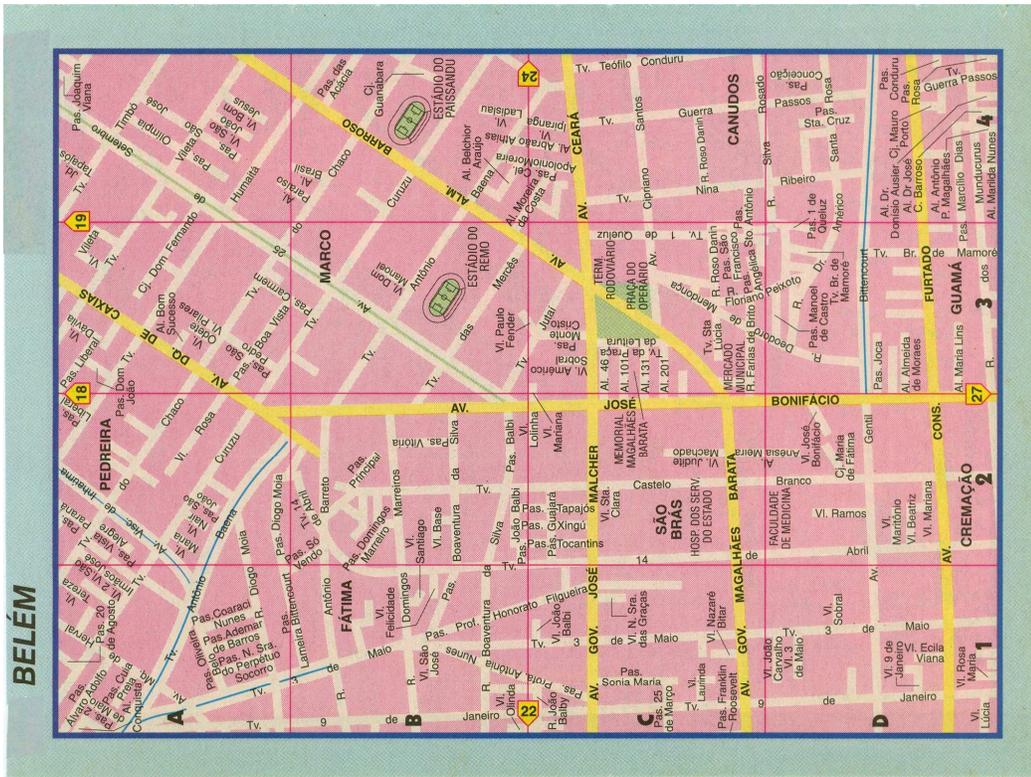
Há inúmeras outras passagens do enredo, embora não tão significativas quanto esta, em que a profusão de sentidos – visão, olfato, paladar, tato, audição – se faz valer. Dalcídio Jurandir, feito um radar, captura múltiplas sensações, que muitas vezes, guardando as devidas proporções, nos faz lembrar as “correspondances” de Baudelaire:

Os perfumes, as cores e os sons se correspondem.
Há perfumes tão frescos como carnes de infantes,
doce como oboés, verdes como pradarias
– e outros estragados, ricos e triunfantes,
Como o âmbar, o almíscar, o benjoim, o incenso,
Que cantam os êxtases do espírito e dos sentidos
(Proença Filho: 1995: 270)

⁸⁹ Observe-se que SUAR pode ser lido como anagrama de RUAS, jogo associativo que intensifica o conteúdo das sensações sentidas pela personagem durante o passeio. Suar, nas cidades amazônicas, onde a umidade relativa do ar chega, durante o inverno, a 90% é consequência de estar inserido numa realidade aquática, daí se falar em uma Belém vaporosa.

O entrelaçar de sentidos – “os perfumes, as cores e os sons se correspondem” – é uma tendência que traspassa a vaporosa cidade equatorial, estimulada pela desenvoltura das personagens que povoam o tracejado das páginas de **Belém do Grão-Pará**. Exemplo é explicitado na associação sinestésica do capítulo oitavo, quando o narrador deixa escapar: “aquele perfume que [Alfredo sentia] impregnava o vasto zumbido escolar” (BGP: 62).

* * *



Os chãos da cidade, palco por onde caminham as personagens.

Parte significativa das personagens de **Belém do Grão-Pará** transita com desenvoltura pelos chãos da cidade que, então, não tinha as mesmas medidas geográficas (e às vezes nem a mesma denominação) de hoje. Libânia, Antônio, Alfredo, Isaura, Emília, seu Virgílio, mãe Ciana, seu Lício, por exemplo, deslocam-se nos limites a que os arquitetos-urbanistas chamam de primeira légua patrimonial da cidade. Isso equivale a dizer que a Belém que conhecemos no romance, quase sempre, não ultrapassa o bairro do Marco da Légua, onde está localizado o Bosque Rodrigues Alves⁹⁰.

Se, entretanto, precisarmos especificar, de ponta a ponta, os passos dos seres de papel criados por Dalcídio Jurandir em seu romance, chegaremos à seguinte fisionomia: Rua 22 de Junho, Gentil número 160, Generalíssimo [Deodoro], Largo de Nazaré, Travessa Rui Barbosa (morada da família de Isaura, importante ponto de referência afetiva para Alfredo), José Bonifácio (onde há a rinha de galos), o cais do Porto of Pará, Conselheiro Furtado (residência dos Veiga, parentes de Inácia), Castelo Branco, Porto do Sal (belo exemplar português na Cidade Velha), Largo da Sé, João Alfredo (na época, rua dos cafés e editoras-livrarias chiques), rua Manuel Barata, Largos de Palácio (sede do governo estadual) e da Trindade (onde localiza-se a casa de Barbosa, padrinho de Alfredo), Quintino Bocaiúva, 15 de Novembro, os Covões (baixadas) de São Braz, Conselheiro Furtado, Largo da Pólvora, Serzedelo Correia, 16 de Novembro (rua das palmeiras imperiais, uma das preferidas para os passeios de Libânia), rua Santo Antônio, bulevar Castilhos França, Ocidental do Mercado,

⁹⁰ Coincidentemente o traço de cidade apresentada em **BGP** é praticamente o mesmo explorado por Mário de Andrade em **O turista aprendiz**, de 1927.

Frutuoso Guimarães, rua das Palhas (extinta), São Jerônimo (atual Governador José Malcher), Largos do Quartel e das Mercês (esta onde está erigida uma das primeiras igrejas de Belém, de 1640), rua da Independência (hoje General Magalhães Barata), Bernal do Couto, Domingos Marreiros, Francisco Castelo Branco (fundador da cidade de Belém), Antônio Barreto, São Matheus (hoje Padre Eutíquio), Quinze de Agosto, rua Caripunas, rua dos Timbiras e travessa da Piedade.

A listagem dos logradouros se deu, não necessariamente pela importância que exercem na fisionomia urbana do enredo, mas em conformidade à exploração espacial das personagens-chave, e a respectiva sequenciação temporal linear da obra.

* * *

A família Alcântara, embora se desloque vertical e descendentemente no espaço da estratificação social – graças à decadência advinda das desventuras políticas de Antônio Lemos –, não se afasta (como, por sinal, ocorrera com outros lemistas que tiveram de mudar-se para os Covões de São Braz) do entorno de Nazaré, como se ali fosse o epicentro da cidade⁹¹. Sabe-se que mudar da 22 de Junho para a Gentil 160⁹² e depois para a Estrada de Nazaré apresenta um forte apelo simbólico – de ascensão ou descenso, via de mão dupla – para a sociedade belemense, ao

⁹¹ A basílica-santuário de Nossa Senhora de Nazaré, do ponto de vista do imaginário, é, juntamente com o porto de Belém, ponto de referência mítico, senão o centro das atenções de diversos escritores, em diversas épocas (vide, por exemplo, Raul Bopp em **Cobra Norato**). Há, por isso, uma série de lendas sobre a construção religiosa. Não é à toa que os Alcântara circulam no entorno do monumento

⁹² Pode haver controvérsias em relação ao fato de os Alcântara habitarem a Gentil 160. Luís Heleno M. Del Castilo, em sua tese de doutoramento, aponta a segunda residência dos Alcântara como “A casa do jacaré (...) ficava situada na Gentil Bittencourt, entre a baixada e a promessa de uma cidade materialmente rica e feliz, presentes nas torres da Basílica sempre em construção e no bonde circular que fazia a curva mais adiante na rua Generalíssimo. Essa casa não está somente entre a lama e a urbis, mas também é a casa do meio...” (Del Castilo: 2004:165).

mesmo tempo em que, delimita a movimentação das personagens, de algum modo, traça uma fisionomia própria de Belém (diferentemente, por exemplo, do que ocorrerá em **Passagem dos Inocentes e Ponte do Galo**, em que os subúrbios sobrepõem-se à área central). Isso não impede, entretanto, que os agregados ultrapassem os limites do “entre muros dos Alcântara” e se desloquem, sobretudo em relação ao centro histórico da cidade e seu entorno, onde fica localizado o porto e o mercado do Ver-o-Peso. Demonstração singular disso é a passagem em que Libânia esbanja intimidade com a topografia da cidade. Embora oriunda do interior, este exemplar de gata borralheira cabocla que traz os pés descalços, tem o cheiro de madeira nativa e uma “boca de índio que comeu cristão”, conhece, como poucos, as vias que levam à área central da cidade. Oprimida pelo sistema da criadagem, instituição semi-escravista implantada pelas elites na faixa equatorial do Brasil, Libânia faz de seus “passeios” uma espécie de ensaio para uma liberdade que nunca virá. É o que ocorre quando ela, no capítulo nove, excerto aqui já transcrito⁹³, é instigada a mostrar a cidade ao menino Alfredo.

O deslocamento de Libânia, Alfredo e Antônio constitui, no enredo, uma espécie de trajeto dos oprimidos. As “fugas⁹⁴” que os três empreendem estimulam sonhos de liberdade, mesmo que esta liberdade esteja circunscrita às conversas e às “contações” de casos, tais como as histórias de fantasmas do cemitério da Soledade (recriadas por Libânia), as narrativas lendárias do imaginoso Antônio (um quase autêntico narrador-artesão benjaminiano) ou as reminiscências marajoaras de Alfredo.

⁹³ Seção 4.3 – a modernidade na obra; páginas 65,66,67 de 1 edBR.

⁹⁴ Antônio já havia fugido, com a aquiescência de dona Inácia, da casa de uma vizinha dos Alcântara, que o maltratava exageradamente. Morando na casa dos Alcântara, Antônio gozará de uma, digamos, “liberdade vigiada”.

Curioso é se perceber que, em geral, o palco para onde convergem os encontros dos agregados são as ruas ou as beiratrios, como nas páginas 81 e 82, onde o Ver-o-Peso constitui espaço privilegiado para as reflexões e descobertas de Alfredo:

[Alfredo] Ia ao cais ver um e outro navio grande, adivinhar porque boca da Guajará saíam. Várias eram as saídas da barra naqueles matos, longe, diluídos em nuvem. Por toda a distância era água só. Lá no fundo sossegavam a mãe, o Arari, o chalé, os pés do pai no soalho em cima da inundação de abril. A mãe? Sossegada? O pai passeava, lendo o catálogo, sobre os peixes que lá embaixo circulavam como pessoas da família. Alfredo sorria. Não lhe doía mais aquela saudade.

Belém tomava conta dele, envolvia-o com as suas saias que eram aquelas mangueiras-mães, carregadas.

.....

Ao descer o bulevar, pelos sobrados escuros que ainda cheiravam a borracha, pensava no padrinho Barbosa. No Ver-o-Peso, com as velas recolhidas, a doca perdia seu ar de feira fluvial. Sem água, maré seca, com aquela mastreação nua, como cruces, o Ver-o-Peso ficava um cemitério de barcos... (BGP: 81-2).

A narração-descrição, de fortes contornos, desenha inicialmente a supremacia das águas amazônicas – “por toda distância era água só”: espaço de intersecção de sentir e pensar. Águas destiladas com o teor psicanalítico de quem deseja apartar-se do passado próximo, que teima em flutuar, retornar em reminiscências. O sorriso do menino e a não-saudade, a não-dor, talvez. Não é à toa que o divã de Alfredo é o Ver-o-Peso, desfigurado, seco, sem maré; o porto equivale simbolicamente a um cemitério de barcos, que completa a ruína dos decadentes depósitos de borracha. Caso estivéssemos diante do poema benjaminiano, “Fragmento”, marcaríamos o percurso da personagem com os tons matizados de marrom, onde provavelmente repousam as angústias de Alfredo.

* * *

Ao ler **Belém do Grão-Pará**, sinto-me impelido a parafrasear Walter Benjamin que auscultou a concha na ilusão de ouvir as vozes do século XIX, século que, segundo ele, estava oco dentro de si. Assim eu, que neste início do século XXI, volto ao passado: o início do século XX, tempo da diegese de BGP. Ao repassar os sentimentos advindos dos sentidos exaltados pela escrita dalcidiana, retorno ao presente. Coloco a concha no ouvido; não ouço – e poderia? – o atrito faiscante dos bondes; não escuto mais o pregão dos leiteiros à porta das casas, as vozes de Alfredos, Libânias, Antônioos... Ante a tantos ruídos, talvez sequer consiga escutar. Talvez. O vociferar da inter-zoada perturba aqueles que ainda desejam ouvir algo, nem que sejam os motores dos coletivos que rasgam as ruas em todas as direções. Afinal a oficina da memória que pulula do romance não objetiva reconstruir o passado, mas lê-lo com a força dos que chegam à beira do abismo. Ou nem chegam a lugar algum.

* * *

Se me fosse dado o poder de um demiurgo, eu fisgaria da garganta de Alfredo uma paródia ao “fragmento” de Walter Benjamin, que instigou, via Willi Bolle, parte destas reflexões:

*Quando velho gostaria de ter
no corredor-rio de minha casa flutuante
um mapa: Belém?
Conteria legenda, pontos azuis
Gentil 160, Nazaré, 34, estradavenida
ruas onde me moraram
Pontos amarelos, os lugares de minhas
namoradas que flutuam
como as pedras que assaltam as mangueiras
Com triângulo marrom
marcaria o Soledade:*

*onde jazem meus fantasmas de aquém-túmulo
Linhas pretas: Bosque Rodrigues Alves e o Ver-o-Peso
Que percorri com Libânia mais Andreza
(esta que deixara em minha têmpera
o veneno de cobra coral)*

*E flechas de todas as cores apontariam
os arredores onde as bandeirinhas encarnadas
denunciam o gosto do açaí
E muitos quadrados
– o quadrado é uma instituição entre os passeantes –
marcariam aposentos de amor.
Da mais baixa espécie ou
do amor mais abrigado ao vento.*

* * *

Se me fosse dado ser um demiurgo... Mas demiurgo não sou. É preciso, quem sabe, reler **Belém do Grão-Pará**: “Com a queda do velho Lemos, no Pará, os Alcântaras se mudaram da 22 de Junho para uma das três casas iguais, a do meio, de porta e duas janelas, n.o. 160, na Gentil Bittencourt. Era o trecho...” (BGP: 05).

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética** [Tradução, prefácio e notas de Eudoro de Sousa]. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.

ASSIS, Rosa. **A fala 'caboca' em Passagem dos Inocentes**. Belém: EDUNAMA, 2002.

ASSIS, Rosa. **Edição crítica de Chove nos campos de Cachoeira**. Belém: EDUNAMA, 1998.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria**. Trad.: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. 3 ed. Trad.: J. Ginsburg. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BASTIN, Georges. **Dicionário de psicologia sexual**. Trad.: Artur Morão. Porto: Livraria Telos Editora, 1975.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Trad.: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

BOGÉA, José Arthur. **Bandolim do diabo: Dalcídio Jurandir em fragmentos**. Belém: Paka-Tatu, 2003.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1994.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 3 ed., São Paulo: Cultrix, 1981.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. Trad.: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

CASTELLO, José Aderaldo. **A literatura brasileira: origens e unidade (1500 – 1960)**. São Paulo: EDUSP, 1999.

CASTRO, Moacir Werneck. “Dalcídio Jurandir, um autor a ser reeditado”. **O Globo**. Rio de Janeiro: 12 de junho de 2003. Caderno Prosa & Verso.

COUTINHO, Afrânio & COUTINHO, Eduardo. **A literatura no Brasil**. Vol. 1. 5 ed. São Paulo: Global, 1999.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura brasileira**. 13 ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil:1988.

CUNHA, Euclides. **À margem da História**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CUNHA, Fausto. **Situações da ficção brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

CRISTÓVÃO, Fernando. **Cruzeiro do sul, a norte: estudos luso-brasileiros**. [coleção “temas portugueses”] Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1982.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Vergílio Ferreira**. São Paulo. Ática, 1978.

DAOU, Ana Maria. **A belle époque amazônica**. Coleção “Descobrimo o Brasil”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

DEL CASTILO, Luís Heleno Montoril. “Lanterna dos afogados; literatura, história e cidade em meio à selva” [tese de doutoramento defendida na Universidade Federal de Minas Gerais]. Belo Horizonte: 2004.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. Trad.: Hildegard Feist. São Paulo: companhia das Letras, 1994.

ESTÉFAN, Gérman (org.). **BELÉM**, encontre e compre. Listel Publicar do Brasil. São Paulo: 2007.

FARES, Josebel Akel. “Dos campos de Cachoeira a Belém do Grão Pará: encontro de vozes em Dalcídio Jurandir”, In: **Leitura: teoria & prática**. Ano 23, número 44. São Paulo: ABL/Global editora, 2005.

FARES, Josse. “Mergulho ansioso nos campos de Dalcídio ou bebendo água da chuva na palma das

mãos”. In: JACOB, Maria Célia. **Asas da palavra**: revista da graduação em Letras da Universidade da Amazônia. Vol. 3, n.º 4. Belém: EDUNAMA, 1996.

FARES, Josse & NUNES, Paulo. **Pedras de encantaria**. Belém: EDUNAMA, 2001.

FERREIRA JÚNIOR, José. **Capas de Jornal**: a primeira imagem e o espaço gráfico visual. São Paulo: SENAC, 2003.

FILHO, Domício Proença. **Estilos de época na literatura**. 15 ed. São Paulo: Ática, 1995.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. Trad.: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FURTADO, Marli Tereza. “Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir” [tese de doutorado]. Campinas: IEL/UNICAMP, 2002.

GUEIRÓS, R. F. Mansur. **Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes**. São Paulo: Ave Maria, 1994.

GOMES, Álvaro Cardoso. **Jorge Amado**. [coleção Literatura Comentada]. São Paulo: Abril Educação, 1981.

GOULART, Audemaro Taranto. O gosto entranhado do rocambole. **Hoje em Dia**, Belo Horizonte, 14 ago. 2005, Caderno Plural, p. 4.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Tipos e aspectos do Brasil**. 5 ed., Ilust.: Percy Lau. Rio de Janeiro: IBGE/ Conselho Nacional de Geografia, 1949.

JACOB, Maria Célia (org.) **Asas da palavra**: revista de graduação em Letras da Universidade da Amazônia. Vol 3, n.º 4. Belém: EDUNAMA, 1996.

JACOB, Maria Célia (org.) **Asas da palavra**: revista da graduação em Letras da Universidade da Amazônia. Vol. 8, n.º 17. Belém: EDUNAMA, 2004.

JURANDIR, Dalcídio. **Belém do Grão Pará**. São Paulo: Martins, 1960.

JURANDIR, Dalcídio. **Belém do Grão-Pará**. Mem Martins: Europa-América, 1982.[prefácio de Ferreira de Castro].

JURANDIR, Dalcídio. **Belém do Grão-Pará**. 2 ed. Belém/Rio de Janeiro: EDUFPA/FCRB, 2004.

JURANDIR, Dalcídio. **Passagem dos Inocentes**. 2 ed. Belém: Falangola Editora, 1984.

JURANDIR, Dalcídio. **Primeira manhã**. São Paulo: Martins, 1968.

JURANDIR, Dalcídio. In: ASSIS, Rosa. **Edição crítica de Chove nos campos de Cachoeira**, Belém: EDUNAMA, 1998.

JURANDIR, Dalcídio. **Cartas a Nunes Pereira** [inédito, acervo da prof.^a Dr.^a Selda Vale, Universidade Federal do Amazonas].

LAJOLO, Marisa. **Como e por que ler o romance brasileiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo: ou a polêmica em torno da ilusão**. 10 ed., São Paulo: Ática, 2004.

LEITE, Marcus (org.). **Leituras dalcidianas**. Belém: EDUNAMA, 2006.

LINHARES, Themístocles. **História crítica do romance brasileiro**. Vol. 2. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1978.

LITRENTO, Oliveiros. **Apresentação da literatura brasileira**. Tomo II. Rio de Janeiro: Forense Universitária e Biblioteca do Exército. 1974.

MALIGO, Pedro. "Ruínas idílicas: a realidade amazônica de Dalcídio Jurandir". In: **Revista USP**. Vol 13. São Paulo: EDUSP, 1992.

MAROJA, Ângela. "Belém do Grão-Pará de Dalcídio Jurandir", TUPIASSÚ, Amarílis. **Escrita literária e**

outras estéticas: linguagens: estudos interdisciplinares e multiculturais, vol. 1. Belém; EDUNAMA, 2006.

MARTINS, Wilson. **História da inteligência brasileira.** Vol. VII (1933-1960). 3 ed., São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1978.

MAUÉS, Júlia. **Folha do Norte: suplemento, a modernidade literário no Estado do Pará.** Belém: EDUNAMA, 2002.

MENEZES, Raimundo. **Dicionário literário brasileiro.** 2 ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.

MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira,** vol. II: modernismo. 7 ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

MOISÉS, Massaud. **Pequeno dicionário de Literatura Brasileira.** 6 ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

MOISÉS, Massaud & PAES, José Paulo. **Pequeno dicionário de Literatura Brasileira:** biográfico, crítico e bibliográfico. São Paulo: Cultrix, 1969.

NUNES, Benedito & HATOUM, Milton. **Crônica de duas cidades: Belém e Manaus.** Belém: SECULT-Pa, 2006.

NUNES, Benedito et ali. **Dalcídio Jurandir:** romancista da Amazônia. Belém/ Rio de Janeiro: SECULT-Pa/ Fundação Casa de Rui Barbosa/ Instituto Dalcídio Jurandir, 2006.

NUNES, Paulo, "Lusitanismos em *Belém do Grão-Pará,* de Dalcídio Jurandir" ,In: DUARTE, Lélia Parreira (org.) **Caderno CESPUC de Pesquisas.** Série ensaios, 14: "Ironia e humor na literatura: o saber da escrita". Belo Horizonte: EDPUCMINAS, 2006.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação.** 3ed. Trad.: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PAZ, Octavio. **Sóror Juana Inés de la Cruz:** as armadilhas da fé. 2 ed. Trad.: Wladir Dupont. São Paulo: Mandarim, 1998.

PEREZ, Renard. **Escritores brasileiros contemporâneos**: 2.^a série. Rio de Janeiro: civilização Brasileira, 1978.

PEREZ, Renard. **Antologia escolar de ouro escritores brasileiros contemporâneos**. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

PINTO, Manuel da Costa. “Perfis literários: protagonistas marcantes da prosa nacional constituem variações dessa figura meio fictícia que é o brasileiro”, In: Revista **Entre Livros**, ano 2, número 20. São Paulo: Duetto Editorial, 2006.

PUCHEU, Alberto & MEIRA, Caio. **Guia conciso de autores brasileiros**. Rio de Janeiro/São Paulo: Fundação biblioteca Nacional/ Departamento Nacional do Livro/ Imprensa Oficial de São Paulo, 2002.

PRESSLER, Gunter Karl. “Dalcídio Jurandir – A escrita do mundo marajoara não é regional, é universal”, In: LEITE, Marcus. **Leituras dalcidianas**. Belém: EDUNAMA, 2006.

ORNELA, Paulo. **Tempo e espaço em Belém do Grão Pará, de Dalcídio Jurandir** [dissertação de mestrado apresentada na Universidade Federal do Pará]. Belém: 2003.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SARGES, Maria de Nazaré. **Belém: riquezas produzindo a belle-époque** (1870/ 1912). 2 ed., Belém: editora Paka-Tatu, 2002.

SARGES, Maria de Nazaré. **Memórias do velho intendente** (1869/1973). Belém: Paka-Tatu, 2002.

SARLO, Beatriz. **Paisagens imaginárias**. Trad.: Rúbia Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: EDUSP, 2005.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira**. 8 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

SOUSA, Márcio. **Revolta**. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2005.

SILVERMAN, Malcolm. **Protesto: o novo romance brasileiro**. São Carlos/Porto Alegre: EDUFGRS/EDUFSCAR, 1995.

TERSARIOL, Alpheu. **Literatura e interpretação de textos**. Erechim: Edelbra, s/d.

TEZZA, Cristóvão. **Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

TODOROV, Tzvetan. **Estruturalismo e poética**. São Paulo: Cultrix, 1970.