

EDILSON PANTOJA

O “EXTREMO-NORTE”:
finitude e niilismo em
DALCÍDIO JURANDIR

Livro originado a partir da dissertação:

MORTE, DESAMPARO, NILISMO E LIBERDADE
ABALO E ENTUSIASMO ANTE *CHOVE NOS CAMPOS DE CACHOEIRA*,
DE DALCÍDIO JURANDIR

Dissertação submetida ao curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará, área de concentração em Estudos Literários, como pré-requisito para a obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários, sob a orientação da Profa. Dra. Marli Tereza Furtado.

DISSERTAÇÃO APROVADA EM: 29/09/2006

CONCEITO OBTIDO: EXCELENTE

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Marli Tereza Furtado - UFPA

Prof. Benedito Nunes

Prof. Dr. Luís Heleno Montoril

BELÉM-PA
2006

“É o Homem!”
Édipo

RESUMO

Iniciado em 1929, somente em 1939 *Chove nos campos de Cachoeira* receberia sua versão definitiva. Trata-se de obra singular, não só pela beleza estilística com que recria ficcionalmente a vida marajoara ou porque se agrega à segunda fase da prosa modernista como instrumento de pesquisa social e denúncia de uma realidade brasileira. Começado após a Primeira e concluído no mesmo ano em que a Segunda Grande Guerra radicalizaria a exigência de nova postura do homem frente ao mundo e a si próprio, o romance, que se apóia numa base de pensamento oriunda do século XIX – os pessimismos de Schopenhauer e Dostoiévski são fontes claramente identificáveis na tessitura da obra -, focaliza a existência humana num mundo em que valores transcendentais já não amparam, o que o leva a uma radicalização do pessimismo que o influenciou. Em suas páginas, tal como no estado de coisas configurado a partir das duas Grandes Tragédias, a morte é onipresente. Assim, desamparado e entregue à iminência da morte, o homem dalcidiano depara-se com a completa ausência de sentido característica do novo tempo em que a obra se insere. Todavia, embora a *morte* constitua sua temática fundamental e faça o chamado “romance-embrião” desaguar em temas como o *desamparo* e o *niilismo*, não se lhe pode atribuir gratuito pessimismo. Ao mesmo tempo em que fundam a estrutura dramática do romance, aqueles três conceitos articulam-se a um outro, o de *liberdade*, esta pensada como possibilidade de o homem transcender as circunstâncias e a si próprio, projetando-se rumo às suas possibilidades. Nisto reside seu peculiar poder de comunicação. Outrossim, a originalidade com que se antecipa, de certa forma, às grandes questões que o século XX, principalmente através do existencialismo ateu de Sartre, tematizaria.

Palavras-chave: morte, desamparo, niilismo, liberdade, existencialismo, sublime.

SUMÁRIO

1 - Introdução:	06
2 – Cap. I – Crítica: confusão e desvio.....	13
3 - Cap. II - Dor do Gênero Humano: a temática da morte no “romance-embrião”.....	36
3 – Cap. III – À sombra de Thánatos: o tema da morte vai além do “romance-embrião”	64
4 – Cap. IV – Sob o signo da morte: desamparo, niilismo e liberdade no “romance-embrião”.....	83
5 – Conclusão e resposta à questão sobre o Sublime:	120
6 – Bibliografia:.....	131

INTRODUÇÃO

Chove nos campos de Cachoeira, romance com que Dalcídio Jurandir estréia na cena literária brasileira, é, como o próprio autor frisou algumas vezes, o texto-embrião da série do *Extremo-Norte*. Assim chamada porque, segundo considerava, os dez romances que a compõem expressariam “a vida paraense em termos de ficção”.

De fato, a *série*, que, à exceção de *Marajó*, tira seu fôlego narrativo das idas e vindas de Alfredo, personagem sempre às voltas com seus sonhos, descobertas e decepções enquanto, paulatinamente, romance após romance, distancia-se do menino e adentra o mundo adulto, oferece um vasto painel do viver paraense, pelo menos do Pará ali focado: Marajó e Belém da primeira metade do século XX. Mas, a despeito da aparentemente real intenção do autor, a obra vai além desta representação.

Escrito entre 1929 e 1939, o romance foi concebido entre as duas guerras mundiais, tragédias que abalaram profundamente os valores do homem ocidental, e o foi de tal modo que, a despeito das declarações do autor, a obra revela-se surpreendentemente inserida no *espírito de época* de seu tempo, um tempo marcado pela sensação da morte absurdamente iminente e, como tal, oferece algo bem mais amplo do que parece acreditar seu autor - algo que subjaz às desventuras de Alfredo e que o *texto-embrião* toma por fundamento temático. É neste fundamento, então, que não nega o tema da “vida paraense”, mas o assimila enquanto figura, onde se pode achar o grande responsável pelo alcance estético da obra e, portanto, por sua ampla capacidade comunicativa.

Identificar tal fundamento, bem como, por consequência, apresentar o “romance-embrião” como o objeto artístico que ele verdadeiramente é, perspectiva que, salvo engano, permaneceu inédita até o presente, é o objetivo deste livro, originado a partir de uma dissertação de mestrado.

Trata-se de uma tentativa de reunir pequenas descobertas, articular observações esparsas anotadas aqui e ali no decorrer de pelo menos dois anos de ocupação com fins propriamente acadêmicos. Ocupação que, na verdade, foi pouco vivida enquanto tal, já que sua maior energia e intensidade provinham mesmo era do prazer pessoal de leitor comum, de quem a relação com o “texto-embrião” é bem mais antiga.

Relação esta que, para ser devidamente mencionada, requer, ainda que momentaneamente, o abandono da exposição fria, impessoal. É que o teor deste livro, antes de tudo uma homenagem ao artista admirável, porque pleno, não teria sentido nem seria o mesmo, caso proviesse de uma relação simplesmente fria, estabelecida com base na tal “impessoalidade epistemológica” tão exigida na relação cognitiva entre sujeito e objeto...

Quando em 1998 ou 1999 soube que Benedito Nunes palestraria sobre Dalcídio Jurandir, fiquei surpreso. O nome do romancista não me era completamente estranho. Eu o ouvira, primeira vez, quando perguntei a uma amiga, bolsista do Curso de Letras, sobre seu objeto de pesquisa, ao que respondeu: “*Chove nos campos de Cachoeira*, de Dalcídio Jurandir, um escritor do Marajó. Conhece?”. Respondi que não. E confesso que aquilo me pareceu tão sem importância! Um escritor paraense...

O que me atraiu para o evento não foi, pois, o romancista, mas o filósofo e professor aposentado que eu, então graduando em Filosofia, não pudera ter como mestre. Era aquela a segunda vez que o ouviria palestrar.

De início, referiu-se a Dalcídio Jurandir com a expressão: “Uma das colunas da literatura brasileira”. Fiquei impressionado. Então existia um escritor *paraense* com tamanho mérito? Mérito, diga-se de passagem, que não era apenas o de ser “uma das colunas da literatura brasileira”, mas de receber tal designação de Benedito Nunes!, cuja importância intelectual eu, aluno de vários de seus ex-alunos, era sabedor. Além do mais, outras fontes davam conta de seu reconhecimento, tanto no campo da Literatura quanto no da Filosofia,

para além dos limites nacionais.

Pouco depois ele falava do “ciclo romanesco”, mencionava os romances, o menino Alfredo... Eu, todo atenção. De repente alguém me prendeu. Era Cara-Longe, de *Passagem dos Inocentes*. E não sei bem dizer o que, na descrição que Benedito Nunes fazia do personagem, me provocou aquela reação. Quem sabe o sarcasmo de Cara-Longe, o modo como se punha junto ao balcão da taberna, para, entre um gole e outro, lançar suspeitas e falar mal de todos na presença do menino, a modo convicto de ali encontrar eco...

O certo é que a exposição me apresentava uma construção madura, diferente, eu pensava. Pouco depois o palestrante desfilava um rosário de palavras, palavras que me eram tão íntimas, tão minhas, como “ariar”, que num instante me trouxe as panelas pretas de tisna de meu velho lugarejo, Marajupema, povoadozinho de caboclos roceiros e caçadores onde nasci, na beira do rio Gurupi, divisa do Pará com o Maranhão. Trouxe-me as pesadas tábuas de sapopema presas com corda ou embira nalguma vara fincada na areia do porto, numa prevenção contra a correnteza. Era onde as mulheres lavavam roupas e louças e, com a areia molhada, uma espécie de pasta, “ariavam” as panelas encardidas pelo fogo de lenha. De repente já não era da gente do Marajó ou Belém que Dalcídio Jurandir, na exposição de Benedito Nunes, falava, mas de Marajupema, da *minha* gente, falava comigo... Sua obra, da qual eu ainda não lera uma linha, nos continha. E eu agora sabia, não mais só por que ouvira Benedito Nunes chamá-lo de “coluna da literatura brasileira”, estar diante de um escritor no mínimo verdadeiro. Eu o sabia porque, embora indiretamente, ele, Dalcídio, revelava a alma da gente, representava a mim e a meus irmãos.

Os meses que se seguiram foram de intensa procura por *Passagem dos Inocentes*, das obras ali relatadas, a que mais me prendeu. Na verdade, foi a em que Benedito Nunes mais se deteve.

Mais de um ano se passou sem que eu lesse sequer uma linha do romancista,

apesar do apetite voraz. Até que, certo dia, na biblioteca municipal de Igarapé-Açú, cidade a que fui por razões de trabalho, deparei com *Chove nos campos de Cachoeira*, o romance-objeto daquele meu ingênuo desdém. A leitura, que começou ali mesmo, em pé, entre as prateleiras, terminou algumas horas depois no quarto do hotel.

Restei deslumbrado, profundamente impressionado com a experiência... Havia alguma coisa ali de muito poderosa, embora eu, que a experimentava grandemente, não soubesse identificar. Quando retornei à biblioteca para a devolução, tratei de revirar outras prateleiras e ainda encontrei *Três Casas e um Rio* e *Passagem dos Inocentes*, lidos na mesma semana em que devorara o “texto-embrião”.

Este último, porém, muito mais que os outros, deixara uma marca funda em mim, algo que as diversas leituras posteriores, já noutras situações, trataram de aprofundar. E o fizeram de tal modo que eu, de repente, já me encontrava a querer entender o porquê do fascínio.

Foi como, aos poucos, passei a constatar que o romance estava cheio de referências à morte. Tanto, que se podem achar signos seus em todas as páginas. “A morte também é onipresente em *Chove nos campos de Cachoeira!*”, pensei comigo, numa espécie de vibração, após ler, certo dia de 2003, matéria da revista *Cult* sobre *O Sétimo Selo*, filme de Ingmar Bergman. Eu tinha algo nas mãos! Algo que de alguma forma se reunia à fala surda do romance em mim, à minha experiência estética, numa espécie de obscuro desvelamento.

Obscuro, porque a iluminação não foi total. Ela tocou em algo mas não o clareou de vez. Havia no romance certos elementos que, embora tocados naquele momento, só aos poucos se foram articulando, que são os seguintes:

1) o questionamento de um bêbado a Eutanázio, ainda no início do romance, sobre o fato de os homens estarem à margem da vida, atravessados por uma certa “dor do gênero humano”, questão que acompanha o moribundo por toda sua trajetória de auto-aniquilação; 2)

o fato de o menino Alfredo ser marcado por questões existenciais pungentes, como o sentimento de finitude aliado a um gritante desejo de transcender as situações que o condicionam; 3) o morticínio em massa por ocasião da epidemia de *influenza*, tragédia que em 1918 mata cerca de vinte milhões de pessoas em todo o mundo; 4) a representação da miséria em Cachoeira, e miséria é sempre signo de fraqueza, como lembra o filósofo Marcel Conche, quando diz: “a essência da fraqueza é oferecer menor resistência ao poder universal da morte”; 5) a presença de personagens diretamente ligados à temática da morte, como Velho Leão, o sineiro surdo; Velho Abade, o carpinteiro de caixões e coveiro; Ezequias, hipocondríaco e suicida, além de Eutanázio, também hipocondríaco e cujo nome, derivado de Thánatos, expressa bem sua relação com a morte; 6) a recorrência, no enredo, de palavras como náusea, angústia, tédio, solidão, etc., bastante ligadas ao Existencialismo; 7) a também recorrente menção a *Dores do Mundo*, livro de Schopenhauer, filósofo alemão do século XIX reconhecido por seu pessimismo; 8) a menção a uma espécie de “cálice da morte”, do qual, todos, ainda que inocentes, participam; 9) referências, embora poucas, à guerra; 10) a curiosa representação de Deus morto, cena de que Eutanázio lembrará por diversas vezes antes de morrer; e, finalmente, 11) a constatação, no romance, de alguma ressonância da obra de Dostoiévski, que Dalcídio Jurandir conhecia.

Além desses dados, inerentes ao romance-embrião, dados que de alguma forma já encontravam correspondência em minha formação no campo da Filosofia e leituras alhures, enquanto auxiliavam minhas releituras do romance, tive a felicidade de me deparar com os “testemunhos” de dois outros leitores de *Chove nos campos de Cachoeira*, que, de certa forma, se aproximavam da maneira como eu também recebera o romance, e algo muito diverso do enclausurante esquema modernista-regionalista estabelecido pela tradição receptiva, bem como do tom forçadamente “universalizante”, porque por vias ilegítimas, de

certos discursos acadêmicos mais recentes com que me deparei em razão de meu interesse por Jurandir.

Um daqueles leitores é o escritor Benedito Monteiro, que em uma de suas obras faz referência ao impacto nele causado, ainda na adolescência, pela leitura do romance-embrião. O outro leitor é Drummond, o poeta, que num necrológio dedicado ao autor de *Chove nos campos de Cachoeira* demonstra perceber a presença e a importância da morte no romance.

Curiosamente, Monteiro e Drummond não demonstram, em suas referências, nenhuma pretensão de explicar a obra. Falam, o primeiro em termos diretos e o segundo mais veladamente, de sua experiência estética do romance. São leitores, e não especialistas, que se posicionam. E, interessante, seus “testemunhos” permanecem ignorados nos textos receptivos com que me deparei! No caso de Monteiro, inteiramente. No caso de Drummond, talvez por se tratar de DRUMMOND, o texto aparece uma vez ou outra, ora como frontispício de trabalhos acadêmicos, ora como referência ao “esquecimento” que ainda hoje, em termos nacionais, paira sobre o escritor de Marajó. Contudo, o texto de Drummond permanece, ele próprio, esquecido, ignorado, em sua real intenção.

O cruzamento e sistematização de todas essas informações é o que os quatro capítulos seguintes se encarregam de fazer, de modo que, enquanto o primeiro faz necessária remissão à recepção crítica dalcidiana, o segundo demonstra a importância que a morte, enquanto tema, tem em *Chove nos campos de Cachoeira*. O terceiro capítulo, por sua vez, aponta a reincidência desta temática nos romances subsequentes de Jurandir, a ressaltar, neste viés, o aspecto embrionário do “romance-embrião”. Ao quarto capítulo cabe o exame de duas fontes fundamentais de influência claramente identificáveis no primeiro romance dalcidiano, a saber, Schopenhauer e Dostoiévski. Isto feito, identifica o *desamparo* e o *niilismo* como ressonâncias semânticas do tema da morte, bem como afirma a autonomia do escritor

marajoara ante aquelas fontes de influência. A conclusão, que chega a fazer vezes de um quinto capítulo, ainda verifica a possibilidade de se vincular a experiência estética do romance ao conceito de sublime.

E embora se possa evidentemente apontar falhas, a mais íntima pretensão deste trabalho, penso, ainda sairá ilesa: a de prestar homenagem ao homem simples, estupendo escritor, cuja sensibilidade e talento construíram uma Obra capaz de, embora falar da morte, renovar a vida, expressão que uso numa referência a Hans Robert Jauss quando fala sobre o *caráter emancipatório*, elemento para ele distintivo das grandes *obras de arte* literárias: aquelas cuja extraordinária *capacidade comunicativa* as faz alcançar destinatários em qualquer época.

CRÍTICA: CONFUSÃO E DESVIO

“A única consideração para um juízo estético deve ser a da obra em si mesma. (...) E aí está igualmente um caminho para o romance.”

Álvaro Lins

Tendo surgido para o cenário literário nacional em meio ao sucesso que foi a classificação de *Chove nos campos de Cachoeira* em primeiro lugar no concurso literário “Dom Casmurro” (1940), o mais importante da época, Dalcídio Jurandir ainda parece satisfeito, décadas depois, em se enquadrar à tendência da prosa nacional em que surgiu e na qual foi catalogado – o regionalismo.

O juízo baseia-se em pelo menos duas declarações do autor. A primeira delas encontra-se na entrevista concedida a Eneida de Moraes e publicada no jornal *Folha do Norte* em 23 de outubro de 1960¹, dezenove anos após a publicação do “Chove...” (1941). É quando, após se referir aos muitos anos dedicados à pesquisa, recolhimento e acúmulo de material para os romances, o escritor menciona sua “severa e minuciosa ambição de levantar um quadro, pelo menos extenso, de trinta anos de *Amazônia*” (Asas da Palavra, 1996, p. 32 – grifo acrescentado).

A segunda declaração consta do prefácio à quarta edição² de *Chove nos campos de Cachoeira* (1995) e é bem mais tardia, dado o texto, que é finalizado com a personalização “O Autor”, reunir um trecho oriundo do prefácio da primeira edição - “Do Chove nos campos de Cachoeira tinha uma papelada velha que se pode convencionar como material, todo desarrumado, roído de traça, vindo de 1929...”³ - à menção nominal de todas as obras da série

¹ Em 1960, por ocasião desta entrevista, *Belém do Grão-Pará* havia sido publicado; *Passagem dos Inocentes*, que só seria publicado em 1963, se encontrava na editora, e *O Ginásiano*, publicado em 1968 com o título *Primeira Manhã*, encontrava-se na metade. Tais informações podem ser verificadas na própria entrevista e comparadas com os *Dados Biográficos* ao final da quarta edição do “Chove...” (1995).

² Única edição utilizada para este trabalho.

³ Conforme informação da revista *Asas da Palavra* – n. 04, junho de 1996, p. 16.

do *Extremo-Norte*, menção que só se torna possível após a conclusão da série (*Ribanceira*, último romance, é concluído em 1970). Possivelmente tratar-se-á do prefácio composto para a segunda edição, lançada em 1976⁴, quando a série já estava completa e “O Autor”, falecido em 1979, ainda era vivo. A terceira edição é de 1991. Eis a segunda declaração:

É o *texto-embrião* do qual sai o quadro romanesco em dez volumes sobre a *vida paraense em termos de ficção*: *Chove nos campos de Cachoeira*, *Marajó*, *Três Casas e um Rio*, *Belém do Grão Pará*, *Passagem dos Inocentes*, *Primeira Manhã*, *Ponte do Galo*, *Os Habitantes*, *Chão dos Lobos* e *Ribanceira...* (*Asas da Palavra* – n. 04, junho/1996, p. 16 – grifos acrescentados).

Ora, apesar do ligeiro “engarramento” de datas e informações, isto faz pensar que Dalcídio Jurandir, que declara o *Chove* como “texto-embrião” de uma série sobre “a vida paraense em termos de ficção”, ainda pensa o romance sob o signo do regionalismo. Isto, trinta e cinco anos depois de haver surgido como romancista.

Incompreensão da própria Obra? Acomodação satisfeita ante a recepção da crítica que desde o início o classificou como regionalista de filiação modernista?

É bem verdade que a crítica inicial não lhe foi de todo simpática, beirando até mesmo a crueldade nalguns momentos. Pelo menos, é o que se percebe no primeiro trabalho crítico sobre *Chove nos campos de Cachoeira*, trabalho este realizado em 1942 pelo “mais consagrado crítico literário da época”, Álvaro Lins. As informações são de Ruy Pereira, presidente do Instituto Dalcídio Jurandir e sobrinho do escritor.

A propósito, tais informações, bem como a citação, neste livro, do texto de Álvaro Lins, são retiradas de *Análise e reflexões à primeira recepção crítica do romance Chove nos campos de Cachoeira, de Dalcídio Jurandir*, trabalho publicado *on-line* por Ruy Pereira em 2002⁵ justamente com o objetivo de se contrapor àquilo que, numa referência à crítica de

⁴ Conferir datas nos *Dados Bibliográficos* ao final da quarta edição.

⁵ O trabalho foi apresentado ao Prof. Dr. João Carlos César de Castro Rocha como elemento de avaliação do curso: “Modernismo e crítica literária”, para o Mestrado em Letras da UERJ, área de concentração: Literatura

Álvaro Lins, Pereira chama de “ambigüidades e paradoxos... hesitações do autor diante de uma obra que o surpreendeu e o confundiu, gerando contradições em seus critérios de avaliação, inclusive”.

E como o presente livro tem, entre outras, a pretensão de confirmar uma suposição de seu autor, a saber, a de que a recepção da obra dalcidiana tem, maior parte das vezes, evitado abordar-lhe em seu *significado* primeiro, isto é, de objeto artístico, afinal sua razão de ser, as observações de Lins, tal como as de Pereira, na medida em que também constituem tal recepção (Álvaro Lins é quem, afinal, assenta-lhe a primeira base enquanto que o trabalho de Pereira constitui um dos mais recentes, afastado do primeiro por sessenta anos), serão aqui repensadas.

Assim, se Pereira acusa o primeiro crítico de mostrar-se confuso ante a obra, o acusador não se isenta ele próprio de confusão, seja no que concerne ao sentido de arte no romance, seja referente à crítica de Lins. Aliás, conforme adiantado, a história da recepção dalcidiana é feita, é nosso propósito demonstrar, de *confusões* e *desvios*, embora não necessariamente de *erros*, haja vista que o termo *desvio* aqui usado refere-se ao procedimento mais constante na crítica receptiva, que é o de *destacar* partes componentes da obra para fins de análise, tarefa esta que se dá mediante o recobrimento das referidas partes por sentidos estranhos à função originária que elas desempenhavam no todo do romance. Tal desvio caracteriza-se então, a um só tempo, pela fragmentação do todo; pela sujeição da parte destacada a um significado exterior à obra; e pela universalização da parte destacada que, tornada estranha ao conjunto, retorna para recobri-lo. É como, por exemplo, o elemento regional passa de mero *significante* no todo da obra, para, standartizado e estranho, recobri-la como *regionalismo*. O mesmo poder-se-ia dizer da técnica narrativa, que após processo semelhante, retorna como *modernismo*.

O que caracteriza o desvio é, pois, a fragmentação dos significantes e o silenciamento do significado artístico da obra, do qual aqueles são transporte. Este, jamais interrogado a partir do conjunto de seus *significantes*, jaz esquecido, ainda que vez por outra, quando ocorre de o desvio, por algum motivo não ocorrer, mostrar-se. O grande problema da crítica, no entanto, é que ela *sempre* dispõe de significados prévios, de modo que, embora o significado artístico do romance seja vislumbrado pelo crítico, ele não consegue expressá-lo, já que, no intuito de fazê-lo, sempre recorrerá ao que está fora, isto é, os significados que, como erudito, previamente dispõe. Vistos, porém, sob qualquer outro ângulo que não o de sua função específica, os significantes conduzem, pois, a um *desvio*.

Quanto ao termo *confusão*, significa aqui, no caso do romance, a atitude desconcertante do crítico ante a mirada naquele *significado*. Mirada que ocorre ante a leitura da obra, mediante, portanto, a *experiência estética*. Contudo, até o presente, ele, o significado, não tem, salvo alguma exceção, encontrado expressividade. Na ânsia de comunicá-lo, o crítico adentra o *desvio*. Todavia, os desvios não são em nenhuma hipótese desprezíveis. Não constituem *erros*. São eles que, no decorrer desses mais de sessenta anos de recepção, têm chamado a atenção para a obra, afinal fértil em possibilidades de *desvios*.

Com isto se está dizendo então que, já na primeira recepção crítica, a *confusão* e o *desvio* se apresentam. Álvaro Lins inaugura, de certa maneira, o caminho desviante que toda a crítica posterior ramificará. Ruy Pereira, que questiona o crítico, também transita no caminho aberto por Lins. Assim, não bastasse a importância histórica desta primeira crítica para os estudos dalcidianos, tanto ela quanto a contraposição de Pereira servirão diretamente aos objetivos do presente capítulo.

Entre as referências feitas por Álvaro Lins⁶ à obra de Jurandir, encontram-se

⁶ A partir de referências de Ruy Pereira, que não apresenta a bibliografia completa do livro, encontramos na internet os dados restantes: LINS, Álvaro. *Jornal de crítica. Segunda série*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943. fonte:

http://www.bvgf.fgf.org.br/portugues/obra/livros/pref_brasil/pessoas.htm, acesso em 04/07/2006.

trechos como os seguintes:

O que se pode logo sentir tanto em “Chove nos campos de Cachoeira” [como em “Ciranda”] é o caráter de literatura efêmera, transitória, acidental, que os domina de maneira ostensiva (1943, p. 115)

Estas reflexões me acompanharam durante a leitura dos romances “Chove nos campos de Cachoeira” [e “Ciranda”]. Não pude dominar a impressão de que estava diante de dois livros (...) que são (...) de um momento que passa, de uma moda isolada do elemento de duração que a completa. No sr. Dalcídio Jurandir, a moda é a de um estilo de romance (1943, p. 117).

O que falta ao livro do sr. Dalcídio Jurandir é a realização literária, é o domínio do material romanesco, é a consciência mesma da obra. Não sendo um romance de valor, sobretudo de valor literário, “Chove nos campos de Cachoeira” revela indícios de um romancista (1933, p. 117).

Os excertos não deixam dúvida sobre a posição do crítico quanto à obra de estréia de Jurandir, a despeito do romance ser o grande vencedor do concurso literário mais importante do momento, a despeito de tratar-se, portanto, de um livro de *sucesso*. Mas para que se possa melhor entender a avaliação do crítico, é necessário apresentar-lhe a base de sustentação, base esta inspirada naquilo que Lins afirma ser a “principal teoria estética” (PEREIRA, 2002) de Baudelaire:

Em todas as obras, especialmente o romance, há uma série de elementos próprios do seu tempo, os modismos. Mas as grandes obras trazem também elementos que transcendem o tempo: elementos espirituais, estéticos, permanentes. Uma obra de arte, portanto, constitui-se de elementos duradouros e efêmeros (Op. cit., 2002).

Assim, conclusão forçosa do exposto, o romance dalcidiano, obra dominada por um “caráter de literatura efêmera, transitória, acidental”, enfim, um “romance de moda”, estaria desprovido daquilo que apenas as *grandes obras* possuiriam: os elementos espirituais e estéticos permanentes. Trata-se de um juízo severo, certamente. Mas um juízo que, além da teoria que o sustenta, tem mais uma razão de ser.

Álvaro Lins, crítico competente e respeitado em seu tempo, tem uma convicção, importantíssima, aliás, para seu ofício. Ele sabe da influência que as tendências, a “moda”, exercem sobre o fazer literário. Sabe também que muitos dos livros recebidos com sucesso

pela geração crítica que lhes é contemporânea, são completamente esquecidos pelas gerações posteriores. É o que expressa em “Balanço de 1941” - capítulo introdutório de *Jornal de crítica: segunda série* (1943), livro onde reuniu resenhas e críticas do ano anterior e publicadas no Suplemento Literário do jornal carioca *Correio da Manhã* -, mediante uma pergunta: “De todos os livros que surgem e fazem sucesso, quantos se encontrarão mais tarde na história da literatura?”, e uma resposta: “Um número muito pequeno, como se sabe” (1943, p. 11).

A primeira atitude do crítico, que afinal se encontra diante de um livro de sucesso⁷, é, pois, *desconfiar*. Ademais, o livro de Jurandir, sabe-se, surgiu num contexto⁸ em que a prosa brasileira marcava-se por forte caráter de pesquisa social e denúncia das desigualdades brasileiras. Procedente de um *topos*, como, aliás, qualquer outra obra, ele fala abertamente de tradições, costumes e maneiras de ser, tal como vividos em certos rincões *amazônicos*. Não bastasse isto, o livro ainda traz, como recursos narrativos, o monólogo interior, a introspecção, a análise psicológica, entre outros, de que se servia a literatura dita de vanguarda, *modernista*.

Observe-se então que todos esses elementos, evidentes no romance, têm a ver com uma “tendência”, uma “moda” da literatura daquele momento. E tudo isto, principalmente, o “regionalismo” da obra, parece ao crítico como “caráter de literatura efêmera, transitória, acidental”, caráter que, é o que Lins vê, domina o romance de “maneira ostensiva”. E veja com que facilidade ele reconhece o mesmo caráter em *Ciranda*, livro que, embora a fonte não

⁷ Livro que, segundo Pereira, “teve um lançamento estrondoso, considerados os recursos de mídia e os meios editoriais da ocasião, 1941” (PEREIRA, Op. cit.). A propósito, não será demais falar que entre os componentes da comissão julgadora encontravam-se nomes importantes no meio literário de então, como Brício de Abreu, Álvaro Moreira e Rachel de Queiroz.

⁸ O contexto da “sociabilidade literária nacional” (Revista Cult, Ano VI, n. 75, dezembro de 2003, p. 12, em matéria por ocasião da morte da escritora Rachel de Queiroz) caracterizada pela “busca do homem brasileiro espalhado nos mais distantes recantos de nossa terra”, conforme as palavras de José Lins do Rego, citadas em www.premiportugaltelecom.com.br - acesso em 20/01/2004.

informe o autor⁹, o contexto demonstra ser *contemporâneo* do “Chove...”, o que demonstra a efervescência do “gênero” àquela época!

Diante de tal ostensividade, Álvaro Lins não tem nenhuma dificuldade em *classificar* o romance. Este se *insere* “na tradição do romance social da 2^a. fase do modernismo” (2002). Eis, portanto, as razões daquele “severo” e “injusto” juízo. Quer dizer, parte delas, pois seria injustiça com o crítico afirmar que sua avaliação se deva a uma leviana atitude de mera desconfiança. Sua avaliação, muito mais do que numa desconfiança com o sucesso provocado por um livro ao surgir, funda-se num ideal:

Acho assim que o ideal da crítica seria o encontro entre os seus julgamentos e os julgamentos do tempo. Pelo menos, este é o ideal que me sustenta dentro da crítica: o de procurar me aproximar de um julgamento histórico, o de julgar os autores e os livros, não apenas em função do presente, mas sobretudo com o pensamento no futuro. E daí a impressão que eu possa oferecer, às vezes, excessiva prudência ou excessiva severidade (1943, p. 12.)

O que Álvaro Lins busca é portanto o juízo ideal, aquele que, *atemporal*, manter-se-ia sempre harmônico com a história posterior. Como as grandes obras literárias, as avaliações e juízos críticos mais competentes seriam - é o que se depreende de suas palavras - aqueles em quem os elementos “transitórios, efêmeros e acidentais” não predominassem. Para Lins, é o que se deduz, é necessário ao crítico eximir-se o máximo possível das influências do “momento” se ele quer emitir um juízo coerente com o juízo da história. Assim, ideal em vista, decorre algumas vezes de o crítico, Lins refere-se a si próprio, demonstrar-se excessivamente prudente em alguns casos *ou* severo, na mesma medida, em outros.

Um exemplo da mencionada severidade foi visto no primeiro trecho da avaliação do romance dalcidiano. Um segundo exemplo tem vez quando Lins se refere à pessoa do escritor, referências que decorrem de uma entrevista solicitada ao romancista pelo

⁹ Ciranda é de autoria de Clovis Ramallete, confirmamos, posteriormente, quando tivemos acesso direto ao mencionado texto de Álvaro Lins.

patrocinador do concurso, o jornal Dom Casmurro, e que foi publicada com o livro¹⁰. Eis a severidade em ação:

Parece-me que foi uma crueldade desnecessária juntar ao volume a entrevista que o sr. Dalcídio Jurandir enviou para o jornal Dom Casmurro logo depois do resultado do concurso. Não sei de documento mais antiliterário e mais insensato do que esse em que o autor vem contar as suas intimidades pessoais numa linguagem terra-a-terra. Estaria tentado a falar em ridículo se não estivesse certo de que a ingenuidade vem a ser a palavra mais exata para explicar uma confissão daquela natureza. Essa entrevista, agora ligada ao volume, poderá justificar o gesto de um leitor irritado atirando o romance para um depósito de inutilidades. Mas a verdade é que a entrevista não representa o romance do sr. Dalcídio Jurandir, embora explique os seus defeitos mais consideráveis. Explica realmente um autor mais ou menos ingênuo, quase infantil em vários aspectos, provinciano em todos os sentidos (no bom e no mau sentido), muito sincero, muito espontâneo, muito natural. A idéia que me dá o sr. Dalcídio Jurandir é a de um escritor ainda primário, todo instintivo, um orador às avessas do romance (1943, p. 118 – grifos acrescentados).

Para Ruy Pereira, estas declarações contêm algo do que ele chamou de “contradições nos critérios de avaliação” do crítico. Tomando por base a declaração de Lins, quando este diz que: “A única consideração para um julgamento estético deve ser a da obra em si mesma” (1943, p. 18), por sinal expressa na mesma página do excerto acima, Pereira acusa o crítico de utilizar fonte extraliterária – no caso a entrevista - para sua avaliação. Assim, além de demonstrar uma “atitude excludente a priori”, Álvaro Lins incorreria em “prejuízo total da análise crítica”.

A intenção de Pereira com isto, é clara: visa desautorizar o juízo negativo de Lins sobre o romance, juízo expresso nos excertos anteriormente citados. O que ele, Ruy Pereira, parece não se dar conta é de que, no que diz respeito a este último exemplo de “severidade”, esta se aplica ao *romancista* e não mais ao romance. Que isto seja surpreendente, é verdade; que demonstre uma contradição e até mesmo uma atitude politicamente incorreta, também. Mas aqui, eis a surpresa, o crítico não se manifesta negativamente sobre o romance! Pelo

¹⁰ Pelas referências feitas por Lins, é possível tratar-se do já referido prefácio à primeira edição do *Chove*, prefácio que, por sinal, encontra-se reproduzido na revista *Asas da Palavra*, 1996, p. 14-16.

contrário, parece, sub-repticiamente, elogiá-lo! Fica então difícil manter a acusação de que o romance teria sido condenado com base em fonte extraliterária. Pelo menos a acusação conforme os termos de Pereira, haja vista que a mesma é procedente com base noutros termos, conforme logo mais se verá.

Agora, a propósito da aparente, ou real, contradição entre os dois momentos da avaliação – no primeiro a obra é inteiramente condenada enquanto que no segundo, ela, surpreendentemente, recebe elogios, ainda que velados, é algo instigante. Contradição pura e simples? Aparentemente, sim. Principalmente, quando se observam as outras manifestações do crítico, conforme mostradas no trecho abaixo (observe-se a contraposição com o autor!):

“Chove nos campos de Cachoeira” exhibe um romancista na mais absoluta inconsciência literária, na mais absoluta ignorância de sua arte (1943, p. 118).

Contudo, o seu livro revela *uma espécie de força espiritual que deve ser devidamente considerada*. Uma força ainda bárbara e caótica mas que poderá um dia apresentar resultados surpreendentes. *Alguma coisa de essencial que atravessa subterraneamente o seu livro* está a me indicar que certas condições de ambiente ou de idade ou de exercício literário serão capazes de fazer do sr. Dalcídio Jurandir um romancista de alta categoria (1943,p. 118) (...) *Talvez que os seus recursos mais positivos estejam no monólogo, na introspecção, na análise psicológica* (1943, p. 120 – grifos acrescentados).

Não é mesmo surpreendente? Ora, mas do que afinal Álvaro Lins está a falar?! Então o romance tem qualidades?, menos mal. Mas em que consistem precisamente? Por que o crítico não as identifica com clareza? Por que é tão impreciso? Ruy Pereira, que relembra a preocupação de Lins em adequar seus juízos críticos aos da história, quando então este justificou o fato de às vezes dar a impressão de oferecer “excessiva prudência *ou* excessiva severidade”, acusa o crítico de, no caso de Jurandir, o conectivo alternativo “ou” ter funcionado como aditivo. Ou seja, Lins teria sido, acusa Pereira, excessivamente severo com os defeitos e excessivamente prudente quanto às qualidades. E destaca, acerca dos excertos pouco acima:

A excessiva prudência fez o crítico impreciso. Notem-se os substantivos genéricos – *espécie, força, coisa* - os pronomes indefinidos – *algum, certas* – os artigos indefinidos – *uma, um* – e, por fim, os verbos declarativos todos no futuro ou no subjuntivo – *deve ser, poderá, serão, estejam* (Ibidem).

Pereira percebeu muito bem a imprecisão de Lins, o que demonstra ao destacar os termos que a expressam. Contudo, erra ao identificar-lhes a causa. O crítico não é impreciso por ser prudente. A prudência pode ser expressa com clareza, não sendo, pois, necessariamente imprecisa. Os termos em destaque demonstram um *esforço* expressivo. Dão conta de algo a ser comunicado, mas algo que, não obstante o esforço, não encontra correspondência nas palavras, de modo que a imprecisão, os termos imprecisos, são sua melhor articulação. A imprecisão num discurso é muitas vezes sintoma de uma incompreensão. Aqui ela expressa uma *confusão*. Há algo visto pelo crítico no romance de Jurandir, algo para o qual as palavras não encontram expressão adequada. Mas o quê? Só a imprecisão o expressa.

A isto Pereira, muito ocupado em “defender” escritor e obra do que julga ser uma injustiça, não viu. Ademais, ele também é vítima da mesma *confusão*. Eis por que, embora tenha toda razão ao apontar “ambigüidades e contradições” do crítico bem como “hesitações do autor diante de uma obra que o surpreendeu e o confundiu”, ele não alcança o mesmo sucesso quando expõe os motivos em que baseou as acusações.

Assim, quando em nova recorrência a outro critério apresentado por Lins - “o primeiro dever do crítico é o de somente julgar nos planos em que se possa movimentar com uma segurança ou um conhecimento pelo menos à altura da sua consciência” (1943, p. 14) -, destaca incoerência entre o princípio e a ação, afirmando:

Nesse passo, mais um parâmetro afirmado que julgamos não cumprido em relação ao sr. Dalcídio. Não que lhe [ao crítico] faltasse competência, mas faltou-lhe segurança [...] ...podemos ver que não faltou ao crítico competência; talvez humildade diante de uma obra diferente, que exigia mais atenção que a costumeira (2002),

Pereira cai em novos equívocos. A despeito do que afirma, faltou, sim, *competência* ao crítico - daí a insegurança! A imprecisão há pouco mencionada também demonstra esta incompetência. Quanto à acusada falta de humildade, Pereira terá razão se se refere ao juízo negativo dos primeiros excertos, afinal, Álvaro Lins depois falou, ainda que imprecisamente, bem da obra. Mas se com isto o acusador quer expressar a atitude supostamente “prudente” do crítico, equivoca-se. Álvaro Lins *não pôde*, confuso que estava, falar de outra maneira sobre o que viu no romance, tal o impacto sentido, razão de sua incompetência. Veja-se então que esta palavra é aqui utilizada em sentido diverso do usual e próximo do jurídico. A *confusão* experimentada por Lins não o autorizou a falar claramente do que viu. Ele não reuniu, numa compreensão, o que percebeu. Suas “hesitações”, “ambigüidades” e tudo o mais de que é acusado por Pereira, têm como causa esta *confusão*. Da mesma forma, ela também está na base do já mencionado *desvio*.

Não é por acaso, pois, que Álvaro Lins só tenha falado do que estava em condições de falar, isto é, do que tinha *competência* para falar. E do que falou? De defeitos e qualidades, viu-se. Quanto aos defeitos da obra, não titubeou. Desfilou o rosário. No que diz respeito às qualidades, porém, hesitou, foi impreciso... Mas, afinal, depois de um tempo tentando livrar-se da confusão interior, soltou algo, exatamente aquilo que, no terreno das “qualidades” lhe saiu mais precisamente identificado: “Talvez que seus recursos mais positivos estejam no monólogo, na introspecção, na análise psicológica”!

Ora, ora, mas isto que veio após dura luta com as palavras e a confusão de espírito, isto que surgiu como um ponto de salvação após as hesitantes, confusas e enigmáticas palavras: “uma espécie de força espiritual que deve ser devidamente considerada. Uma força ainda bárbara e caótica mas que poderá um dia apresentar resultados surpreendentes. Alguma coisa de essencial que atravessa subterraneamente o seu livro”, já

não corresponde propriamente ao que foi visto na (dentro) da obra. Corresponde a um *desvio*.

Incapacitado de dar forma clara e precisa à experiência estética, ao *essencial* que atravessa *subterraneamente* o romance, Álvaro Lins por fim achou algo em seu arquivo de competência que, imaginou, pudesse expressar o *essencial*. Mas o substituto, ainda que seja qualificado, não substitui devidamente, nem se *equipara* àquele.

Assim, apesar de buscar um juízo “atemporal”, aspiração que o leva a condenar severamente o *efêmero* e *acidental* no romance, é a esta mesma categoria de elementos que o crítico recorre em busca daquele “substituto” expressivo, ou seja, naquilo que, enquanto crítico, lhe estava à mão, aquilo que, portanto, constituía seu arquivo, seu depósito de *competência*: as fontes extra-obra (veja-se que sob este ponto de vista a acusação de Ruy Pereira, um ponto de vista que ele não considerou, procede): o *conceito*, o *movimento*, a *escola*, a *tendência* literária então vigente: o *modernismo*. Outra vez, tal como quando condenou o romance com base no conceito de *regionalismo*, tendência da “moda” a partir da qual pensa negativamente o romance – o regionalismo é geralmente visto como negativo, o crítico, na ânsia de comunicar o que viu no livro, mas sem poder articular, recorreu para o que lhe estava mais próximo e não fosse condenável como o regionalismo – o moderno é geralmente pensado positivamente: a técnica narrativa do modernismo. Então: *Talvez* (será isto mesmo? - terá pensado) *que seus recursos mais positivos estejam no monólogo, na introspecção, na análise psicológica*. Novamente a obra não é pensada a partir de si mesma, mas, recoberta por um significado estrangeiro, configura o mencionado *desvio*. A avaliação de Álvaro Lins, com exceção daquilo que só imprecisamente disse, é um *desvio* do objeto artístico.

Agora, o que ele teria querido dizer com “força espiritual”, “força bárbara e caótica”, “alguma coisa de essencial que atravessa subterraneamente o livro”?

Ruy Pereira, que ao final de seu trabalho assume ares conciliatórios - apesar de

tudo o crítico não foi inteiramente “negativo” -, mostra-se convicto de poder “traduzir” o “acerto” impreciso de Lins. Para ele, o que Lins teria vislumbrado no romance mas que, em razão da prudente preocupação com o “juízo da história”, preferiu não ser ostensivo, é a presença do *sublime*. Convicto ao mesmo tempo de encontrar-se frente a um autor *aprovado* pelo juízo do tempo [em 2002, data de seu trabalho, completavam-se sessenta e um anos desde o lançamento do romance, momento em que a obra dalcidiana, como ainda hoje, passava por um processo de redescoberta], expressa:

O que nos estimula a buscar um lugar para esse autor no cânone é a desconfiança de que seu texto vai além das dicotomias tradicionais do espaço visível/invisível, do tempo psicológico/cronológico, alcançando planos de transcendência, onde predomina a idéia do sublime, como algo que abisma, exagera, aterroriza: “The sublime is an experience with something so boundless, grand, or dangerous that it inspire awe, fear, or veneration”, como nos informa o artigo *The sublime*, publicação do Guggenheim Museum Berlim, 2001” (Idem).

Certo então de que o conceito de *sublime* expressa adequadamente o objeto vislumbrado por Lins, Pereira cita um trecho de *Chove nos campos de Cachoeira* que lhe parece apresentar aquela “força espiritual”, “abismal”, “força bárbara e caótica”, aquela “coisa de essencial que atravessa subterraneamente” o livro e que ele, Pereira, identifica como correspondendo ao sublime. Eis o trecho:

E naquela noite, última noite em que Major Alberto falou dos campos comidos pelo fogo lá fora, o clarão era grande e Alfredo sonhou que o fogo também queimava o chalé e via as mãos de sua mãe como carvões. A noite sobre os campos queimados também se queima e perde a paz. Alfredo tem um sono como aqueles campos ardendo, como aquela noite queimada. E quando o vento cresce sobre os campos ouve-se no chalé o gemido da terra e da noite que o fogo queimou (1941, p. 17 – note-se que a referência de Pereira pertence à primeira edição. Em nossa edição, 1995, o mesmo trecho encontra-se à página 18).

Em nosso parecer, as acusações sobre ambigüidades, paradoxos, hesitações, etc., feitas por Ruy Pereira a Álvaro Lins são inteiramente procedentes, embora discordemos, como já dito, dos motivos alegados. Também no presente caso concordamos quando Ruy

Pereira aponta o sublime como correspondendo ao que o crítico, *confuso* e *impreciso*, não pôde comunicar claramente. Todavia, discordamos do exemplo apontado, embora este não seja de todo ruim. O trecho fala de um fogo grandioso, do perigo a ele associado na imaginação do menino, dos estragos supostos, do temor inspirado, enfim, ingredientes presentes na experiência do sublime, conforme consta no trecho do artigo do *Guggenheim Museum Berlim* citado por Pereira.

Todavia, falta ao trecho o aspecto fascinante, a admiração, que juntamente com a sensação de perigo e temor ante o grandioso e ilimitado, plasma a experiência do sublime. Ademais, embora, numa condescendência, se suponha que todos esses “ingredientes” constem da experiência de Alfredo, o que é questionável – a principal característica do sublime é que todos esses sentimentos se apresentem mediante uma sensação de perigo *real*¹¹ – tratar-se-ia apenas de uma representação possível do sublime. Um quadro. Um instantâneo, no máximo. Nada que “atravesse subterraneamente” (que seja, portanto, onipresente, embora velado) o livro. Nada que, estando presente o tempo inteiro, transmita, não ao personagem, mas *ao leitor*, a sensação de *perigo real* e que assinale, ao mesmo tempo, a *impotência* (também real) deste leitor ante o espetáculo *grandioso*.

Daí dizermos constar, no trecho citado, um bom exemplo. Contudo, ele não tem o poder de tornar *onipresente* (que *atravesse* o romance) a sensação de perigo, nem de torná-lo *real*. Por isso a afirmação, logo no início deste capítulo, de que Pereira, apesar de acusador, não isenta a si próprio da mesma *confusão*. O sublime no romance embrião, se de fato existe, pelo menos o responsável pelo impacto gerador da *confusão* mencionada, não está na ordem da natureza ou da paisagem descrita. Ele configura um *perigo real* e uma *impotência* também real. Por outro lado, esta sensação de impotência deve revelar ao espectador, uma *força ainda*

¹¹ Perigo [espetáculo] “que se torna tanto mais atraente quanto mais terrível ele é, conquanto que, somente, nos encontremos em segurança”, diz Kant (1997, p. 107).

maior que o perigo.¹²

Assim, quando Pereira, iluminado pela definição do conceito, cita o pretense exemplo, demonstra sua *confusão*. Ele, o acusador, também tem algo a dizer. Vislumbrou algo poderoso, captou-lhe vagamente o sentido, teve uma iluminação (*insight*) mas não identificou por completo o que, *na obra*, viu. Por quê? Porque ele também aborda a obra *a partir de fora*. Ele a aborda como um especialista. E embora os discursos especializados (científicos) tenham contribuído profundamente para a recepção da obra de Dalcídio, eles caracterizam um irremediável olhar a partir de fora, segundo a motivação com que para a obra se voltam. Irremediável porque a primeira condição de toda especialização é o fragmento do todo; a outra é a predeterminação do objeto por significados *a partir de fora*¹³.

Assim, em nosso entender, sempre que os estudos dalcidianos abordam temas vinculados ao folclórico, ao sociológico, ao imaginário, ao mítico, à linguagem popular, etc., eles encontram seu ponto de partida no solo comum do elemento *regional*, evidentemente desviado de sua função originária e potencializado como matriz virtual de múltiplas abordagens. Do mesmo modo, sempre que os estudos abordarem temas como as oscilações entre tempo psicológico e tempo da ação, o estilo romanesco, em equiparações entre Jurandir e outros grandes escritores, etc., o solo comum de sua movimentação e referência é o elemento *moderno*. Em outras palavras, trata-se de ramificações cujas origens remontam à classificação binária (regional-moderno) operada por Álvaro Lins. Por isso dissemos no início

¹² O trecho do artigo *On the sublime* citado por Pereira remete evidentemente a uma das referências fundamentais sobre o tema do sublime. Assim, o que aqui aparece como acréscimo à caracterização do sublime presente no excerto de *On the sublime*, é retirado do que se encontra entre as seções 23 e 29 da *Crítica da Faculdade do Juízo* (1997), de Immanuel Kant. Todavia, esta remissão a Kant não visa senão buscar apoio para uma analogia que somente a *Conclusão* deste trabalho tentará confirmar. Com isto se esclarece de antemão não se ter aqui a intenção de fidelidade teórica junto a Kant, bem como não se assegura *a priori* o sucesso da empresa. Portanto, por uma questão de ordem argumentativa, ainda não se dará ênfase à discussão de uma possível presença do sublime em *Chove nos campos de Cachoeira*, tarefa da *Conclusão*.

¹³ A subsunção aos conceitos, mostrou Kant na *Crítica da Razão Pura*, é a condição necessária para que todo objeto seja pensável. Assim, o particular, novo e diferente tem sempre que ser submetido a significados (conceitos) exteriores a si próprio. A subsunção de um particular ao universal do conceito chama-se *classificação*. É como o *diferente* encaixa-se no homogêneo indiferenciado e o *novo* torna-se antigo, integrado ao já conhecido.

deste capítulo que a recepção posterior a Lins manteve-se no caminho (desviante) por ele aberto.

Isto, porém - é preciso reforçar a fim de evitar mal-entendidos -, embora caracterize um desvio histórico, não caracteriza um erro histórico, mas tão somente um *esquecimento* da procura pelo significado artístico da obra, cuja razão certamente se deve à postura essencialmente fragmentária das leituras (estudos) especializadas e seu conseqüente recobrimento do conjunto por sentidos exteriores a ele. E como uma obra de arte não se dirige fundamentalmente a especialistas mas a sujeitos estéticos, seria o caso de, quem sabe, colocar em suspenso o discurso especializado, científico, objetivo, e perguntar ao leitor comum acerca de sua experiência do romance. Não evidentemente, um leitor encomendado, mas aquele que, sem qualquer aspiração a especialista, tenha, como leitor, experimentado a obra em seu conjunto e, o que será difícil, tenha, além disso, registrado de alguma maneira tal experiência.

Quem sabe assim, mediante o exame de algum testemunho não contaminado pela pressa discursivo-explicativa do especialista, este trabalho, que também não deixa de pertencer ao campo dos discursos especializados, tenha acesso, ainda que indireto, ao *todo* formado pelos *significantes*. A suposição parece válida, haja vista o leitor comum ter a vantagem de receber a obra inteira, não fragmentada, como ocorre ao especialista logo preocupado em identificar temas possíveis de abordagem.

Mas antes que se apele ao leitor, é preciso consultar um pouco mais a recepção especializada e ver se ela, de algum modo, apesar dos desvios, não chega a tocar, como Lins e Pereira, em algo daquela “‘an expression of a great spirit’ that has the power to provoke ecstasy” a que Pereira, noutra referência ao artigo do Guggenheim Museum Berlim, diz haver em *Chove nos campos de Cachoeira*.

Uma rápida menção a outros discursos metadalcidianos mostraria que, em sua maioria, trilham o caminho aberto por Álvaro Lins, isto é, do exame de certos elementos ora

referentes ao aspecto regional, ora ao aspecto moderno, o que, considerando-se tratar-se afinal de um procedimento epistemológico, não está errado. Pelo contrário! As pesquisas desenvolvidas têm mostrado a relação da literatura dalcidiana com outras áreas do conhecimento, bem como destacado, no que concerne aos recursos narrativos, a equiparação do escritor a outros universalmente reconhecidos.

Por exemplo, do ponto de vista da temática regional, os estudos dalcidianos têm destacado o vínculo da obra com temas de interesse sociológico, antropológico, folclórico, etc., conforme já mencionado. Da mesma forma, o estudo de elementos relacionados à técnica ou à forma narrativa do romance dalcidiano tem mostrado que, a despeito do isolamento cultural e geográfico do escritor de *Chove nos campos de Cachoeira*, ele, pelo domínio da técnica apurada e pela capacidade ficcional, é equiparável a escritores universalmente consagrados, como Proust, Dostoiévski, Stendhal, Goethe e outros, o que certamente não é pouco.

O painel organizado por Gunther Pressler e intitulado *História e Recepção da Obra de Dalcídio Jurandir* (2004)¹⁴, demonstra bem essa riqueza semântica presente na obra de Jurandir.

Mais de sessenta nomes, entre pesquisadores, críticos literários, jornalistas e escritores ajudaram a construir discursos e olhares sobre a obra de Jurandir. Construções que, conforme ligeira classificação esboçada por Pressler, e aqui retomada sem qualquer pretensão de rigidez, podem ser representadas, *grosso modo*, como a configurar pelo menos três perspectivas sobre a referida obra.

Na primeira delas, sem que isto represente necessariamente uma limitação do olhar do crítico ao elemento mencionado, o aspecto mais destacado é o *regional, folclórico, documental*. Entre os estudiosos que mencionaram elementos referentes a esta perspectiva,

¹⁴ Disponível em: <http://www.pucrs.br/fale/pos/historiadaliteratura/gt/gunter.php>, visita em 30/06/2006.

estão, por exemplo: Moacir C. Lopes¹⁵: “saga da região do Norte [...] um quadro de costumes, lendas, modismos, festas e ditos populares, todo um folclore”; Álvaro Moreira: “livro e nome, Dalcídio Jurandir, vieram juntos do Pará, trouxeram aquela gente [...] realidade que ele foi encontrando em longas viagens pelo interior”; Herbeto Sales: “denúncia de uma determinada situação social”; Nelson Werneck Sodré: “fidelidade ao ambiente [...] força descritiva, plena de verdade e de beleza, pela sua maneira de fazer vida e a gente [...] regionalismo documentalista”; Sérgio Millet: “aquela solidão de nuvens baixas e verdes molhados que é Marajó [...] seus regionalismos”; Luís da Câmara Cascudo: “a verdade cotidiana, com a paisagem exata [...] um etnógrafo”; Adonis Filho: “romance de costumes e em outras áreas um romance social”; Antonio Olinto: “extraordinária objetividade”; Haroldo Bruno: “coerência testemunhal”, Alfredo Bosi e Afrânio Coutinho: “valor documental [...] literatura regional amazônica”; Jorge Amado: “Trabalhando o barro do princípio do mundo do grande rio, a floresta e o povo das barrancas, dos povoados, das ilhas, da Ilha de Marajó’ (In: JURANDIR, 1995, p. 10); Benedito Nunes: “introdutor da paisagem urbana da Amazônia na literatura brasileira de ficção”; Pedro Maligo: “a incorporação do regional é uma das mais fortes marcas da linguagem literária de Jurandir, revelando não apenas a influência da tendência nativista do ideal modernista como, também, uma nova visão da Amazônia que parece inverter várias das fórmulas tradicionais da literatura realista” (1992, p. 55); Paulo Nunes: “aquonarrativa, em que as palavras, de bubuia, afloram e se apresentam mansamente ao leitor que mergulha ansioso no texto... como que mergulhando nos rios amazônicos, para sentir o sobe e desce das marés” (2001, p. 41);e Vicente Salles: “Ele entrega ao leitor uma soma considerável de informações folclóricas, com interesse etnográfico e antropológico, o mais vasto e coerente que já se tentou” (In: JURANDIR, 1992, p. 369).

Na segunda perspectiva é a *técnica*, o procedimento narrativo, e a organização

¹⁵ Com exceção das referências diretamente indicadas, todas as demais remetem diretamente ao trabalho de Pressler e podem também ser encontradas nas orelhas de *Passagem dos Inocentes* (1984) e *Linha do Parque* (1987) da editora Falangola.

estética da linguagem (*forma*), os elementos em destaque. Entre outros, nomes como Álvaro Moreyra: “Não é um autor que escreve. É um homem que fala”; Fausto Cunha: “rigor de construção [...] um desenho humano de quem tem a consciência de que o instrumento de criação é a linguagem”; Antônio Olinto: “técnica narrativa”; Ary Vasconcelos: “evolução estilística”; Heráclio Sales: “meditação sobre a arte e o destino do romance”; Homero Homem: “lítero-discursivo”; J. Guimarães Manegale: “efabulação/narração”; Jorge Amado: “lembra-me certas músicas em órgão, lentas e profundas”; Nelson Werneck Sodré: “Marajó, em qualquer língua, é literatura brasileira”; Adonis Filho: “romance psicológico”; Afrânio Coutinho: “corrente subjetivista, introspectiva e psicológica”; Paes Loureiro: “um estilo ora áspero, ora macio, mas sempre entrecortado de silêncios; cheio de cismas”; Paulo Nunes: “autor dos encharcados amazônicos (...), da abundância narrativa, assinalada por períodos longos, por uma pontuação, por vezes, frouxa, que enfatiza a poetização da linguagem; uma tal exuberância de estilo” (2001, p. 41); Pedro Maligo: “... é igualmente verdade que a transformação do estilo, devido à influência modernista, resulta em trechos breves, telegráficos, que se assemelham mais a instantâneos da realidade que a telas. Ademais, a linguagem... demonstra a consciência estética do escritor” (Idem, p. 56); Benedito Nunes: “parentesco espiritual com Marcel Proust” (Asas da Palavra, 2002, p. 17).

Como se pode ver nestes dois grupos discursivos, os elementos destacados demonstram a constância de uma tendência já antiga: o exame de elementos constitutivos da obra de Jurandir com vistas à relação com algo externo a ela, seja o conceito, a escola, a ciência ou escritores consagrados. Conforme dito, isto é necessário, tem sua razão de ser. Todavia, a obra, exatamente naquilo a que se propôs enquanto objeto artístico, permanece silenciada. O *significado* artístico jazera oculto enquanto os *significantes* - material, técnica e forma, permanecerem desviados de sua relação recíproca no corpo da obra, bem como de sua função específica como meios de transporte a conduzirem, na totalidade de seu conjunto,

àquele *significado*.

O preço de um tal desvio é, pois, o *esquecimento*, no discurso especializado, do significado propriamente artístico da obra. Aquele que, afinal, a constitui enquanto tal e, em sua totalidade, atinge o leitor via experiência estética. Curiosamente, a submissão da obra à riqueza semântica do conceito, silencia-lhe o sentido próprio.

Mas falou-se anteriormente em três perspectivas, de modo que falta apresentar a terceira. Em verdade, esta ainda não caracteriza uma abordagem investigativa propriamente dita, o que talvez se deva ao fato de os Estudos Literários, no que diz respeito à obra dalcidiana, terem privilegiado fundamentalmente a virtualidade do elemento regional e elementos concernentes a aspectos da narrativa. Assim, constituída muito mais por observações fortuitas em sua maioria, esta terceira perspectiva ainda aguarda investimento mais específico. Mas em que lhe pese a incipiência, ela se caracteriza por focalizar o elemento propriamente humano, a representação *existencial*.

Entre os nomes de quem o têm mirado, estão: Massaud Moisés - “narra a trajetória existencial de um menino pobre” (apud NUNES, 2001, p. 30); Fausto Cunha: “um desenho humano”; Herberto Sales: “conteúdo humano”; Luís da Câmara Cascudo: “fisionomias de existência” (Ibidem); Fausto Cunha: “O segredo da permanência de Dalcídio Jurandir em livros escritos e publicados há mais de trinta anos é justamente esse: ele não escreveu para a moda do momento, para o deleite de uma simples geração de leitores em disponibilidade: sua obra quer o homem repensado, não apenas o homem amazônico, nem mesmo o homem brasileiro, mas o homem "tout court".” (Prefácio à 2ª edição de Marajó, Editora Cátedra-Mec, Rio de Janeiro, 1978, citado por Ruy Pereira), “Paulo Nunes: “a solidão de Eutanázio... Eutanázio vive seus dramas existenciais” (2001, p. 61); Rosa Assis: “Felícia, essa prostituta, encarnava o sofrimento. Tudo nela e dela era triste. Felicidade para Felícia só mesmo na etimologia do nome, porque ela era só angústia. ...a doença e a miséria humanas” (Asas da

Palavra, 1996, p. 44); Josse Fares: “No viés de Eutanázio, o mundo era visto através das escuras lentes do pessimismo e da amargura” (Idem, p. 55); Gunther Pressler: “O grito na obra de Dalcídio Jurandir é [...] o grito existencial diante do vazio do abandono, do abandono do ribeirinho, o grito de um sujeito saindo da “existência *inautêntica*, de Heidegger, mergulhada no anonimato coletivo”; e Pedro Maligo: “um sentimento de desconforto existencial que atravessa a vida de personagens para as quais o passado representa um fechamento, algo que não pode ser recuperado” (Ibidem, p. 51)¹⁶.

A tais nomes acrescenta-se o de Marli Furtado. De todos os olhares que caracterizam esta terceira perspectiva, o de Furtado revela-se o que mais se demorou sobre o elemento existencial da obra de Jurandir¹⁷. Eis algo do que em *Universo derruído e corrosão do herói* (2002), observa:

Angústia, solidão e náusea são signos ligados a Eutanázio e lhe timbram cores de herói problemático, de personagem sartreana (p. 24).

No retrato de Eutanázio e Alfredo sobrevivem os caminhos de leitura da obra: do existencialismo ao realismo crítico, prova de que Dalcídio Jurandir não amarrou seu texto nas estreitezas do naturalismo que satisfaz muitos autores da época (p. 248)

Em *Os heróis decadentes de Graciliano Ramos e de Dalcídio Jurandir no romance de 30* (2006), estudo comparativo entre os personagens Luís da Silva, de Graciliano Ramos, e Eutanázio, de Dalcídio Jurandir - escritores em quem a pesquisadora reconhece paralelos tanto temáticos quanto biográficos -, Furtado outra vez chama a atenção para o teor

¹⁶ Há ainda outros discursos. Por exemplo, pode-se também falar em uma abordagem psicanalítica, representada por nomes como Olinda Batista Ribeiro: *Dalcídio Jurandir: Re-Velação de Norte e Sul* (1991), Ernani Chaves : *Ponte do Galo: a cidade como labirinto do desejo* (2001) e *As cidades (quase) invisíveis de Eutanázio* (2001), e Willie Bolie: *A imagem da cidade: de Cachoeira a Belém* (2001), etc. (Estes três trabalhos são mencionados no painel organizado por Pressler).

¹⁷ Através de pesquisa na internet descobrimos o título, nada mais que isso, de um trabalho de Gunther Pressler intitulado *Do Grito (Denúncia Social) passando pelo Silêncio (Identidade) à Morte (Metadiscursos)*. *Um pequeno Estudo sobre Clarice Lispector e Dalcídio Jurandir*, apresentado no CONGRESSO ABRALIC, 7., 2000. Salvador. Anais ... Salvador: UFBA, 2000.

E como não pudemos acessar o conteúdo, não podemos afirmar se a referência à morte presente no título se aproxima da abordagem aqui levada a cabo. Outro dado interessante é a relação com Clarice Lispector, autora cuja obra, como é sabido, foi analisada por Benedito Nunes (ver NUNES, 1989, citado na bibliografia) a partir de uma ótica existencial.

existencial da obra dalcidiana, bem como para uma aproximação temática com Sartre. Contudo, embora dedique alguma atenção àquele teor, bem como vislumbre tal proximidade temática, a pesquisadora, que delimita sua investigação ao campo propriamente literário, não se estende ao exame da base filosófica em que a aproximação ocorre, de modo que tal perspectiva ainda requer aprofundamento. E o caminho para tanto perpassa necessariamente uma abordagem filosófica.

Ademais, trata-se, também no caso destacado nesta terceira perspectiva, de algo que, a rigor, se considerado sob o ponto de vista classificatório anteriormente referido, não foge ao conceito de modernismo. A representação da existência, tal como esta se apresenta na chamada modernidade, o desencanto frente à realidade, etc., principalmente a partir dos impactos provocados pela Revolução Industrial, *também é modernista!* Por outro lado, o elemento humano, isto é, a representação do humano em *Chove nos campos de Cachoeira*, possui, no conjunto formado pelos significantes, um privilégio. Um privilégio outorgado por parte dos demais significantes. Pois é com vistas a questões relacionadas ao elemento humano que tanto a temática regional (o homem marajoara é figura do homem em geral, por exemplo) quanto a narrativa, desempenham sua função no todo. Elas visam ao humano. Assim, se o elemento regional corresponde ao que aqui se chamou de *material*, enquanto que o campo da narrativa tem a ver com a *técnica* e a *forma*, o elemento humano corresponderá ao *conteúdo*, significante que, entre todos, é aqui o mais privilegiado. E por quê? Por dois motivos. O primeiro terminou de ser mencionado - é em função de representar o humano que os demais significantes se constituem enquanto tais. O segundo, porque é ao humano (leitor) que o romance, enquanto obra de arte, visa. Em outras palavras, o significado artístico da obra, caso exista, tem que ser buscado no contato entre o humano *representante*, para o qual todos os demais significantes concorrem, e o humano representado, o destinatário em função do qual o romance, enquanto obra de arte, existe.

Assim, dado que os estudos metadalcidianos pouco se têm dedicado ao exame deste significante privilegiado, dada também a constância histórica dos *desvios* já mencionados, e, acima de tudo, por supor que a “força espiritual” vista por Lins ou o “sublime” vislumbrado por Pereira - ou ainda aquilo que alguns outros estudiosos chamam de “universalidade” da obra de Jurandir e que, a exemplo dos primeiros, não sabem identificar com precisão -, é exatamente o que está por traz da *confusão* e dos *desvios* como a verdadeira causa da permanência histórica de *Chove nos campos de Cachoeira*, este trabalho torna sua a tarefa de interrogar o romance com vistas ao desvelamento daquele *quid* avassalador.

Caso isto seja possível, talvez o romance possa enfim apresentar-se *justificadamente* como uma das grandes obras que segundo Álvaro Lins (e Baudelaire), apresentam, além dos elementos fortuitos e transitórios, aqueles que transcendem o tempo. Talvez seja possível também, caso a obra possa realmente ser contada entre as *grandes*, não porque torne possível aproximações com interesses científicos, como é por exemplo o interesse dos Estudos Culturais, ou porque, devido à técnica apurada, aproxime seu autor de outros grandes autores modernos, mas por conter em si aquele imensurável *poder comunicativo* que, segundo Hans Robert Jauss, é capaz de mobilizar seu destinatário à ação, exercendo com vigor o seu *caráter emancipatório*. Uma força assim, caso exista, não se aproximaria do sublime? E, caso se aproxime, o que lhe faltaria para expressá-lo ela própria?

DOR DO GÊNERO HUMANO **a temática da morte no “romance-embrião”**

“Dor do corpo e dor da alma
marcam forte...”

Grande Sertão: Veredas

Embora tenha possibilitado a constituição de uma “História da Recepção da Obra de Dalcídio Jurandir”, a clausura *modernismo-regionalismo*, em que *Chove nos campos de Cachoeira*, “texto-embrião” da série do *Extremo-Norte*, foi catalogado ao surgir, e que até hoje lhe ofusca o significado propriamente artístico, pouco fez com vistas a mostrá-lo como a obra de arte que de fato é.

Eis por que, no decorrer desses mais de sessenta anos que nos separam de sua primeira publicação, a perspectiva que sobre o romance se sedimentou é ainda a seguinte: mesmo que apresente uma ou outra dificuldade para a compreensão do leitor, tal dificuldade se deve muito mais ao fluir torrencial da narrativa que propriamente à apreensão de sua real temática. Esta, segundo tal aceção, seria a “vida marajoara” recriada esteticamente e transposta para o campo ficcional.

Assim, quase reduzido a seu, digamos, *literal*, o romance não exigiria do leitor nenhum esforço interpretativo, senão o de lhe domar o “impetuoso fluxo narrativo”, uma vez que seu caráter artístico residiria nesta transposição estética em que a linguagem, habilmente apoiada em recursos poéticos, apresentaria ao restante do Brasil o “povo das barrancas, dos povoados, das ilhas, da Ilha de Marajó”.

E mesmo hoje, quando respeitáveis esforços têm surgido com o fim de destacar a grandeza e importância da obra dalcídiana - fenômeno este iniciado, de certa forma, com *Aquonarrativa: uma leitura de Chove nos campos de Cachoeira, de Dalcídio Jurandir*

(1998/2001)¹⁸, de Paulo Nunes, a quem cabe o mérito da redescoberta acadêmica do escritor após décadas de silêncio e descaso -, aquela clausura não apenas permanece, como, salvo exceções, resulta sempre reforçada após cada tentativa. O que talvez se deva a uma exagerada expectativa em provar, a qualquer custo, o que já se convencionou chamar, entre alguns estudiosos, de a “universalidade” do romance dalcidiano – um certo *quid* captado pelo leitor em sua experiência estética do texto-embrião, mas que o especialista, alguém supostamente dotado de recursos técnicos e teóricos suficientes para um estudo aprofundado da obra, ainda não explicitou. Daí então a tendência a se destacar elementos mais à vista, como a técnica narrativa, a exemplo do próprio Paulo Nunes, para quem esta é comparável à de romancistas ilustres, os chamados “universais”, representantes tanto do romance tradicional quanto do moderno, de quem o autor do “Chove...” herdaria influências. Nunes cita Balzac, Goethe, Sthendal, Dostoiévski, Proust, Joyce... (NUNES, 2001, p. 61).

Desse ponto de vista, o escritor pobre e provinciano cuja condição social o impediu de prosseguir os estudos formais e o obrigava a emprestar livros de amigos ou a lavar pratos com o fim de manter-se junto a fontes culturais significativas, surge como par dos “grandes” na medida em que, apesar das limitações a que era sujeito, alcançou nível de refinamento intelectual e técnico equiparável qualitativamente ao de autores universalmente consagrados. É desse ponto de vista então, ou seja, através de uma espécie de “culto do gênio”, que se costuma reclamar a universalidade estética da obra de Jurandir. As duas “universalidades”, contudo, são diferentes¹⁹.

¹⁸ Já em 1984, aponta Pressler no referido estudo, aparece o primeiro trabalho acadêmico sobre o autor: Enilda Tereza N.Alves defende a dissertação de mestrado, na PUC/Rio de Janeiro, intitulada: *Marinatambalo: construindo o Mundo Amazônico com apenas 'Três Casas e um Rio'*. Em 1991, Olinda Batista Nogueira, afirma Pressler, segue o caminho da interpretação psicanalítica com a tese de doutorado, na UFRJ, intitulada: *Dalcídio Jurandir: Re-Velação de Norte e Sul*.

¹⁹ Em 2002 publiquei no site www.dalcidiana.blogger.com.br (hoje fora do ar), o artigo *Não existe uma literatura paraense?* Onde, apoiado na distinção rousseauiana entre fala e linguagem, questiono as justificativas apresentadas por Paulo Nunes em *Literatura paraense existe?* para a denominação “literatura de expressão amazônica” por ele proposta em substituição a “literatura paraense”. No mencionado texto também analiso, com base no conceito de *Esclarecimento* (Aufklärung) proposto por Adorno e Horkheimer, o significado desta “sede” pelo chamado “universal”. Em artigo recente publicado na revista Moara, n. 23, janeiro-junho de 2005, p. 178-

Mas Nunes, embora digno do mérito já mencionado, não demonstra querer ir além da análise narratológica, trabalho indubitavelmente importante no âmbito dos Estudos Literários no que diz respeito à recepção dalcidiana, mas, que, contudo, não lhe permite avançar até a mais plena amplitude da obra, isto é, seu aspecto propriamente artístico. Este, revelado via experiência estética. Pelo contrário, o pesquisador, conforme já adiantado, ainda permanece tributário a um só tempo do esquema “regionalismo-modernismo”, que o leva a identificar o que chama de “fluxos e contra-fluxos” da narrativa, isto é, as incursões psicológicas e monólogos interiores que num movimento de contra-fluxo se interpõem à linearidade do enredo, à mimese do movimento das marés marajoaras e águas amazônicas (NUNES, 2001, p.41) -, e do culto do gênio, mediante o qual, compara a técnica narrativa dalcidiana com a de autores chamados “universais”. É como proclama a “universalidade” do escritor.

Assim, o alcance estético da obra, fonte de seu imenso poder comunicativo, este sim, legitimamente universal, ainda permanece ignorado, de certa forma, pelo discurso especializado.

Contudo, algo deste “poder comunicativo” da obra pode ser observado no relato feito por Benedicto Monteiro (1924 - ...) em *Transtempo* (MONTEIRO,1993), obra em que este escritor se põe a relembrar fatos importantes, determinantes mesmo, em sua história pessoal. Curiosamente, a leitura de *Chove nos campos de Cachoeira* é cogitada como um dos fatos mais significativos da juventude de Monteiro, quiçá o mais importante. Veja-se:

Que fato me marca profundamente? A minha crisma na religião católica? A minha primeira comunhão na igreja matriz de Alenquer? A minha formatura no curso de humanidades no colégio N. S. de Nazaré em Belém do Pará? O meu livro de poesias publicado no Rio de Janeiro? Ou a minha formatura de bacharel em ciências jurídicas e sociais? *Ou foi o romance de Dalcídio Jurandir que li e reli, como se fosse meu primeiro amor e o meu primeiro orgasmo?* (MONTEIRO, 1993,

189, o pesquisador Prof. Dr. José Guilherme Fernandes faz referências aos dois artigos. Para acesso integral a *Literatura paraense existe?*, ver: http://www.portaldaamazonia.org.br/dcultural_artes.html e para *Não existe uma literatura paraense?*, ver: www.alberguenoturno.blogspot.com.

p. 16 – destaques acrescentados.)

O que Benedicto Monteiro teria captado em sua experiência estética do texto-embrião a ponto de levá-lo, mesmo décadas depois, a referir-se a ela como algo tão impactante, tão significativo? Veja-se ainda o que, pouco mais à frente, ele afirma:

Há outro episódio na minha adolescência que poderia ser considerado como um marco na minha história. Aconteceu também no colégio quando, certo dia, deparei com uma página de jornal da Arquidiocese de Belém – “A Palavra” – colada no painel com a seguinte manchete: “Choram nos campos de Cachoeira”. Era o artigo de um padre condenando o romance de Dalcídio Jurandir, escritor paraense, que tinha sido premiado no maior concurso literário nacional da época.

Li o artigo de um fôlego e fiquei concordando com tudo o que o padre dizia contra o romance, embora dele não tivesse visto nem a capa. Pedi então *licença* do arcebispo para ler o tal romance que se intitulava, na verdade, *Chove nos Campos de Cachoeira*. *Fiquei totalmente deslumbrado*. E em vez de criticar o romance, na nossa revista do colégio, passei a ler e reler o livro tantas vezes pudesse. *Daí em diante mudou totalmente a minha história e eu descobri uma nova vida e uma nova realidade*. Descobri, também, que se eu escrevesse um romance, aí sim, eu poderia exercer a minha mais plena *liberdade*. (p. 17-18 – grifos acrescentados).

Um testemunho tão interessante quanto significativo, este! De certa forma, a experiência estética de Benedicto Monteiro se assemelha à do autor do presente estudo, em quem *Chove nos campos de Cachoeira* causou explosiva impressão e diversas releituras. Tornemos ao testemunho de Monteiro. Quem o fornece já não é nenhum adolescente deslumbrado, mas um homem maduro (então) à beira dos setenta anos, jurista, ex-parlamentar e, sem dúvida, um dos destaques da literatura brasileira contemporânea. E o faz exatamente com a finalidade de reencontrar-se em sua própria trajetória - esta é a proposta de *Transtempo*. Para Monteiro, a experiência estética do romance de Dalcídio Jurandir, a quem, por sinal, homenageara alguns anos antes com uma publicação – *O Cancioneiro de Dalcídio* (MONTEIRO, 1985) –, foi determinante como *móbil* para uma ação transformadora, como algo capaz de apontar novos horizontes e, curiosamente, possibilitar, segundo suas próprias palavras, pleno exercício da *liberdade*.

Veja-se o que neste mesmo *Cancioneiro*, diz o leitor-escritor:

Creio que não encontraria nenhum valor no mundo capaz de pagar o sopro de vida que Dalcídio me transmitiu com o seu “Chove nos Campos de Cachoeira”, ainda na minha juventude (MONTEIRO, 1985, p. 10).

Há, pois, nisto tudo, algo de muito interessante. Esta referência ao anátema da religião, a afirmação de uma transformadora *mobilização para a ação* atribuída à experiência estética, bem como este vínculo com a *liberdade*, apontam para algo que até o presente tem escapado ao olho dos especialistas. Algo que talvez, é o que o nosso quarto capítulo procurará mostrar, aponte para um dos constituintes do mencionado *quid* da experiência estética do romance. Note-se, contudo, que o que Benedito Monteiro menciona nos textos aqui transcritos não tem a pretensão de interpretar a obra, de lhe mostrar o alcance, etc.. Tudo o que faz é registrar, como leitor, sua experiência do romance, o avassalador impacto dele recebido.

Vem ainda de outro artista, também leitor de *Chove nos campos de Cachoeira*, a exemplo de Benedito Monteiro, mais um interessante sinal da impressão recebida ante o primeiro romance dalcidiano. Trata-se do poeta Carlos Drummond de Andrade, que se exprime por meio, veja-se que curioso, de um *necrológio*. O poema, várias vezes citado em textos sobre a obra de Dalcídio Jurandir como uma espécie de frontispício, nunca foi, ao que parece, interpretado devidamente, isto é, como documento de uma experiência estética, e, enquanto tal, profundamente importante no que diz respeito à recepção da obra, haja vista a percepção de seu amplo alcance. Ei-lo:

Chove nos campos de Cachoeira
E Dalcídio Jurandir já *morreu*.
Chove sobre a *campa* de Dalcídio Jurandir
E sobre qualquer outra campá, indiferentemente.
A chuva não é epílogo,
Tampouco significa sentença ou esquecimento.
Falei em Dalcídio Jurandir
Como poderia falar em Rui Barbosa
Ou no preto Benvindo da minha terra
Ou em Atahualpa.
Sobre todos cai a chuva
Com esse jeito cinzento de cair.
Confesso que a chuva me dói: ferida,
Lei injusta que me atinge a liberdade.

*Chover a semana inteira é nunca ter havido sol
Nem azul nem carmesim nem esperança.
É não ter nascido e sentir
Que tudo foi roto para nunca mais.
Nos campos de Cachoeira-vida
Chove irremissivelmente* (1988, p. 1022 - grifos acrescentados).

Drummond também diz algo deveras significativo neste poema, tão evidente que chega mesmo a surpreender o fato de que nenhum estudo sobre *Chove nos campos de Cachoeira* tenha considerado o que aí realmente se diz. E o que de tão significativo fala o necrológio? Fala, como destacam os grifos, da *morte!* - chuva irremissível a cair sobre todos, inclusive, por ocasião da homenagem, sobre o romancista! Morte, ferida: *lei* (injusta aos olhos de quem vive) irremissível. Limite à *liberdade*²⁰.

O poema de Drummond, bem observado, pode ser considerado uma paráfrase do romance. Torna seu o mesmo tema que fundamenta aquele: a realidade irremissível da morte e sua inevitável relação com a existência. Eis por que, numa atitude que faz lembrar o menino Alfredo, personagem do romance sempre queixoso das indelévels feridas que lhe marcam o ser, o vate expressa: “*Confesso que a chuva me dói: ferida, lei injusta que me atinge a liberdade.*” E a dor do poeta, sobre cuja campã a chuva agora também cai, é a mesma que dilacera os personagens do romance enquanto a este imprime força e densidade dramática: a “dor do gênero humano”, discretamente nomeada à página 38 do romance-embrião (JURANDIR,1995), como referência ao real fundamento temático do romance: a irremissível realidade da morte.

Em outras palavras, o romance-embrião, entre cujas influências se contam Schopenhauer²¹ e Dostoiévski²², e que faz farto uso de conceitos como *náusea* e *angústia* - profundamente vinculados às chamadas filosofias da existência -, aborda, mesmo, ao

²⁰ Note-se que tanto na experiência estética de Monteiro quanto na de Drummond, a liberdade é mencionada. No primeiro caso, porém, há um júbilo em torno dela, enquanto que, no segundo, um lamento. Dado interessantíssimo!

²¹ Filósofo alemão de quem a obra *Dores do Mundo* é nominalmente referida no romance.

²² Romancista russo que, bem mais que influência simplesmente técnica ou narratológica, é temática, como se verá no quarto capítulo do presente estudo.

tematizar a morte, é aquilo que Walter Benjamin, em sua análise sobre a perda da capacidade de narrar, tão característica das sociedades modernas, sociedades em que a perda, a corrosão, enfim, a morte, é onipresente, diz ser característico do gênero romance²³: “Com efeito, o ‘sentido da existência’ é o centro em torno do qual se movimenta o romance” (BENJAMIN, 1994, p. 212).

A hipótese de ser a morte o real fundamento temático do romance encontra justificativa na farta recorrência a metáforas, imagens e mesmo menções literais, em que a morte surge tanto como fato, realidade física: última e mais radical possibilidade humana, quanto como realidade metafísica – *idéia* - a marcar o ser e o horizonte existencial dos personagens, representações que, como se pode notar, já não dizem respeito apenas ao homem paraense, mas aos homens em geral, principalmente porque, sob o peso semântico do tema da morte, a obra deságua em questões profundamente contemporâneas, como o *desamparo* e o *niilismo*, no que estabelece interessante diálogo entre uma tradição de pensamento oriunda do século XIX, principalmente por meio dos já mencionados Schopenhauer e Dostoiévski, e uma outra, já com feições do século XX, em que o *existencialismo ateu* de Sartre é um dos principais representantes, e a que o *texto-embrião* talvez se antecipe.

A morte é onipresente em *Chove nos campos de Cachoeira*, entre cujos personagens se podem encontrar figuras emblemáticas como velho Leão, o sineiro-surdo sempre ao pé do sino a anunciar defuntos; velho Abade, coveiro e carpinteiro de caixões tão ocupado na função quanto o sineiro; Ezequias, hipocondríaco e suicida cujo nome pouco se distingue de *Exéquias* - cerimônias e honras fúnebres -; e Eutanázio, personagem moribundo de quem o nome é clara e direta referência a Thánatos.

Outrossim, a onipresença da morte também se mostra na pobreza dos pobres, na fraqueza dos fracos, nos cadáveres que o inverno cada vez arrasta do cemitério... Mas, acima

²³ Ver a esse respeito PANTOJA, Edílson. *Memória e Esquecimento – experiência, narração e romance em Dalcídio Jurandir*. In: Anais da VIII Jornada de Estudos Lingüísticos e Literários. Curso de Mestrado em Letras da UFPA. Edição em CD-Rom. Belém: 2005, p. 146-153.

de tudo, a morte, enquanto fato, manifesta-se por meio do morticínio em massa que a influenza, a chamada gripe espanhola, provoca na vila. A epidemia, que entre 1918 e 1919 ceifou algo em torno de vinte milhões de vidas em todo o mundo, número quase três vezes maior que o de vítimas da Primeira Guerra Mundial²⁴, mata, em Cachoeira, entre tantos outros, Siá Rosália, personagem que despertara em Alfredo o fascínio e a aspiração pela cidade de Belém, alvo de muitos de seus *pro-jetos*.

O trecho a seguir ilustra bem algo do que acima se disse sobre a morte:

D. Rosália Saraiva morreu no fim da gripe. Alfredo se lembrava da vila sob o peso dos sinos toda hora dobrando a finados. Era a Espanhola, os enterros atravessando o campo para o cemitério, *era a morte em Cachoeira*. Seu Leão, o sineiro, tinha a cara dos *dobres a finados*. Era surdo e batia os sinos *espalhando em Cachoeira o terror e o pesadelo*. Alfredo acordava à noite com aqueles sinos dobrando. Era impressão. *Os sinos alucinavam*. Velho Leão, surdo, pouco se importava que os sinos invadissem as casas, *matassem mais depressa os doentes e adoecessem os sãos*. Procissões cruzavam a vila. As preces tristes subiam para o céu morno e cheio de estrelas tranqüilas. Alfredo, menino contemplativo e melancólico, se enchia daqueles sinos e o velho Leão parecia uma visagem. *A guerra mandara a Espanhola para Cachoeira* (JURANDIR, 1995, p. 101 – grifos acrescentados).

Além disso, uma cena em particular oferece uma boa síntese do acima exposto, bem como, de certa forma, do romance. Tem a ver com o velório – cenário de morte - de D. Emiliana, ocasião em que um café feito na água em que se lavou o gordo cadáver é servido aos presentes. Trata-se, figuradamente, do *cálice da morte*, aquele do qual todos participam, como bem ilustra a imagem da chuva vista por Drummond: “*Sobre todos os mortos cai a chuva / Com esse jeito cinzento de cair*”. Eutanázio, ele mesmo, de certa forma, uma figura da morte, como já se disse, é o protagonista da cena:

Depois de provar o café, Eutanázio mirou bem o fundo da xícara, olhou, e com o dedo minguinho mexeu o café. Bebeu mais um gole e qualquer coisa lhe ficou no beijo. E olhou para as pessoas que já tinham tomado ou ainda

²⁴ Ver a esse respeito BERTUCCI, L.M. *Influenza, a medicina enferma: ciência e práticas de cura na época da gripe espanhola em São Paulo*. 2002. Ver também: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-32622003000100008#tx04 e http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/maio2004/ju252pag12.html - consulta em 03/01/2005.

bebiam o café que D. Mercedes sabia fazer.

- D. Mercedes, o pessoal da sala já tomou?
- Já, foi até o primeiro que tomou.
- Pois, D. Mercedes, houve um pequeno engano na água desse café. – Eutanázio, indicando as duas latas d’água perto do fogão, perguntou, sorrindo, pacificamente:
- De que é a água daquelas duas latas?
- Uma foi Valdemar que encheu para o café e a outra foi ainda a água em que se lavou o corpo; mas por que, seu Eutanázio?

Eutanázio, devagar, levantou-se e foi acompanhado por D. Mercedes verificar as duas latas.

- A senhora está vendo? A do café e a do corpo...
- Meu Deus, será possível?...
- Está na minha xícara esta coisa de cadáver, isso, olhe... (JURANDIR, 1995, p. 183).

Ora, isto e mais o que mais adiante se verá, parece indicar que o romancista não quis apenas “pincelar”, mas tornar o tema da morte o próprio fundamento do texto-embrião e, talvez, hipótese que o terceiro capítulo reforçará a título de sugestão, de toda a série do *Extremo-Norte*, de modo que suas declarações quanto a ser *Chove nos campos de Cachoeira* o texto-embrião de uma série sobre a “vida paraense em termos de ficção” não podem ser vistas, talvez, senão como um infeliz produto do contexto em que o romance surgiu, o regionalismo característico da chamada *segunda geração* modernista, bem como ressonância do sucesso²⁵ com que o romance e subseqüentes, em nome do já mencionado contexto, foram recebidos.

Além do mais, talvez se possa dizer de Dalcídio o mesmo que Adorno diz de Kafka: “O artista não é obrigado a entender a própria obra” (ADORNO, 1998, p. 242) e Thomas Mann: “... eu penso que o conteúdo de uma obra de arte começa sobretudo ali onde a intenção do autor termina; ela se extingue no conteúdo” (ADORNO, 1973, p. 8). A propósito, diz Jurandir no já mencionado prefácio da primeira edição do *Chove*: “É um livro tão meu que

²⁵ Absurdos à parte, não é impossível que o sucesso do romance e sua classificação como modernista-regionalista tenha impulsionado Dalcídio Jurandir a prosseguir a temática do romance com a série “Extremo Norte”, pois já em *Três Casas e um Rio*, primeiro romance escrito após o famoso concurso, e onde o menino Alfredo é retomado como protagonista, se pode observar a preocupação do romancista em dar certas explicações ao leitor não-amazônico. Sobre o indício mencionado, veja-se no segundo parágrafo de *Três Casas e um Rio* nítida preocupação com o leitor não amazônico: “a um canto da varanda, nome que se dá no Extremo-Norte às salas de jantar...”, bem como a nota explicativa, duas páginas adiante, para o termo “caturra”.

não sei falar bem dele, não sei explicar finalmente” (Asas da Palavra n. 04, junho/1996, p. 16).

Construído com a já mencionada técnica narrativa, em que o fluxo linear do enredo é constantemente entrecortado por refluxos de incursões psicológicas e monólogos interiores, o romance apresenta um narrador onisciente a assumir, vez por outra, e de maneira estratégica, a identidade dos irmãos Eutanázio e Alfredo, mediante o recurso ao discurso indireto livre e ao monólogo interior, já que os irmãos são caracterizados pelo pouco falar, principalmente Eutanázio, que sofre um paulatino processo de silenciamento e, antes de morrer, tem a capacidade de fala obstruída por um curioso mal na garganta. Veja-se na própria letra do texto, o *responsável* pelo mal: “A varanda entrava pela saleta com aquelas misérias. Dentro a *morte* chocava o seu ovo na garganta do Eutanázio” (JURANDIR, 1995, p. 272 –grifo acrescentado).

São, então, os dois filhos de Major Alberto - Eutanázio e Alfredo -, os *personagens principais* do romance. De fato, toda a densidade dramática de *Chove nos campos de Cachoeira* perpassa a experiência de ambos consigo mesmos e com o mundo, aí entendido como o contexto em que a existência individual estabelece relações com as demais.

Assim, os dois irmãos dividem, como se disse, o estatuto de personagens principais do texto-embrião, de modo que é apenas após a morte de Eutanázio que o menino assume, com exceção do que ocorre no romance *Marajó*, o principal destaque na saga do *Extremo-Norte*, título deveras sugestivo, caso se queira vê-lo não mais como demarcação geográfica, mas *existencial*: horizonte extremo a marcar e demarcar a existência dos personagens. Marca que, a começar pelo nome, é mais aparente em Eutanázio. Este, como se sabe, sucumbe ao aniquilamento a que, de certa forma, se submete no contexto do romance-embrião.

Auto-aniquilamento que bem pode ser pensado à luz daquilo que Freud nomeia

*pulsão de morte*²⁶, conceito através do qual explica o impulso, de ordem psíquica, à repetição - *compulsão à repetição* - de experiências inteiramente desagradáveis. A meta da *pulsão de morte*, pelo menos conforme o que se encontra em *Além do Princípio de Prazer* (2003), é o retorno ao estágio anterior à vida, isto é, ao inorgânico, onde todo sofrimento e inquietação característicos da vida inexistem.

O auto-aniquilamento de Eutanázio possui íntima relação com o *afeto* (elemento irracional), que liga o moribundo a Irene. Não à beleza ou corpo de Irene, mas, de certa forma, ao desprezo e demais formas de escárnio que ela lhe dedica²⁷. Em decorrência de tudo isso, o moribundo, que tudo recebe com a paradoxal atitude de quem goza seu próprio aniquilamento, envolve-se com Felícia, prostituta de quem contrai a doença venérea que, vinculada a diversos motivos de ordem existencial mediante os quais Eutanázio, sob a força de Thánatos – *pulsão de morte* - recusa a vida, terminará por matá-lo²⁸.

Ei-lo, certa feita, a considerar a tendência, injustificada racionalmente, que o impulsiona para Irene. A circunstância é bem anterior à do leito de morte:

²⁶ Trata-se na verdade de um conceito bastante problemático no desenvolvimento da teoria freudiana, de modo que aqui se o menciona sem qualquer pretensão de exame exaustivo. Para melhor exame, ver: GUTIÉRREZ-TERRAZAS, J. *O conceito de Pulsão de Morte na obra de Freud*. In: *Ágora – Estudos em Teoria Psicanalítica*, janeiro/junho de 2002, UFRJ, R. J., p. 91-100, e GARCIA-ROZA, L. A. *O Mal Radical em Freud*. 5. ed. R. J. Jorge Zahar Ed., 2004, trabalhos aqui utilizados além dos textos de Freud abaixo mencionados.

²⁷ É preciso reforçar que esta leitura toma como referência o disposto em *Além do Princípio do Prazer*, quando a autonomia da *pulsão de morte* em relação às *pulsões sexuais* ainda não fora afirmada (ver nota seguinte). Vale ressaltar ainda que a noção de sexualidade para a psicanálise não é a mesma que para a ordem natural-biológica. Diferente do *instinto sexual*, para quem a ordem natural dispõe o objeto de satisfação - o corpo biológico e o sexo oposto, bem como a finalidade reprodutiva, a *pulsão sexual* situa-se não no campo da *ordem*, mas do *acaso*. Sua finalidade não é a reprodução, mas o *prazer* ilimitado. Seu objeto não é o corpo biológico, ainda que este sirva de suporte para as representações (*Vorstellungen*) da *fantasia*, mas o *objeto absoluto* que, inexistente, é momentânea e insatisfatoriamente representado por aquelas ressignificações fantasmáticas. “O objeto da *pulsão*, diz Ernani Chaves (aula expositiva da disciplina *Literatura e Psicanálise* ministrada em 18/08/04), é um vazio que vai ser preenchido a partir da história, da escolha, que não é consciente, do sujeito”, ao que acrescenta: “O *afeto* é aquilo através do qual a *pulsão* se manifesta, a *pulsão*, por sua vez, só é conhecida pelas suas representações”.

²⁸ Em *Além do Princípio do Prazer* (1920), o impulso destrutivo ainda é pensado como uma metamorfose da *pulsão sexual*, de modo que o sadismo/masochismo (destrutividade ou agressão aliadas à sexualidade) - que parecem designar o caso de Eutanázio - seriam expressão dessa metamorfose. Em *Mal-Estar na Cultura* (1930), porém, Freud afirma a *autonomia* da *pulsão de morte* em relação à *pulsão sexual*, convicto da existência de uma potência destrutiva no ser humano sem motivação erótica. Assim, a destruição, tanto em nível individual como coletivo, caso da guerra, encontrariam explicação nesta potência destrutiva que é a *pulsão de morte*. (cf. Garcia-Roza, 2004, p. 134).

Eutanázio sentia-se totalmente perdido. Considerava-se um degenerado, tinha traído seu destino. Não podia se conformar de que “aquilo” era o seu próprio destino. Sina, sorte, nada. Ele mesmo via, via que a força de Irene tinha sido maior que a do seu destino. Havia negado a sua própria realidade. Ninguém acreditaria no que ele andava fazendo. E a cena com Felícia? Não tinha acontecido e estava com a doença dentro do corpo como Irene.

...

Mas Eutanázio sentia-se perdido. Irene era uma espécie de nebulosa transfiguração. O que ele chamava o “seu eu” perdia a cor, o movimento, o repouso, a sensação comum. O eu e o mundo também. Irene corrompera-lhe a inteligência e o pior: cada vez mais lúcido de que o que estava fazendo era *estúpido*, ridículo, *aniquilador* (p. 138-39).

Eis, pois, elementos que ajudam a reconhecer em Irene, tal como ela se constitui para Eutanázio, o objeto a expressar e, mais do que isso, a desencadear avassaladoramente a tendência do personagem à autodestruição. A pulsão de morte em Eutanázio é configurada no *afeto* (pathos) que o liga a Irene. E a personagem, cujo nome etimologicamente significa paz²⁹ – ausência de qualquer ordem de inquietação ou sofrimento – expressa, pois, a tendência inconsciente de Eutanázio ao inorgânico. Assim, não é mero acaso que - ante o sofrimento e agonia, e ao mesmo tempo, a impossibilidade de Eutanázio, já no leito de morte, morrer definitivamente – seja Irene aquela que, afinal, lhe possibilita morrer: ter o sofrimento abolido. Veja-se a esse respeito os seguintes trechos:

D. Amélia saiu da saleta e procurou D. Tomázia.

- Olha, D. Tomázia, Eutanázio só morre se a senhora trouxer Irene aqui para ver ele...

- Mas como, D. Amélia. Como?

- Mas traga, D. Tomázia! Ora essa... O rapaz está nas últimas. Aquele olhar dele parece dizer tudo. Ela que tenha um pouco de coragem e venha. É um ato de piedade.

- Mas se Irene não quiser vir? Ai, meu Deus...

- Traga ela. Faça tudo. Ela vem. Enquanto ela não vem ele não fecha aqueles olhos. Isso é horrível, D. Tomázia. Vá, vá buscar a sua filha. Ande logo... Ande logo...

- Mas D. Amélia, ela grávida... que coisa, meu Deus. Que coisa.

- Mas D. Tomázia, criatura de Deus, ele está para morrer, ele está pensando. A senhora não vê que ele pena, ele espera que ela apareça. Eu sinto... Vá buscar a sua filha como ela esteja... Tenha dó dum homem... – D. Amélia irritava-se (p. 284).

²⁹ Ver NUNES, 2001, p. 57.

Irene, a “paz” do inorgânico, é, pois a meta a que a força de Thánatos, vinculada a Eros, arrasta Eutanázio. Grávida, Irene vem no último capítulo para deixá-lo morrer. É quando, nesta última aparição, o sentido etimológico de seu nome se deixa expressar amplamente. Irene é a morte tão ansiada por Eutanázio desde o começo. Por isso ele se afeiçoou, a seu modo, e segundo suas necessidades existenciais e psíquicas, a ela. Veja-se, a propósito, na primeira linha, as outras duas figuras da morte em companhia de quem Irene chega:

E quando, sob a *chuva*, a *noite* chegou, Irene também chegou.

...

Irene estava mansa, sorria para ele com um sorriso de ser fecundado, de criatura que renova em si mesma a vida. Irene restituíra-se a si mesma. O sorriso dela era manso e nascia de seu coração como luz do amanhecer. Quanto ele não soube sofrer! Morria miserável, ridículo, com aquele medo da morte. Diante de Irene queria se encher de uma coragem imensa para aceitar seu destino. Irene era o Princípio do Mundo (p. 285-86).

O romance, sobre o qual bem se pode dizer que tenha a morte (Irene) como musa inspiradora - numa paráfrase do que diz Schopenhauer: “A morte é o gênio inspirador, ou a musa da filosofia” (2003, p. 23) -, é concluído sem que se diga, afinal, “Eutanázio morreu”. Sua morte é pressuposta. Mas romances posteriores confirmam que sim, naquela noite, Eutanázio falecera.

Contudo, não obstante os sinais da morte aparecerem com maior evidência no moribundo, cuja idade, repleta de fracassos e vazios, consta em torno dos quarenta anos, é por meio do menino, então por volta dos dez, que a morte é introduzida no romance, o que ocorre logo nas primeiras linhas do primeiro capítulo, sugestivamente intitulado *A noite vem dos campos queimados*. Vejamos.

Chove nos campos de Cachoeira começa de maneira aparentemente despretensiosa no que diz respeito ao tema que o anima: narra o retorno de Alfredo à vila de Cachoeira após um vespertino passeio pelos campos, termo com que, na região de Marajó, se designa a área

rural circundante e para além das vilas e cidades. Eis as primeiras linhas - de certa forma, uma síntese de toda a série protagonizada pelo menino:

Voltou muito cansado. Os campos o levaram para longe. O caroço de tucumã o levava também, aquele caroço que soubera escolher entre muitos no tanque embaixo do chalé (JURANDIR, 1995, p. 15).

Alfredo retorna para a vila após passear pelos campos. Observe-se o fato de o menino retornar *muito* cansado, conseqüência do longo caminhar, do ter ido *longe*, levado pelos campos. Levado *também* pelo caroço de tucumã. Alfredo retorna após percorrer *duas* distâncias: a física, dos campos, e uma outra, da fantasia, proporcionada pelo caroço de tucumã, objeto que, em suas mãos, é passaporte para a fantasia do mundo ideal. Por quê? O que significa este muito caminhar? Este duplo caminhar? Mais: o que significam este *retorno* e este *cansaço*?

O contexto deste primeiro capítulo, bem como de todo o romance - e por que não dizer, de toda a série protagonizada por Alfredo? -, autorizam a afirmar que as duas distâncias percorridas são, a um só tempo, rotas de fuga. De uma mesma fuga. O passeio do menino não é um *passeio infantil* na acepção mais comum da expressão - uma aventura com fins lúdicos. Alfredo não foi ao campo para *brincar*, simplesmente. Ele o fez, como o fará tantas outras vezes, numa tentativa de escapar a suas próprias circunstâncias, daquilo que o pensamento recente, particularmente, o *Existencialismo ateu*, designa com o termo *condição* – *condição humana*, conceito mediante o qual o homem já não é pensado à luz de uma *essência* anterior ou independente de seu estar-no-mundo, do existir, como designa o conceito de *natureza humana*, utilizado pela metafísica tradicional exatamente com aquele fim. E, já não o sendo, significa que o homem é responsável, ele próprio, por fazer-se.

Com o termo *condição*, quer o existencialismo sartreano dizer que cabe ao homem, a despeito das circunstâncias em que se encontre, ou acomodar-se a elas ou tentar transcendê-las, de modo que o seu ser – a sua *essência* -, é resultante das escolhas que ele

próprio fazer. Assim, estar situado, marcado por circunstâncias, e ter a possibilidade de escolher-se, seja como transcendência de si mesmo, seja como resignação frente às circunstâncias, é o que Sartre chama de *condição humana*. Com isto quer dizer, pois, que o homem é o projeto de si mesmo. A propósito, veja-se o que diz o filósofo sobre a diferença entre os conceitos de *condição humana* e *natureza humana*:

... se bem que seja impossível encontrar em cada homem uma essência universal que seria a natureza humana, consideramos que exista uma universalidade humana de *condição*. Não é por acaso que os pensadores contemporâneos falam mais freqüentemente da condição do homem do que de sua natureza. Por condição, eles entendem, mais ou menos claramente, o conjunto dos limites a priori que esboçam a sua situação fundamental no universo. As situações históricas variam: o homem pode nascer escravo numa sociedade pagã ou senhor feudal ou proletário. O que não muda é o fato de que, para ele, é sempre necessário estar no mundo, trabalhar, conviver com outros e ser mortal... E, embora os projetos humanos possam ser diferentes... todos eles não passam de tentativas para transpor esses limites, ou para afastá-los, ou para negá-los, ou para se adaptar a eles (SARTRE: 1984, p. 16).

Ora, é a perspectiva de alguém marcado pelas circunstâncias, insatisfeito com elas, e mais que isso, sempre a projetar-se, em busca do que ainda não é, de seus possíveis, que o menino Alfredo se apresenta desde o início do primeiro romance dalcidiano. Marcado, insatisfeito, e que por toda sua trajetória lutará com o fim de superá-las, escolhendo-se, projetando-se para além de si mesmo, isto é, para além de suas próprias circunstâncias. A trajetória de Alfredo, pode, pois, ser perfeitamente compreendida à luz do existencialismo, embora *Chove nos campos de Cachoeira* (1941), como aqui já se mencionou, seja anterior às principais obras eminentemente filosóficas de Sartre - *O Ser e o Nada* (1943) e *O Existencialismo é um Humanismo* (1946). Todavia, não se pode negar uma grande proximidade temática entre o romancista marajoara e o filósofo, proximidade esta que se mostrará ainda mais completa na medida em que a presente análise avançar. A propósito, veja-se o que, no romance, vem logo na seqüência da passagem anteriormente citada:

Quando voltou já era bem tarde. A tarde sem chuva em Cachoeira lhe dá um

desejo de se embrulhar na rede e ficar sossegado como quem está feliz por *esperar a morte*. Os campos não voltaram com ele, nem as nuvens nem os passarinhos e os desejos de Alfredo caíram pelo campo como borboletas *mortas*. Mais para longe já eram os campos queimados, a terra preta do fogo e os gaviões caçavam no ar os passarinhos tontos. E a tarde parecia inocente, diluída num sossego humilde e descia sobre os campos queimados como se os consolasse. Voltava donde começavam os campos escuros. Indagava por que os campos de Cachoeira não eram campos cheios de flores, como aqueles campos de uma fotografia de revista que seu pai guardava. Ouvira Major Alberto dizer à D. Amélia: campos da Holanda. Chama-se a isso prados. (JURANDIR: 1995, p. 15 – grifos acrescentados).

Alfredo retorna no final da tarde, quando a noite já se insinua no horizonte, motivo pelo qual o passeio não pode prosseguir. A noite, figura da morte, é o limite à tentativa de escapada. Por isso o menino, forçado e *só* - a dor do existir é sempre individual e intransferível -, retorna. Não há o que fazer. A sombra da noite o obriga a retroceder. Ele então retorna para a vila, figura de sua própria condição. Lugar de onde não pode escapar. Por isto, ante o fracasso dos desejos de ir além, de transcender - “os desejos de Alfredo caíram pelo campo como borboletas *mortas*” -, surge este outro, signo da resignação, da difícil aceitação do inexorável, pelo menos por enquanto: “... se embrulhar na rede e ficar sossegado como quem está feliz por esperar a *morte*” (grifos acrescentados).

Alfredo é descrito como um menino solitário (Op. cit., p. 266), contemplativo e melancólico (Idem, p. 101), dados que revelam, senão uma clara consciência da finitude, do inexorável, ao menos uma, digamos, *intuição* interior demasiado ampla para um menino de dez anos, intuição esta que se manifesta mediante uma “sensação obscura de que é infeliz” (Ibidem, p. 238). O mundo de Alfredo não lhe satisfaz, daí o papel fundamental das tentativas de fuga e do caroço de tucumã, por meio do qual idealiza um mundo perfeito: “Por que os campos de cachoeira não eram campos cheios de flores como os da Holanda?”

Há, pois, em Alfredo um desejo enorme de transcender sua condição. Mas, ao mesmo tempo, é o que o primeiro capítulo “*A noite vem dos campos queimados*” mostra, há também a consciência do intransponível. Daí o fracasso, o *cansaço*, a frustração com o

passeio, expressos na bela imagem de borboletas mortas. Alfredo, que quer ir muito além dos campos queimados, é obrigado a retornar para a vila. Daí também o fracasso da fantasia, outro grau da tentativa de transcendência.

Duas rotas de fuga. Ambas, no entanto, a darem no muro do fracasso. Afinal, logo no começo dos campos queimados o menino perdera o caroço de tucumã, restando-lhe, pois, neste retorno, arcar com o peso de sua própria dor, sua condição – mundo *real* do chalé:

Alfredo estava cansado, mais cansado ainda talvez porque perdera o caroço de tucumã no princípio dos campos queimados.... então não podia compreender, nem mesmo fazia grande esforço para isso, porque era que voltava mais fatigado, como que *trazendo nos ombros a própria noite* para o chalé (JURANDIR, 1995, p. 15 – grifo acrescentado).

O cansaço de Alfredo não é simplesmente físico. O menino está cansado por que, ante a impossibilidade do “ir além”, do transcender, resta-lhe arcar, assumir o fardo que tentara deixar para trás, sua condição, fardo que, com base nas figuras apresentadas já neste primeiro capítulo, pode ser expresso na imagem de quatro círculos concêntricos, cada um dos quais a indicar extensões de sua existência. Extensões *existenciais*, não geográficas. Assim, o círculo externo diz respeito às tentativas de fuga e conseqüentes frustrações, representadas pelos campos. A vila de Cachoeira e suas barracas de chão, sua gente faminta e demais mazelas, dizem respeito ao círculo que antecede o externo. O chalé, casa onde Alfredo mora com a família: mãe negra e pai branco³⁰, sua irmã caçula e seu irmão doente, representa o círculo anterior ao correspondente à vila. O círculo menor, interior, por sua vez, aspecto mais íntimo e pessoal da condição de Alfredo, é representado pelas marcas de feridas sempre a lhe doerem muito mais na alma que no corpo. O retorno do menino, então, após o passeio frustrado, se dá num retorno gradativo até o centro do mais íntimo de sua condição:

Ele vem com a noite dos campos para que possa ver a janela iluminada da casa de Lucíola e a voz de Lucíola cantando como se aquela modinha o chamasse. Voltar para o chalé era, muitas vezes, ter de olhar na saleta o

³⁰ Sobre o modo como esta diferença atinge o menino, ver comentário à frente.

vulto de Eutanázio com aquela cara amarrada. Era tentar compreender por que motivo D. Amélia não lhe explicava a doença de Eutanázio, misteriosa, *moléstia essa que parecia invadir todo o chalé*. Era encontrar Major Alberto folheando os catálogos como se folheasse os próprios sonhos e recuperasse todos os projetos perdidos... *Voltar para casa era voltar às feridas*, que apesar de saradas *deixaram marcas* nas pernas e na nuca. Não poderia ser mais um menino de pernas limpas como Tales, Jamilo e *outros meninos felizes*. Agora com a *marca das feridas* o seu corpo era *feio*, corpo também moído pela febre. Sentia-se *humilhado* quando sua mãe ia lavar-lhe as feridas, e por mais que as mãos de D. Amélia fossem leves e pacientes *sentia que aquelas feridas nunca lhe deixariam de doer o desejo muito seu de partir daqueles campos, de parecer menino diferente do que era* (Op. cit., p. 15-16, grifos acrescentados).

As feridas são, pois, o centro de tensão em que todas as frustrações experimentadas nos demais círculos, doem. Elas são, em última instância, o sentimento de finitude, marcas mais íntimas do inexorável. Figuras da morte. Onde ela é mais intimamente sentida. Os campos, na medida em que constituem o momentâneo intransponível de Alfredo, também o são, os campos queimados. Contudo, que diferença! Para estes, há remédio. Para as feridas, não:

Alfredo ergue-se e olha de novo as marcas de feridas. Os campos se queimam mas em Janeiro *as grandes chuvas lavam a marca do fogo*. Os campos ficam verdes e se deixam depois ficar dentro d'água e os morurés florescem entre os peixes. Quando sua mãe aparecia com a cuia e o algodão para lavar as feridas, Alfredo se amolecia na rede *num quase desejo de morrer*, morrer devagarinho com o braço de sua mãe sob a cabeça. Aquilo era também da febre. Mas de súbito um ímpeto de chorar alto, de gritar para espantar aquele desejo sem forma. Vontade de bater o pé para a mãe, embrulhar-se na rede, repelindo o curativo, não queria nada. D. Amélia nascera com aquelas mãos para tratar feridas. *E agora Alfredo sabe que nem essas mãos nem as grandes chuvas em Março curam a marca das feridas* (Idem, p. 18 – grifos acrescentados).

É pois desta dramática relação entre o saber-se condicionado e finito, marcado por feridas irremissíveis, de um lado, e a possibilidade de estender, dilatar ao máximo esta finitude por meio da transcendência dos condicionamentos, do ir adiante (op. cit, p. 266), de outro, numa busca por encontrar significados que preencham o vazio da existência, que o romance tematiza com o personagem Alfredo. Daí a importância que atribui à imaginação, figurada no caroço de tucumã, como possibilidade de se cogitar o *ideal*. É por meio do caroço

que o menino sonha transcender as circunstâncias que não escolheu, que sequer compreende, e que, no entanto, dizem respeito a si: “Só o carocinho compreendia todas as coisas e mudava os caminhos do destino, da vida e da *morte*” (p. 263 – grifo acrescentado).

Alfredo possui uma trágica consciência de sua finitude, algo apreendido ainda nos primeiros anos de vida, quando a realidade irremissível da morte lhe foi apresentada: caíra num poço e, não fosse sua mãe, teria morrido ali mesmo, afogado, como já ocorrera com um irmão seu, primeiro filho de D. Amélia (Op. cit., p. 16). A lembrança do fato é uma das formas pelas quais a realidade metafísica da morte ressurgue sempre em seu horizonte existencial, bem como a do impaludismo crônico que lhe queima a um só tempo o corpo e a alma, abrindo-lhe feridas cujas marcas – indeléveis - desempenham importante papel na percepção que o menino tem de seu limitado ser-no-mundo. A consciência de sua própria finitude, do inexorável, é pois o meio pelo qual o menino apreende a si mesmo, seu modo de ser singular em cujo âmbito se inscrevem, também, preconceitos. Alfredo não gosta de ser moreno (Idem, p. 19). Vê em sua cor uma espécie de ícone das circunstâncias que diretamente o angustiam, como a discriminação que Cachoeira lança sobre sua mãe, a negra Amélia, neta de escravo (Ibidem, p. 230), julgada indigna de desposar o branco e influente viúvo Alberto Coimbra, seu pai, major da Guarda Nacional, tesoureiro e secretário municipal, além de conselheiro de ensino e proprietário do jornal local. O próprio Alfredo, embora se recrimine por isto, ressentido-se da cor de D. Amélia. No fundo, por amar a mãe e querê-la protegida da maldade cachoeirense:

Quanto ao branco e ao preto, Alfredo achava esquisito que seu pai fosse branco e sua mãe preta. Envergonhava-se por ter de achar esquisito. Mas podia a vila toda caçar deles dois se saíssem juntos. Causava-lhe vergonha, vexames, não sabia que mistura de sentimentos e faz-de-conta. Por que sua mãe não nascera mais clara? E logo sentia remorso de ter feito a si mesmo tal pergunta (JURANDIR, 1995, p 20).

Mas a união de seus pais, externamente recriminada por questões raciais e sociais,

também fere o menino no que concerne ao relacionamento interno, no chalé. Alfredo sente que a relação de seus pais, embora pacata de início, não dá nenhuma segurança à mãe, no fundo, simples “esposarana” do pai e, de certa forma, descartável segundo as circunstâncias. Possibilidade esta que o menino vê aumentar quando uma outra Amélia começa a surgir (Op. cit., p. 263 em diante) em lugar da mãe a que se acostumara. Trata-se das primeiras manifestações do alcoolismo de D. Amélia que, insinuado neste primeiro romance, só será revelado em *Três Casas e um Rio*, terceiro romance da série do *Extremo-Norte*. Todo este quadro somado à realidade miserável de Cachoeira, à doença do irmão, ao medo de que a morte leve sua irmãzinha, etc. compõem então o drama existencial do menino, o *mot* de sua *preocupação*, de seu *cuidado*, a partir do qual procura se pro-jetar.

As feridas de marcas indeléveis são, pois, a marca do irremissível. Marcas da irremissível morte, da dor metafísica a abalar o menino, a fazê-lo, apesar de sua pouca idade, buscar rotas de fuga. Nesse sentido, já não é uma dor particular. É a dor de todos os homens. Portanto: “... a dor do gênero humano, a *outra vida* que se desenrola *dentro* de cada criatura neste mundo” (Idem, p. 38 - grifos acrescentados).

Eis, pois, na dor do gênero humano, o real fundamento do primeiro romance de Dalcídio Jurandir. O verdadeiro mote subjacente ao tema do regionalismo, da “vida paraense em termos de ficção”, em que a crítica convenientemente classificou o romance, no que, como aqui já se afirmou, parece ter convencido o autor. Eis por que o poema de Drummond tem o mérito de ir além do lugar-comum em que se acomodaram os discursos metadalcidianos, embora apenas sinalize para uma perspectiva que, investigada, desvelará o real alcance estético do romance.

Drummond, como se sabe, publicou em 1940 (mesmo ano em que o *texto-embrião* ganhava o prêmio) o livro *Sentimento do Mundo*, no qual poemas como *Congresso Internacional do Medo* e *Mãos Dadas* demonstram perfeita integração com a atmosfera

existencial característica do século XX. Nesta mesma atmosfera é que Dalcídio Jurandir, de certa forma, encontra, ainda que inconscientemente, os elementos mais fundamentais do romance³¹ que, como se sabe, leva dez anos para ser concluído, o que ocorre em 1939. Não é mero acaso, portanto, que a leitura que Drummond faz de *Chove nos campos de Cachoeira* vai direto ao ponto, a destacar, não o literal, mas o outro (*alio*), ali suposto. O poeta e o romancista (ambos poetas!) captam e traduzem, cada um a seu modo, o que o termo alemão *Zeitgeist* bem expressa. Captam e exprimem o espírito do tempo, um tempo marcado, acima de tudo, como já se disse aqui, por uma sensação de morte absurdamente iminente³². Exemplo disso em Drummond, é o seu *Congresso Internacional do Medo*:

Provisoriamente não cantaremos o amor,
que se refugiou mais abaixo dos subterrâneos.
Cantaremos o medo, que esteriliza os abraços,
não cantaremos o ódio porque esse não existe,
existe apenas o medo, nosso pai e nosso companheiro,
o medo grande dos sertões, dos mares, dos desertos,
o medo dos soldados, o medo das mães, o medo das igrejas,
cantaremos o medo dos ditadores, o medo dos democratas
cantaremos o medo da morte e o medo de depois da morte,
depois morreremos de medo
e sobre nossos túmulos nascerão flores amarelas e medrosas (ANDRADE,
1983).

Com o fim de conferir este *sentimento* comum aos dois escritores, e portanto melhor compreender a homenagem que Drummond faz a Dalcídio, analisemos por um instante o poema acima. Ele nos remeterá a algo abordado naquele necrológio.

Como se sabe, *Congresso Internacional do Medo* compõe o livro *Sentimento do Mundo*, obra que, segundo a crítica especializada, marca a descoberta e conquista do tempo

³¹ Tal afirmação de inconsciência acerca dos elementos incorporados junto ao *espírito de época* não significa dizer que Dalcídio ignorasse a grande influência que o tempo e a História exercem sobre a criação artística. A esse respeito, veja-se o que diz numa referência a sua visão de mundo: “Precária e miúda, seja, mas me ajuda a ver homens, coisas, paixões, a História, o quotidiano anônimo, o efêmero, a eternidade... Já é uma banalidade dizer que é impossível a um romancista, o menos intemporal dos artistas, fugir do seu tempo” (*Asas da Palavra*, n. 06, junho/1996, p. 33).

³² Nesse sentido, o tema da morte ganha um alargamento ainda maior, deixando de ser pensado como concernente a algo simplesmente natural: a sensação da morte iminente, inclusive como risco de aniquilação de toda a humanidade, é possibilidade que se constitui fundamentalmente a partir do século XX.

pelo *gauche* itabirano (SANTANA, 1972). E é interessante, porque significativo, que o poema comece com uma noção *temporal*, o advérbio *provisoriamente*, sustentáculo semântico do poema, haja vista ser com ele que o eu lírico – um eu lírico coletivo que faz do poema uma espécie de manifesto a corroborar a idéia de congresso enunciada no título – justifica a “suspensão” *provisória* do amor enquanto *mot* da poesia, bem como a tematização do *medo*. Assim, o eu lírico, que bem pode ser interpretado como a poesia universal congregada (pelo medo!) no recorte temporal mencionado, sem que isto exclua a suposição de uma percepção do próprio *Zeitgeist* (como antes afirmado) pelo poeta, afirma que não cantará o amor, agora refugiado abaixo dos subterrâneos.

Não deixa de soar melancólica a menção a uma separação entre amor e poesia por conta da exigência de um tempo, o “tempo presente” (a expressão é do poema *Mãos Dadas*: “O tempo é a minha matéria,/ o tempo presente, os homens presentes,/ a vida presente”), haja vista desde a Antiguidade *amor* e poesia andarem juntos, sendo aquele, talvez, o principal *mot* desta. E não é de Platão, paradoxal “adversário” dos poetas, um dos mais antigos textos literários dedicados a Eros, texto que, por sinal, também homenageia um poeta enquanto afirma a metafísica platônica³³, isto é, a noção de que há uma *transcendência*, um além, significativo lugar da verdade não encontrada no chamado “mundo sensível”?

Também não é dos antigos que nos vem um outro texto cujo tema é o amor, texto este também fundamental à Civilização Ocidental, embora proveniente de um contexto bem diferente do de Platão, que é a *Primeira Carta* de Paulo aos Coríntios, particularmente, o capítulo treze? E se necessário se faz citar um poeta autêntico, não é fácil lembrarmos Camões e seu “amor é fogo que arde sem se ver”? Trata-se, pois, de uma longa relação, *agora*, neste recorte temporal, interrompida. Tornemos a *Congresso Internacional do Medo*.

O poema se compõe de duas partes distintas. Na primeira delas, a palavra *amor*,

³³ A obra em questão é *O Banquete*. O poeta é Agatão, que na véspera do banquete em sua homenagem ganhara um concurso de poesia.

que aparece uma única vez, apenas para evocar a suspensão, é encerrada num único parágrafo, composto dos dois primeiros versos, ficando aí protegida como num refúgio pictórico. Protegida da virulência do *medo*, cujo signo, que evidentemente não foi mencionado na primeira parte, refúgio do amor, aparece onze vezes enquanto substantivo e mais uma na forma de adjetivo. Trata-se, pois, de um tempo marcado pelo medo, aquele em que a poesia não cantará o *amor*. E não cantará porque é necessário cantar o medo. Evidentemente que tal canto não será nenhum júbilo, antes um lamento, um canto *fúnebre*, haja vista a presença de um outro signo fundamental no poema – o signo da morte, aí evocado em quatro oportunidades sempre relacionado ao medo (em *Chove nos campos de Cachoeira*, Ezequias, o suicida, anda impressionado com a guerra). Mas o *provisoriamente* não teria uma conotação de esperança, a esperança de que o medo dure apenas naquele recorte temporal enunciado? Talvez. Mesmo assim, trata-se de um tempo longo, um tempo em que aos mortos de medo sucederá uma geração também medrosa, como parece sugerir o verso “*e sobre nossos túmulos nascerão flores amarelas e medrosas*”.

Chama atenção a abrangência, a universalidade do medo enunciada no título e representada nos medos particulares que expressam, por sua vez, a guerra (medo dos soldados), a religião (medo das igrejas), política (medo dos ditadores e democratas), em suma, a existência (o medo da morte), havendo aí com exceção, talvez, para o caso da morte, uma indefinição sobre quem seja o sujeito e o objeto do medo.

Dito isto, vale mencionar uma importante distinção que Benedito Nunes, a comentar *Ser e Tempo*, de Heidegger, em *Passagem para o Poético*, faz entre os conceitos *medo* e *angústia*, sentimentos que segundo Benedito Nunes a remeter-se também a Freud, se distinguem pelo fato de o sentimento de angústia caracterizar-se como inseparável da expectativa diante de algo indeterminado, enquanto que o medo, ao contrário, “se manifesta sempre por via dum ente determinado, intramundano, de que a ameaça provém” (NUNES,

1992, p. 109). Assim, a despeito de qualquer outra interpretação possível, dado o conceito aí utilizado, *Congresso Internacional do Medo* parece mesmo referir-se a um tempo de perigo iminente, tempo que, anos depois, tendo o perigo se concretizado, levaria Adorno à afirmação de que compor um poema seria um ato bárbaro (ADORNO, 1998, p. 26).

Aproveitando a temática do medo, tendo por base o sexto verso, cujos signos apontam para o conceito de uma natureza amedrontadora (ou amedrontada?), é mister fazer-se referência à *Crítica da Faculdade do Juízo* (1997), particularmente, ao parágrafo 28, onde Kant associa o conceito de *sublime* à noção de *grandioso* da Natureza e, por conseqüência, ao conceito de *medo*. Registra Kant:

Se a natureza deve ser julgada por nós dinamicamente como sublime, então ela tem que ser representada como suscitando medo (...) Portanto, para a faculdade de juízo estética a natureza somente pode valer como poder, por conseguinte como dinamicamente-sublime, na medida em que ela é considerada como objeto de medo.

Mas de que maneira a natureza pode nos suscitar medo e, portanto, o sentimento de sublime? Kant responde:

Rochedos audazes sobressaindo-se por assim dizer ameaçadores, nuvens carregadas acumulando-se no céu, avançando com relâmpagos e estampidos, vulcões em sua inteira força destruidora, furacões com a devastação deixada atrás, o ilimitado oceano revoltado, uma queda d'água de um rio poderoso, etc. tornam a nossa capacidade de resistência de uma pequenez insignificante em comparação com o seu poder. Mas o seu espetáculo só se torna tanto mais atraente quanto mais terrível ele é, contanto que, somente, nos encontremos em segurança; e de bom grado denominamos estes objetos sublimes, porque eles elevam a fortaleza da alma acima de seu nível médio e permitem descobrir em nós uma faculdade de resistência de espécie totalmente diversa, a qual nos encoraja a medir-nos com a aparente onipotência da natureza.

A faculdade a que o filósofo se refere é a liberdade da vontade (razão prática) enquanto fundamento da lei moral, faculdade esta mediante a qual, segundo Kant, podemos

resistir ao poder da natureza em nós³⁴.

Mas o tempo de que fala o poeta, um tempo marcado pelo medo, pela guerra e pela morte daí decorrente, não o é assim exatamente porque os valores fundados na metafísica (Platão), na religião (Paulo) e na moralidade (Kant) ocidentais esboroaram, ruíram frente ao *presente*? De um tal tempo, o que podem esperar as flores que nascerão sobre nossos túmulos, senão a cor amarela e o... Medo?

Ora, há elementos no poema de Drummond que, de certa forma, a despeito de que Dalcídio tivesse ou não clareza do que punha em seu texto, encontram paralelos em *Chove nos campos de Cachoeira*. Por exemplo, a noção de um recorte temporal no qual a poesia não se ocupará do amor, faz lembrar a completa inabilidade de Eutanázio para a expressão poética e, de certa forma, para o amor, já que o que realmente o atrai em Irene é o desprezo e completo desamor que ela nutre por ele. Em dado momento, a refletir sobre o mal – que, mais que no corpo, carrega na alma -, o seu vazio de sentido, e o desamor, ódio de Irene, ódio que também é dele por ela e por si próprio, Eutanázio deseja saltar sobre um recorte de tempo: “Eutanázio quer saltar sobre o tempo.” (JURANDIR, 1995, p. 28). Trata-se de um trecho bastante curioso, onde Irene, que é afinal, quem leva em definitivo a morte até ele, é descrita como “uma máscara odiosa” dona de “um riso que o (Eutanázio) cortava todo” como “chicotadas”, “risos tenebrosos”, alguém “cujos olhos ocultavam sombras ruins, perversidades latentes”. Ante tal visão de Irene – Irene, viu-se, é uma figura da onipresente morte -, Eutanázio quer saltar sobre o tempo.

Outrossim, o propósito de *Congresso Internacional do Medo* em, provisoriamente, não se ocupar do amor, é de certa forma, considerando-se a expressividade artística das duas obras, paralelo àquilo que no romance, apesar do gênero, parece não existir: o amor romântico. Nenhum dos casais parece vivê-lo de fato. Veja-se, por exemplo, a já mencionada

³⁴ Na Conclusão deste trabalho a questão que relaciona o sublime ao medo e à natureza, bem como ao prazer, será analisada.

relação de Major Alberto e D. Amélia ou a relação entre D. Dejanira e Seu Cristóvão, que já não permanecem, à altura em que se encontram, unidos pelo amor. Veja-se ainda as muitas relações de Bitá, Felícia, etc., etc. Ambas as obras, em seus respectivos modos, falam de um tempo em que o amor está suspenso. Daí o silêncio poético de Eutanázio. E é curiosamente o trecho de um poema, de um poeta romântico, que aparece no romance para mencionar-lhe a temática: “Pois choraste em presença da morte?/ Meu filho não és...” (Op. cit., p. 193)³⁵.

Também a menção ao medo da guerra encontra curioso paralelo no romance dalcidiano, seja mediante a já mencionada epidemia - “A guerra mandara a Espanhola para Cachoeira” (Idem, p. 101), seja por meio de Ezequias. Sobre ele, se lê: “Ezequias, comerciante, assombrado com a sífilis e a guerra” (Ibidem, p. 97 – grifo acrescentado). Duas páginas à frente, o medo da guerra mostra seu real objeto: “Toda Cachoeira sabia que Ezequias andava impressionado com a morte” (grifo acrescentado).

Em *Chove nos campos de Cachoeira*, romance, o amor é algo ausente, ou, pelo menos, pouco presente. A relação amorosa entre Major Alberto e D. Amélia, como já mencionado, não é destacada. Todo o romance, na medida em que toma a morte como fundamento temático, articula-se em torno do sofrimento, da “dor do gênero humano” (Ibidem, p. 38).

Tais fatos, isto é, esta suspensão do amor na expressão literária, a impossibilidade de Eutanázio fazer poemas, fatos vinculados à forte temática da morte e do sofrimento, bem como estas surpreendentes referências à guerra em *Chove nos campos de Cachoeira*, obra geralmente associada apenas ao regionalismo, lembram, haja vista o contexto temporal peculiar em que se inserem – e evidentemente, caso se queira aceitar as evidências -, aquilo que em 1949 levou Adorno a afirmar: “Escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro”, bem como, tempos depois, a reconsiderar, em nome da defesa de uma

³⁵ Versos do canto VIII de “I-Juca-Pirama”, poema de Gonçalves Dias.

expressividade da dor, tal posição. Disse ele:

Eu aceitaria de bom grado que, tal qual eu disse, não se *pode* mais escrever poesia após Auschwitz – com o que eu quis indicar o vazio da cultura existente. Por outro lado, sim, devem-se escrever poemas, no sentido da frase de Hegel na *Estética*, que afirma que, enquanto existir consciência do sofrimento [Leiden] entre as pessoas, deve justamente existir a arte como configuração objetiva dessa consciência (apud SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 87).

Para Adorno, portanto, “a dor perpetuada tem tanto direito à expressão quanto o martirizado ao grito”. Eis por que, considera o filósofo, “pode ter sido equivocado afirmar que não se pode mais escrever nenhum poema após Auschwitz” (SELIGMANN-SILVA, p. 2003, 85).

Também o existencialismo sartreano, ao qual, como dito anteriormente, *Chove nos campos de Cachoeira* parece se antecipar, teve, no mesmo contexto, o impulso para se constituir como pensamento acerca do homem e da nova realidade em que este se viu imerso. A propósito, acerca deste homem, um bêbado, a quem Eutanázio encontrara certa feita, dirige-lhe estranhas perguntas:

- Diga... Por que os... livros ficam... Ficam... À margem? Por que também... o homem... Fica também... Na margem da... da... vida? Da nossa própria da... nossa própria... Consciência? Consciência? Hem? Diga-me! (JURANDIR, 1995, p. 38)

As perguntas, que, sub-repticiamente, afirmam a incapacidade, seja dos livros explicarem, seja do pensamento (a consciência) compreender a circunstância humana - o homem à margem da vida, isto é, absurdamente marcado pela morte - retornam quando em vez à mente de Eutanázio. E já no leito de morte, quando esta já lhe chocara o “ovo” na garganta, é outra vez o bêbado que, no pensamento do moribundo, cobra de novo uma resposta: “- Hem? Por que ficam à margem? Hem?” (Op. cit., p. 271).

Respostas, contudo, não há. A nova circunstância da morte – aquela plasmada na atmosfera existencial gerada pelas duas Grandes Guerras, quando a morte já não é, de longe,

apenas um fato natural a isolar o indivíduo do ritmo dos que vivem, como isola a Ivan Ilich (Tolstoi, 1997), o homem, mais do que nunca, encontra-se à margem da vida. E o texto-embrião, concebido ao longo de dez significativos anos exatamente entre as duas grandes guerras (1929-1939), muito mais que a uma circunstância marajoara, capta o homem submerso no absurdo que é a nova realidade.

Absurdo exatamente porque – é o que parece afirmar – já não há significados disponíveis para tanto. Todos os significados herdados³⁶ jazem, tal como o homem em questão, à margem, falidos, desprovidos de qualquer possibilidade explicativa. Mas isto, que possivelmente tem a ver com a circunstância mencionada em *Transtempo* por Benedito Monteiro - o anátema do romance pela religião, será abordado no quarto capítulo.

³⁶ Ver o comentário sobre Platão, Paulo e Kant, pilares da Tradição Ocidental, páginas acima.

À SOMBRA DE THÁNATOS o tema da morte vai além do romance-embrião

Raquel ouviu apenas a palavra: morte.
Morte? Será que D. Dejanira quer morrer?
Morte? (*Chove*, p. 131)

O tema da morte é a pedra angular na arquitetura temática de *Chove nos campos de Cachoeira*. Sua introdução no romance se dá mediante o sentimento de finitude experimentado por Alfredo ante a constatação daquilo que aqui se chamou sua *condição*. Entretanto, a angústia e melancolia do menino constituem apenas a “ponta do *iceberg*” da referida temática. Seu primeiro passo. A partir de então, e por meio de um aprofundamento cada vez mais tenso, a morte torna-se onipresente através das muitas figuras que, enquanto a manifestam, provocam nos personagens sentimentos diversos, denúncias de sua impotência, impotência que é do homem em geral, frente à irremissível presença, como é exemplo a irritação de Major Alberto ante o dobre de sinos:

De repente, o dobre do sino. Major saiu da janela, irritado.
- Ainda mais isso. Eu acabava com sino anunciando morte. Isso é aldeia.
Agora é o dia todo! Quem morreu? (JURANDIR, 1995, 205).

ou o ódio de Alfredo ao velho carpinteiro de caixões por ocasião da morte de D. Duquesa, mãe da menina Adma, fato este que Alfredo tão bem recorda:

Nunca mais esqueceu a manhã em que Adma, mas pálida ainda, e com os olhos extraordinariamente aflitos ou espantados, fez uma cara de choro ou de pavor ao ver entrar o caixão para sua mãe. Até então se mantinha calma, como tímida, um pouco atordoada com o entrar e sair de gente e ao seu lado os seus irmãos também olhavam aparvalhadamente. O pai com a boca meio aberta, o filhinho mais novo no colo com a chupeta na mão, não tinha sossego. Adma porém, fez um gesto, aquela cara, o grito, e foi com a *entrada do caixão* que sentiu mesmo a *presença da morte* em sua casa. Alfredo tem agora o rosto de Adma que se contraiu, os beijos tremeram, as mãos tatearam a cabeça, os olhos, o peito e caiu na cama gritando e se levantando e se abraçando com os irmãos. Alfredo saiu da sala dela e não pôde, nesse dia, almoçar. O carocinho pulou na palma da mão com a pergunta: por que esse caixão tão negro, tão feio, para vir assustar Adma, fazê-la tão pálida, com o olhar crescendo de tanto medo? Por que fizeram aquilo com Adma? E sentiu um vago ódio ao velho Abade (Op. cit. p. 189 –

grifos acrescentados).

Nos olhos de Adma, o terror escancarado. Nas faces contraídas, outra máscara da morte, entre tantas que Alfredo guarda no pensamento, como no corpo guarda marcas irremovíveis. Mas para o menino é o próprio carpinteiro e seus caixões quem, ao lado dos sinos, encarnam as figuras mais “alucinantes” (Idem, p. 101) da morte. Para ele, “A morte era sempre aquele caixão preto, mal feito do velho Abade” (Ibidem, p. 103). Também Eutanázio, já moribundo, inquieta-se profundamente em presença do velho:

Velho Abade veio ontem vê-lo. Por que não veio há mais tempo? Deixou primeiro que houvesse a certeza... Veio com seu faro funerário. Não era o Abade, fora o caixão que o visitara (Ibidem, p. 252-3).
Tem a impressão de que a morte é mais terrível e mais definitiva dentro daqueles caixões do velho Abade (Ibidem, p. 272).

Velho Abade, o coveiro-carpinteiro de caixões - tal como Seu Leão, o sineiro, que entre um dobre e outro a anunciar mortes, restou surdo-, é um personagem cuja presença no romance só se justifica pelo vínculo que mantém com a morte. Suas visitas e aparições são recebidas com sobressaltos, como a se tratar de um arauto, anunciador da morte, uma ave de “mau agouro”. Um outro exemplo desta característica tem a ver com a reação de Duduca³⁷, a costureira tísica, após escarrar sangue em presença do velho: “Olhe, seu Abade, não venha com essa sua cara, que quando eu sentir que estou para morrer embarco para Belém... Morro lá... É asneira olhar” (Ibidem, p. 241).

Velho Abade tem, pois, como personagem, a clara função de signo da morte, sem a qual sua atuação careceria de justificativa. Não obstante, trata-se de um homem e, como os demais para quem cava covas e fabrica caixões, está “à margem”. Por tudo isso é que, tomado de angústia, desabafa, certa feita, perante Eutanázio:

³⁷ O quarto capítulo vai estabelecer alguns paralelos entre personagens e situações nas obras de Jurandir e Dostoiévski, e, embora Duduca não seja ali citada, a situação de pobreza que a obriga a trabalhar, mesmo doente, entre golfadas de sangue, faz lembrar, neste aspecto, respeitadas todas as outras diferenças, que são grandes, Catierina Ivánovna, a tísica de *Crime e Castigo*.

- Não posso mais. Já acabei com toda a madeira da vila. Não posso com tanto defunto. *Eu morro*. – O homem estava transfigurado, lívido, os olhos esbugalhando, bebendo cachaça com limão, a vasta cabeça cabeluda, as orelhas chatas e a eterna coceira nas costas.

- Não posso mais, seu Eutanázio, não posso mais! (Ibidem, p. 101-2 – grifo acrescentado)

A morte é onipresente no romance-embrião, não há dúvida. Seus muitos signos ecoam pelas páginas do romance como a palavra “morte” ecoa na mente de Raquel no trecho tomado para epígrafe deste capítulo. É então a constatação desta grande e intensa rede de significantes, da qual provém o significado propriamente existencial e dramático do romance, o que levou, no início do presente capítulo, à afirmação da morte como pedra angular na arquitetura temática de *Chove nos campos de Cachoeira*.

Todavia, algo que a leitura dos romances posteriores ao chamado “texto-embrião”, não deixará de perceber, é que a morte, enquanto temática, não se limita a ele. Ela permanece presente em toda a série do *Extremo-Norte*, e mesmo para além dela, de modo que as palavras de Jurandir, pronunciadas por ocasião da entrevista de 1960 sobre o aspecto embrionário de *Chove nos campos de Cachoeira*, podem também ser entendidas à luz da temática da morte:

Toda a série de romances que estou escrevendo não é nada mais que o desenvolvimento dos temas apresentados ou esboçados em **Chove nos Campos de Cachoeira**, aparecido em 1941 (Asas da Palavra, n. 04, 1996, p. 32).

Assim, conforme afirmado no segundo capítulo, quando se sugeriu que o título da série *Extremo-Norte*, bem mais que simples referência geográfica, pode ser entendido em sentido existencial, o presente capítulo, sem a pretensão de ser definitivo ou de se ausentar do romance-embrião, incursionará, ainda que brevemente, por outros romances da série. Seu propósito é demonstrar, mediante a constância temática da morte, um outro viés do aspecto

embrionário de *Chove nos campos de Cachoeira*, quem sabe o viés originário³⁸.

Uma das referências, por sinal fundamental, a se estender para os demais romances, recorrente, é a da peste. No texto-embrião, como se viu, a *influenza* (JURANDIR, 1995, p. 101) é responsável pelo morticínio em massa na vila. Mais adiante, a referência à peste se faz presente na cantiga entoada por Euzébia como provocação a D. Rosa, mãe da menina Flor:

Olha a cara dela, parece da coruja
Que vai voando
Parece a peste que vem de longe
E que vai matando... (Op. cit., p. 142)

Em *Marajó*, segundo romance da série, e do qual a família de Alfredo não faz parte, a peste se faz presente por meio de Ciloca, o leproso, seja como ameaça à ordem do corpo - a saúde -, seja à ordem social estabelecida³⁹. O personagem, um moribundo como Eutanázio, é também outra máscara da morte:

A cabeleira de Ciloca era postiça. No fim, o leproso riu. Tinha uns dentes ávidos, a ponta da língua saltava, as pregas da máscara brilhavam. Um riso, viscoso, mordida os nervos de quem o visse, os dentes ávidos tinham ganas de carnes sadias, polpas de crianças, os seios de Alaíde... Ciloca com o trágico rosto a crescer sobre os trabalhadores... (JURANDIR, 1992, p. 141-42).

Em *Três Casas e um Rio*, terceiro da série e em cujas páginas se dá seqüência aos acontecimentos de *Chove nos campos de Cachoeira*, se pode ver a morte a desfilar longamente, como, por exemplo, entre as páginas 66 e 67, quando se lê:

Com a carga de defuntos, passavam montarias pelo rio, num ruído de remos que caminhavam com o dobre dos sinos...
Diziam que no velho cemitério da vila inundado, os caixões boiavam...

³⁸ Aquele em relação ao qual a temática da “vida paraense” constituiria apenas superfície.

³⁹ Em *Projeção, alteridade e estranheza em Marajó*, de Dalcídio Jurandir (inédito), tendo por referência teórica o conceito de *estranho* [*unheimlich*] elaborado por Freud, bem como a análise empreendida por Adorno e Horkheimer em *Dialética do Esclarecimento* (1985), parágrafos V e VI do capítulo *Elementos do Antisemitismo*, análise por sinal fundada sobre o mesmo conceito freudiano, examinei as relações que os moradores de Ponta de Pedras mantêm com o leproso, bem como a relação deste com a ordem representada por Coronel Coutinho e, após a morte deste, por seu filho, Manuel Coutinho.

Alfredo compreendia que a palavra “infeliz”, murmurada pela mãe naquela hora, tinha uma significação mais medonha do que pensava. Pois infelicidade era também estar morto e boiando naquelas águas tão espalhadas no rio e nos campos.... Em noites de pesadelo, o menino via, de bubuia, o cemitério, de velas acesas, navegando nos campos, descendo o Arari. Era a cidade de pés juntos, iluminada, na direção do lago onde os mortos lá no fundo pudessem enfim sossegar.

Essas mortes até então passavam de largo pelo chalé, como as lanchas no rio. Às vezes, ameaçavam, como que batiam à porta, afastavam uma telha de lugar para espiar Mariinha nas noites de febre....

Mas a morte de Eutanázio encahara para sempre o chalé naquele chão. As raízes do cemitério atingiram-lhe os alicerces, prenderam a sua âncora. Seus tripulantes e passageiros estavam agora submetidos às leis daquele porto. Daí em diante não podia se vangloriar mais. *O cemitério alcançara a última casa que o desafiava* (JURANDIR, 1994 – grifo acrescentado).

A seqüência deste texto mostra que sua referência imediata são as barracas de chão, habitações em que a morte, devido à miséria dos moradores - e miséria é sempre signo de fraqueza, de proximidade maior da morte, como lembra Marcel Conche (1998, p. 38)⁴⁰ - se faz freqüente. Veja-se o prosseguimento imediato do trecho:

Alfredo sentia-se igual aos moleques de pé-rapado que lhe falavam de seus mortos. Contavam do sentimento dos pais e parentes, chegavam mesmo a imitar-lhes os soluços, gritos, as caretas. Os defuntos, contava Danilo, vinham passear nas noites sem lua, sabe lá com que saudade do acari assado na brasa, de um trago de cigarros, da garrafa pendurada no esteio, daquele cheiro de peixe que impregna as barracas e as pessoas (JURANDIR, op. cit., p. 68).

Mas a frase: “O cemitério alcançara a última casa que o desafiava” significa algo bem mais específico. Faz lembrar, numa remissão ao título do romance, ser o chalé, entre as *Três Casas* que dão título à obra, a única que o cemitério - a morte - ainda não anexara. Às outras duas: a casa de Lucíola e a casa de Marinatambalo, fazenda que é o próprio retrato da desolação e da ruína, a morte há muito estendera seus domínios. Em relação à primeira, é ainda no contexto do “texto-embrião” que D. Rosália Saraiva, mãe de Lucíola, é tragada pela *influenza* (JURANDIR, 1995, p. 101) e Ezequias, apavorado com a morte e a guerra, comete

⁴⁰ “Os fracos, quer se trate da debilidade do corpo, da inteligência ou do patrimônio, têm maiores possibilidades de serem presas da morte... a essência da fraqueza é oferecer menor resistência ao poder universal da morte.”

suicídio (Idem, p. 221). Agora, em *Três Casas*, é a vez de Lucíola, a exemplo do irmão, suicidar-se:

Mas já o veneno produzia efeito, a voz de Alfredo se aproximava. “Eu agora queira viver, meu Deus”, gemeu, a arrastar-se para trás duns velhos troncos caídos. E tudo nela, em poucos minutos, se apagou antes de chegar o clarão do farol, as tochas e as vozes que há muito tempo a chamavam pelos campos (JURANDIR, 1994, p. 371).

Quanto à segunda casa, que de cenário de morte sob a violência dos Menezes torna-se ela mesma vítima da ruína, é quem provoca em Alfredo sentimentos e pensamentos que sintetizam, de certa forma, o questionamento sobre a existência de que se encarrega a série:

Tudo agora lhe parecia sem esperança e nada valia mais a pena fazer? Tudo gorava, como aquela moça e aquele rapaz que gastou anos e anos de estudo para coisa nenhuma? Com o seu desalento, percorreu a área das mangueiras, dominada por uma indagação mais sombria diante do que se acabava, do que já foi, da existência daqueles entes. *Seus próprios filhos nasciam velhos*. Queria seguir para o mundo, ver a vida lá fora e apenas lhe sucediam *mortes*, a venda do gado, a viagem a Marinatambalo, nem mesmo o consolo de que Marialva ficaria boa. Só o passado era feliz? Só os adultos de agora tiveram a possibilidade de ver coisas, conseguir muito do que queriam?... Seu pai falava sempre no “bom tempo” que deixara apenas restos de coisas e pessoas. Em vez de Clara para segui-lo e agradá-lo, era Lucíola. E em vez de Mariinha correndo no campo, para colher pixunas e murucis ou brincar com Andreza no meio das patativas, era aquela velha, numa *velha e fúnebre carruagem*... Que fizeram as pessoas grandes para deixar apenas isso como herança?... Ia o mundo sempre para trás? Por que não se reconstruía o que se havia desabado...?

E Alfredo indagava, confusamente: de hoje em diante seria aquela *acumulação de caruncho*, de *traça* e de poeira, *destróços e pessoas velhas*? Os velhos se lastimavam pelo que acabou. Os novos pelo que não vinha. Para os adultos, o tempo presente era castigo da maior pobreza, enjôo de tudo, briga de uns com os outros, *ruínas*, *luto*, *ausência de cor* e de novidade. Para os meninos, tudo eram *trevas*, *mau agouro*, a *eterna ameaça de Deus*, a *censura*, a *expulsão do paraíso*. Tudo não passava mesmo do sempre e sempre “*vale de lágrimas*” que ouvia das ladainhas? (Ibidem p. 267-68 – grifos acrescentados)⁴¹

⁴¹ Novamente se pode ver neste trecho algo percebido por Drummond, quando, nos quatro últimos versos do já mencionado necrológio, diz: “É não ter nascido e sentir / *Que tudo foi roto para nunca mais / Nos campos de Cachoeira-vida chove irremissivelmente* – grifos acrescentados”.

Assim, ante a “anexação” do chalé - após Eutanázio (*Chove*) segue-se Mariinha⁴², irmã caçula de Alfredo (*Três Casas*) -, o menino, “melancólico e solitário”, sempre a fugir - “Mamãe, me mande para Belém. Eu morro aqui, mamãe” (JURANDIR, 1995, p. 189) - segue afinal para a cidade há muito desejada, cidade que ele, a partir das senhas de bonde e histórias a si transmitidas por D. Rosália Saraiva (Idem, 1995, pp. 86, 153), idealizara como possibilidade de transcender as circunstâncias que, julga, dizem respeito a Cachoeira. O terceiro romance tem fim justamente quando Alfredo, a bordo do “São Pedro”, segue o *Rio* com destino a Belém.

Belém do Grão-Pará, quarto romance, narra a chegada e estadia de Alfredo em Belém. Nas primeiras páginas, a expectativa e o deslumbramento do menino ao desembarcar no porto julgado seguro e cheio de possibilidades. Bastam-lhe, contudo, os primeiros passos e já Alfredo se vê, nas proximidades do Ver-O-Peso, outra vez diante da morte, num encontro singularíssimo que também é consigo próprio:

... parou na porta do necrotério, olhou.
Através das grades, na última pedra da morgue, aos fundos, ao pé da janela sobre o rio, um cadáver, nu, o tronco esfolado em que se espalhava uma camada de gordura. (...)
Com as janelas abertas, sem ninguém, a sala, sob o silêncio daquele cadáver, se fechava aos rumores da doca e à luz da manhã transbordante...
E logo sentiu obscuramente que a morte na cidade se despojava daquele pudor, decência e mistério que a todos transmitia em Cachoeira. Lá “fazia mal” deixar um morto assim, o morto era inviolável... Dentro do corpo mão nenhuma tocara depois que lhe tocara a outra, *a inevitável*. Isso *doeu no menino*, cheio agora de *súbitas perguntas* (...) Por que vivo, se podia ele também acabar numa pedra, aquela, retalhado, sozinho-sozinho, com tão íntima gordura exposta, nunca adivinhada num defunto? (...) O corpo – um charque humano – nem ao menos fedia, não dava náuseas, respeito ou

⁴² A morte de Mariinha tornará o drama de Alfredo ainda maior, pois além de conviver com a perda definitiva da irmã, outra ferida incurável, verá a mãe, numa conseqüência direta daquela morte, intensificar o alcoolismo já iniciado e também, aos poucos, se perder sob o efeito das garrafas, a comprometer, num ritmo proporcional ao desequilíbrio, a relação com Major Alberto. Assim, após presenciar estrepitosa discussão entre os pais, em que sente a diferença racial e social entre ambos vir à tona, bem como supor a mãe morta após um desmaio alcoólico, o menino desaparece noite e campos adentro até ser achado por Lucíola, em companhia de quem vai parar em Marinatambalo. A morte de Mariinha é, pois, acontecimento fundamental no enredo de *Três Casas e um Rio*. Dado ainda interessantíssimo acerca da morte de Mariinha, é o fato de não representar apenas um grau a mais na anexação do chalé, mas também o de eliminar os poderes fantásticos do carocinho: “Também não recorria ao carocinho para ressuscitar a irmã. Morte é morte e a perda de Mariinha era para sempre, por isso seria demais para o faz de conta” (p. 208). Todos esses acontecimentos ocorrem entre os capítulos 5 a 7.

compaixão, mas riso, aquela curiosidade que seca a gente, dá um embaraço (...) Morto, morto espoliado de sua própria morte. (...) Lá fora a doca se agitava, longe seguia a senhora de pluma e leque, latejava a cidade, *agora* ao menino, incompreensível, assustadora (JURANDIR, 2004, pp. 84-85 - grifos acrescentados).

A visão, duro golpe no encantamento do menino com a cidade – veja-se o advérbio *agora* em destaque no último parágrafo a denotar uma mudança radical de perspectiva, permite ao romancista interessantes considerações cujo teor existencial possibilitam aqui introduzir o que Heidegger, na *Analítica do Dasein*, dispõe sobre o *Sein-zum-Tode*, o *Ser-para-a-morte*, em *Ser e Tempo* (1927).

Diferentemente de Epicuro, que nega a morte enquanto experiência pessoal - quando ela é, dizia, eu não sou e enquanto eu sou ela não é (PASQUA, 1993, p. 128) -, Heidegger concebe a morte como inscrita no próprio âmago do homem, como a própria essência da vida.

Para este filósofo, cujo pensamento exerceu forte influência sobre Sartre, o *Dasein* (ser-aí), o ente que nós mesmos somos, é marcado em sua constituição essencial por um “constante inacabamento”, o que o leva a permanecer na expectativa de uma possibilidade ainda não realizada, possibilidade que se caracteriza por um *restante de ser*, um *excedente* que lhe diz respeito enquanto falta, como um *ainda não* que será.

Desencoberto então para si mesmo como um *poder-ser* (NUNES, 2002, p. 22), o *Dasein* lança-se adiante de si na expectativa dessa pendência que, se por um lado lhe falta, por outro, enquanto falta e pendência, está inscrita em seu próprio âmago.

Lançado então enquanto ser-sempre-adiante-de-si, o *Dasein* é, pois, marcado pela falta. Desse modo, expectante, aspira à totalidade. O ser do *Dasein* não é um ser acabado, uma vez que para ser *Dasein* (ser-aí) ele tem que viver. Tem de estar em atividade. Tem, portanto, de *Ek-sistir*: sair de si, avançar rumo ao que lhe é pendente. Todavia, a totalidade, aspirada como realização dos possíveis da pendência - o poder-ser -, é alcançada com a morte.

Existir (Ek-sistir) é, pois um extenuar-se em direção ao fim. “O *Dasein* apenas vive porque é um moribundo”, diz Pasqua (op. cit., p. 123), comentador francês de *Ser e Tempo*. A morte, então, possibilidade mais íntima e radical do *Dasein*, designa, curiosamente, a impossibilidade do mesmo. Mediante a morte, o todo do *Dasein* resulta, pois, num *nada*.

A Morte é uma possibilidade de ser que o *Dasein* tem, a cada instante, de assumir ele próprio. Com a morte, o *Dasein* encontra-se consigo mesmo no seu poder-ser mais próprio (autêntico). Nesta possibilidade, trata-se pura e simplesmente para o *Dasein* do seu ser-no-mundo. A sua morte é a possibilidade de já não ser *Dasein* (HEIDEGGER, 1998, p. 32).

A morte encontra-se então inscrita no âmago, no ser do próprio *Dasein*. Ele encerra em si, e a cada instante, a possibilidade de morrer. Trata-se da sua possibilidade mais íntima, radical e incontornável. Possibilidade com a qual convive a cada instante.

A esse respeito, diz Benedito Nunes: “...o fim em direção ao qual se totaliza [o *Dasein*], e que lhe faltaria para completar-se, constitui uma possibilidade sua - um poder-ser relativamente ao qual se conduz em cada momento da existência” (1992, p. 119). A morte, portanto, faz parte da vida a cada instante. É seu “extremo-norte”.

Todavia, conforme aponta Nunes, não se trata de algo que simplesmente está “por vir”, algo que chegará para o *Dasein* como vindo “de fora”. Tal como a vida, de que faz parte, a morte é constitutiva do ser do *Dasein*. A esse respeito, a comparação de Hervé Pásqua é bem ilustrativa:

A iminência da morte não é comparável a uma tempestade que ameaça no horizonte ou à edificação de uma casa quase terminada, no sentido ôntico. A morte diz respeito ao ser do *Dasein*, ela é ontológica” (PASQUA, op. cit. p. 126).

Existir, então, para o *Dasein*, é, pois, sair de si e avançar em direção à totalidade. Contudo, como se viu, este lançar-se adiante para a totalidade é também um extenuar-se e um avançar em direção ao fim, pois quando a totalidade é atingida o *Dasein* já não é. Deixou de

ser-aí, de *ek-sistir*. O *Dasein* é pois, um ser-para-a-morte.

Esta concepção do *Dasein* como ente sempre adiante em relação a si mesmo, como pro-jeto, permite a Heidegger definir-lhe a constituição fundamental como *cuidado*, o qual consiste em preceder, em ser/estar adiante e já no mundo. A esse respeito comenta Pasqua:

A morte, interpelada a partir do cuidado, surge, assim, como o que ainda não está/é aí adiante, é o ainda-não-aí-adiante mais afastado, mas ela é igualmente o mais iminente, no sentido em que pode acontecer de imediato (Idem, p. 125).

Em resumo, a morte, bem mais que uma realidade distante, revela-se a todo instante para o *Dasein* como uma possibilidade iminente e radicalmente sua. Íntima. Pessoal. Intransferível. Enquanto tal, ela não é, pois, algo que está no fim de um processo. Algo que se acrescenta de fora. Ela está presente a cada instante, inscrita na própria constituição do ser do *Dasein*.

É, pois, este caráter íntimo e pessoal que não se dá à experiência de quem assiste a um falecimento ou contempla um cadáver, ainda que o defunto suscite cuidados e lamentos. Sua morte diz respeito apenas a si próprio. Morrer significa já-não-ser. Mediante a morte, o *Dasein* (ser-aí) já não é, não mais *existe*. Apenas *subsiste*. Um *cadáver*, portanto, na medida em que não transmite àquele que o contempla ou àquele que o pranteia, a real experiência da morte. A morte, a minha morte, diz Heidegger, é sempre e a cada instante, *minha*: “O falecimento é tomado por cada *Dasein* sobre si mesmo. A morte é sempre minha morte, trata-se do meu ser” (HEIDEGGER, Op. cit. p. 121). Também não se experimenta a totalidade ante a morte de outrem. O fenômeno da morte apenas pode fazer refletir no *Dasein* a iminência daquela possibilidade que é sua e que lhe pertence íntima e intransferivelmente.

A propósito dessa referência à morte de outrem, Heidegger diz que embora se trate, no caso de um cadáver, de um já-não-ser, portanto de um subsistente, isto não significa que o finado se reduza à equivalência de uma “pura coisa corporal”, de um ente qualquer.

Trata-se, ao contrário, de um subsistente que *perdeu a vida*. É o inanimado. Tal condição lhe confere certa distinção. O cadáver requer ocupações da parte dos vivos. Veja-se o que a respeito diz o filósofo:

O “finado” que, em oposição ao morto, foi retirado do meio dos que “ficaram para trás” é objeto de “ocupação” nos funerais, no enterro, nas cerimônias e culto dos mortos. E isso porque, em seu modo de ser, ele é “ainda mais” do que um instrumento simplesmente dado no mundo circundante e passível de ocupação. Junto com ele, na homenagem do culto, os que ficaram para trás *são e estão com ele*, no modo de uma preocupação reverencial. Assim, a relação ontológica com o morto também não deve ser apreendida com uma *ocupação* do que está à mão (Idem, p. 18).

O morto possui, pois, uma dignidade – o que se manifesta mediante a intenção dos vivos em estar-com o falecido, em homenageá-lo. Elementos que tornam a morte “menos solitária”, quem sabe, “menos morte”, como parecem sugerir as reflexões de Alfredo ao contemplar o cadáver no necrotério. Diante daquela morte, o menino, que não a experimenta pelo morto, mas por si mesmo, sente a que lateja dentro de si próprio. Desta, contudo, ele há muito é consciente, daí sua melancolia, sua tão conhecida *angústia*⁴³. O que choca a Alfredo não é propriamente o defunto, mas o modo de apresentação “daquela” morte. Falta ao defunto quem “seja e esteja com ele”, faltam-lhe as homenagens que a ele, como finado, são devidas por parte daqueles que “ficaram para trás”. Trata-se pois de um morto de quem se retirou a dignidade, “morto, morto espoliado de sua própria morte”. Tal espoliação, percebe o menino, é decorrente do próprio ser da cidade, que, por meio daquela morte, a ele, assim, se revela. A cidade, que lhe parecia até então um porto seguro, revela-se, mediante aquela postura frente à

⁴³ *Angústia*, em Heidegger, não é a mesma coisa que *medo* da morte. Não é *fuga* diante da morte. Antes designa o encarar, pelo *Dasein*, a possibilidade de sua própria impossibilidade, de sua finitude, assumindo-a, o que é muito difícil, haja vista o recurso sempre presente de refúgio (contra a angústia) na cotidianidade, onde a morte, ainda que tomada como certeza, não é vista senão como algo distante, fenômeno que geralmente ocorre com os “outros”, com aquilo que Heidegger denomina “*das Man*”: a “*gente*”, o “*nós*”. A existência entregue aos “desvios” do cotidiano configura aquilo que Heidegger denomina *inautenticidade*. A *angústia*, pois, decorre da compreensão prévia, pelo *Dasein*, de seu próprio ser; quando assume seu verdadeiro ser, revelado inteiramente desamparado, a despeito das “promessas” e “subterfúgios” do cotidiano. A angústia revela o “nada”. A esse respeito, diz Benedito Nunes: “A angústia acusa a nadificação pela qual o *Dasein* se encontra lançado em meio ao ente que transcende. Movimento do ente ao ser aberto pelo Nada, a transcendência corresponde à estrutura da subjetividade, aderida à compreensão prévia do ser. Tanto quanto o acesso ao Nada pela angústia que a complementa, essa compreensão marca a nossa finitude.” (1992, p. 116).

morte, profundamente diferente de Cachoeira: “E logo senti obscuramente que a morte na cidade se despojava daquele pudor, decência e mistério que a todos transmitia em Cachoeira... Isso doeu no menino”.

Daí em diante “...latejava a cidade, *agora* ao menino, incompreensível, assustadora.”, e de maneira ainda mais radical, por que despudorada, a morte, que já anexara o chalé, e com ele toda Cachoeira - o *real* – do menino, agora anexa, ao tocar com sua mão “indecente”, o *ideal*, imediatamente convertido, ou melhor, assimilado, como real:

Em meio a 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 sua necessidade (JURANDIR, 2004, p. 85 – grifos acrescentados).

No decorrer do romance a cidade, *real*, que vive um período de decadência, mostrar-se-á ao menino geralmente por meio de figuras da morte, como a ruína e a pobreza, entre outras. Na revelação do ser da cidade, indiferente aos apelos de “refúgio e proteção” idealizados, a mirada do menino em seu *próprio* ser. O *nada* a ele outra vez se mostra. Trata-se de um encontro consigo mesmo, ainda que breve, haja vista Alfredo logo “desviar-se”, buscando refúgio na aparência de “menos matuto”, isto é, de “menos assustado” com a revelação.

Neste mesmo romance, a cantiga entoada por Euzébia, cantiga que é signo da peste, e portanto, da morte, em *Chove nos campos de Cachoeira*, reaparece na boca de Dolores (p. 338).

A propósito, é outra peste, não mais a *influenza*, mas sempre “uma peste”, quem, como um “decreto de Herodes”, mata, em massa, crianças em *Passagem dos Inocentes*, quinto romance da série, a cidade a se cobrir de moscas, a grande quantidade de defuntos a provocar o sucateamento das carroças responsáveis pelo transporte do lixo e defuntos:

Os soldados de Herodes são milhões, se multiplicam em milhões. O decreto

será cumprido. Não há mais cremação, as carroças da Limpesa (*sic*) se desconjuntaram. Nenhum inocente escapará... Desconfio que vem por aí um apocalipse (JURANDIR, 1984, p. 178).

A referência ao Apocalipse nesta passagem, que se repete em outras, não é nada fortuito. Há em toda obra de Dalcídio Jurandir um aspecto escatológico. Trata-se, contudo, de escatologia sem messianismo (ver o próximo capítulo). Outro detalhe importante é o fato de haver em alguns romances certos personagens cujos traços lembram, de alguma forma, Eutanázio, o marcado pela morte. Aqui, por exemplo, já se falou em Ciloca, de *Marajó*, leproso que carrega a morte no corpo. Em *Belém do Grão-Pará*, como Eutanázio à casa de seu Cristóvão, Isaura, a costureira, entrega-se sem reservas à casa dos Alcântaras para ser explorada, a satisfazer os gostos e desmandos de Emília: “... Isaura se escondia e se gastava, apegando-se, sem saber por quê e com muita contrariedade, à casa dos Alcântaras” (JURANDIR, 2004, p. 240). E embora não se encontrem personagens “duplos” de Eutanázio em todos os romances, ele, contudo, não deixa de estar presente no enredo mediante as lembranças de Alfredo.

Em *Ribanceira*, décimo e último romance, é o próprio Alfredo, com suas andanças pela cidade morta, quem, de certa forma, parece fazer as vezes do irmão. Sobre *Ribanceira*, em que fervilham imagens da peste e da morte, logo mais se falará. Antes, é necessário tornar um pouco a *Passagem dos Inocentes*.

Em algum momento do parágrafo 48 de *Ser e Tempo*, diz Heidegger a citar antigo provérbio alemão: “assim que um homem ganha vida, é imediatamente suficiente velho para morrer”. Em *Passagem dos Inocentes*, o mesmo pensamento, radicalizado pelo “despudor” do morticínio em massa de crianças na cidade “coberta de moscas” (JURANDIR, op. cit., p. 168), assim aparece na boca de uma mulher grávida: “Estou de sete meses. Vou ver meu *filho saindo da minha barriga para a cova?*” (idem, p. 202 – grifo acrescentado).

A propósito da peste e de sua recorrência na obra de Dalcídio Jurandir, não deixa

de ser interessante que ela extrapole a própria série do *Extremo-Norte*. Em *Linha do Parque*, único romance fora do ciclo, a peste é fantasma a assombrar Iglezias. Como é comum a muitos personagens da *série*, o destino do espanhol, que a bordo da escuna “Elisa” chega ao Brasil com o intuito de pregar idéias revolucionárias, está associado à ruína e à morte. Logo no início do romance em questão se lê: “Além disso, a escuna chegara à idade de recolher as velas para sempre. E era já destino do espanhol viajar em velhas barcas condenadas” (JURANDIR, 1987, p. 13). E pouco mais à frente, a referência à peste (e à guerra):

Mas agora uma embarcação da terra abordava a escuna e logo um medo, maior que o da tempestade, arrepiou a tripulação. O espanhol fechou a gola do casaco, mordeu o cachimbo apagado, recuando da borda como se a escuridão do mar e o lívido clarão da cidade o quisessem engolir. Era a notícia de que a bordo de um navio italiano entrando na barra, havia doentes de cólera. Já sentiam os tripulantes o ar da peste no porto, agora na escuna, invadindo a cidade. Descrevia-se a cena a bordo do navio onde o rapaz, recém-atacado e logo tido como morto, fora posto no mesmo saco em que jazia o cadáver de uma mulher a ser lançado ao mar. Mas não bastava a peste, convinha não faltar a guerra. É que pesava outra ameaça: a possível volta de uma esquadra, solta no oceano, que já havia bombardeado a cidade. Em portos brasileiros, já sabia Iglezias, como Santos e Rio, lavrava a febre amarela que, sem dúvida, não deixaria de habitar também aquele porto, cuja iluminação de velório ameaçava o mar, os barcos, os fugitivos. E ali na barra ouvira falar de uma revolta da esquadra brasileira. Não estava decerto nos cálculos de Iglezias aquela cólera e muito menos aquela esquadra. Assim, sob a iminência da peste e do bombardeio, o resto da noite, na escuna “Elisa”, foi de insônia, intranquilidade e terror (Op. cit. p. 14 -15).

Imagem também muitíssimo interessante, dada sua recorrência e constante associação com a morte, são as carroças e congêneres – carruagem e coche. Em *Três Casas e um Rio*, como já visto em trecho citado, há a “velha e fúnebre carruagem dos Meneses” a transportar a velha e louca - veja-se que nome interessante! – “Elisa” Borges de Meneses (p. JURANDIR, 1994, p. 253), avó de Edmundo. E tornando a *Linha do Parque* com o fim de enfatizar estes pontos paralelos com romances da série – o nome Elisa aí é certamente um deles, vale notar que a imagem da peste a chegar num navio italiano acima referida, lembra muito bem a cantiga que na boca de Euzébia e Dolores em *Chove nos campos de Cachoeira* e

Belém do Grão-Pará, respectivamente:

Olha a cara dela, parece da coruja
Que vai voando
Parece a peste que vem de longe
E que vai matando...

Mas ainda não se terminou de discorrer sobre as carroças e congêneres. Em *Passagem dos Inocentes*, como já se viu, o morticínio infantil relaciona as carroças. Em *Linha do Parque* a dupla “carroça e morte” se faz presente. Diz respeito à estadia de Iglezias em Santos, o espanhol assombrado com a peste:

Foi quando vagorosamente passava uma carroça carregada de lenha. Iglezias, num sobressalto, não via lenha, via *cadáveres*, e a cidade na sua cabeça começou a rodar com um ruído de carroça e gritos... (JURANDIR, 1987, p. 17 – grifo acrescentado).

Em *Ribanceira*, último romance da série do *Extremo-Norte*, a relação carroça-morte-peste aparece por meio de um coche:

O Coche, informa o juiz, não conduziu defunto algum. Louva-lhe a primeira classe, o custo, de onde veio, quando o navio que o trouxe desembarca no Trapiche, entra na cidade puxado pelo intendente, subiu um foguete, tocou o sino, o promotor falou. Chegou-se a comprar cavalos para a carruagem e os cavalos, mal desembarcavam, morriam de uma peste sem explicação. O coche não rodou. Onde foi depositado, desabou o telheiro. (JURANDIR, 1978, p. 74).

O título da obra é de uma riqueza semântica fundamental para uma leitura como a que neste trabalho se faz: transmite a idéia de um *limite* sob risco, sob a possibilidade de um *fim iminente*, de um *não-mais-ser*, haja vista referir-se ao *extremo* onde o movimento do rio, a dinâmica da água, as marés, banzeiros e mareasias estão, ação ininterrupta, a escavar por baixo e, portanto, a propiciar um *desabamento* – “o rio escouceia o barranco” (Op. cit. p. 250). *Ribanceira* é, pois, sob o ponto de vista deste trabalho, um signo da morte. E morte, desabamento, decadência, esboroamento, ruína e falência, como não poderia deixar de ser,

constituem a temática fundamental em *Ribanceira*. A série do *Extremo-Norte* não poderia *findar-se* de maneira mais coerente consigo própria.

Aos vinte anos, Alfredo, protagonista de nove dos dez romances da *série*, é nomeado secretário municipal de uma cidade do Baixo Amazonas, cidade cujo nome não é mencionado (possivelmente Gurupá, onde Dalcídio Jurandir serviu na mesma função). Trata-se, contudo, de uma cidade decadente, constantemente referida por expressões como “cidade de ontem-ontem” (p. 144), “aldeia defunta” (p. 69), “cidade do pé junto” (p. 142), “tudo nesta cidade se esboroa” (p. 145), “aqui tudo cria bicho”, (p. 45), “município defunto” (p. 45) “aqui vai soar a trombeta” (referência escatológica do Apocalipse, p. 47), “É, esta ribanceira sacode-se, penso, tudo desabando” (p. 172), “isto aqui inteiro se acabou” (p. 251), “comarca podre, já pasto das minhocas” (p. 71), etc.

Em seu primeiro dia como secretário, Alfredo é recepcionado na casa do ex-intendente municipal, coronel Cácio, homem que acumulara fortuna por ocasião da exploração da borracha e que, todavia, como a cidade em que vive, beira a decadência. Trata-se de um jantar oferecido ao secretário e ao novo intendente, último ato faustoso do coronel Cácio. Sobre o jantar, assim se reporta Sede de Justiça, um dos personagens, enquanto, a caminho da casa do coronel, acompanha o novo intendente e o novo secretário:

Bom banquete, amigos. É um jantar de extrema-unção. O derradeiro que dá e com ele se afunda para sempre a bela época nesta ribanceira. E esse jantar, como dá, donde tirou, que não se sabe. Móveis e imóveis, o que resta, tudo na hipoteca (Op. cit. p. 75).

Entre as atribuições do Secretário, que termina por acumular a função de intendente, estão a administração de um mercado municipal raramente aberto e em constante ameaça de desabar, o cuidado com as finanças miseráveis, a administração da capina de três cemitérios, que, dadas as condições da cidade *moribunda*, são vistos em dado momento como o feito administrativo realmente significativo: “ – A proeza dos senhores foi limpar os

cemitérios pois só lá está o nosso remédio. A salvação.” (Idem, p. 135).

Não é por acaso, portanto, que as expressões: “Secretariar nada. Velando um município defunto” (p. 45), “Intendente municipal dos escombros” (p. 42), “depositário de destroços”, “inventariante de fantasmas” e “arquivistas da catástrofe” (p. 45), descrevem com precisão as funções públicas do intendente-secretário.

A cidade da ribanceira, com personagens como Coronel Cácio, sempre na calçada, vestido de fraque e colarinho, o binóculo na mão a olhar, obsessivo, o rio à espera de um navio que venha anunciar a alta no preço da borracha e, com isso, a volta dos tempos áureos; Escora-Canto e sua também obsessiva procura por novidade, sempre a perguntar por toda a cidade: “O que há de novo? O que há de Novo?”; Sede de Justiça, incessantemente em busca de provas contra os desmandos do juiz, seu desafeto; o intendente, ouvidos alerta a um possível apito do Lobão, navio que o reconduza de volta a Belém; o maestro, sempre a tocar sua flauta fúnebre, anunciando morte, flauta que já pertenceu a diversos defuntos; Seu Seruaia, o Cristo magérrimo e miserável a postos no trapiche cai-não-cai em busca de trocar algo com que enganar a fome ou remendar os trapos com que se veste... Enfim, a lista é longa e o próprio Alfredo, com suas andanças, no que lembra Eutanázio, também parece fazer, de vez em quando, as vezes de fantasma. A cidade respira um “ar de manicômio” (p. 269).

Algo muito curioso, e coerente com o espírito da série, é outra vez a menção da peste. Em *Ribanceira*, o mal que aflige a cidade também vem de longe “... a peste que vem de longe e vai matando...”. E aqui, a peste que vem de longe, chega de navio (como, a propósito, também em *Linha do Parque*). Duas são as causas que o imaginário dos moradores atribui ao mal sobrevivendo. A primeira tem origem econômica:

Os grandes da terra davam o baile quando chega o gaiola que ninguém esperava e salta a notícia, aquela, o Ceilão, ia tomar conta do mercado da borracha. Baile e champanha, perfumes e vestidos de Paris, depois do banquete gordo. Pelo salão adentro corre o alarma, quem que acreditava? As valsas sucediam-se, orquestra de Belém, mais champanha! O pé-rapado, este, batucava na Ramada, o pessoal preto, brancos sem condição, corria o

frasco. Lá no Trapiche o navio apitava, pelas ilhas apitando, rio acima apitando, até que o Solimões pegou fogo. *Apitava a calamidade* (Ibidem, p. 33 – grifo acrescentado).

A outra origem é religiosa:

Também o filho dele (Coronel Cácio) meteu a mão no cofre de São Benedito, devoção desta várzea e barranco. Os donativos e esmolos somam alto. O padre, que viera fazer a festa, vendo que não podia levar a seu bispo o cobre arrecadado, berrou. Berrando, moído a pau, foi embarcado a toque de caixa no *Lobão*. Ao passar pelo Fortim, o padre, todo esfolado, desfia o rosário, cospe grosso a caninga sobre a cidade. Noutra dia no que deu a febre num, deu no outro, e tal foi que toda hora o *sino dobrando*. As casas passaram a cair mais. O intendente, gravata e colarinho, não chegava para os desabamentos. Em Belém manda dizer missa em Nazaré pelos defuntos daquela safra grande. Procura o padre nas Mercês e lhe pede: retire aquela praga, reverendo, que lhe devolveremos em parcela o que o meu filho, do São Benedito, por um descuido, tirou. O padre, pois não, passe a primeira parcela. Comeu o milho, sustentou que poder não tinha para descuspitar a caninga (Ibidem, p. 42).

Na cidade, sobre a qual se diz que “todos os caminhos e descaminhos levam ao cemitério” (p. 135), a praga do padre e o apito do navio são lembrados muitas vezes (p. 44, 45, 61, 62, 87, 150, 175, 183, 184, etc.). A propósito, a referência à página 175 diz que “a maldição do padre também caiu sobre os padeiros”, no que faz lembrar outra vez Ciloca, o leproso de *Marajó*, também padeiro de profissão e que “Quando não pôde mais esconder a moléstia, já o povo havia comido muito pão amassado com aquelas mãos” (p. 39). Em *Ribanceira*, a praga sobre os padeiros se reflete na falta de pão. A referência da página 183 relaciona, de certa forma, o apito do navio, sempre lembrado pelo velho Bensabá, comerciante falido, com o dobre do sino:

Estava no pomposo baile, eu e os mais, quando se ouviu aquele apito. Foi feio. *Trazia a notícia*.

Aqueles outros apitos que sim, borracha a 13, casa sortida, os trapiches no chega-e-sai dos gaiolas.

- Mas *aquele* apito? Trago comigo. Vai me pondo *surdo* (grifos acrescentados).

Trata-se, pois, conforme ilustra o título do romance, de uma cidade em vias de

sepultamento, cuja condição dos moradores - numa referência a lembrar a passagem, em *Chove nos campos de Cachoeira*, em que um café feito na água de um cadáver, o cálice da morte, é servido a todos, é descrita por D. Almerinda, personagem de pouquíssima fala em *Ribanceira*: “Todas nós bebemos da taça da amargura” (p. 196). E pela boca de Bernarda Seruaia, filha do Cristo tão demasiadamente humano e miserável, após o único bem da família, a espingarda com que o pai ainda arranjava o pouco para enganar a própria fome e das filhas, rachar o cano: “Que que Deus nos deu este *desviver*?” (p. 317 – grifo acrescentado).

O enredo termina com o secretário substituído sem receber os dois meses de salário e de volta a Belém, desempregado e sem perspectivas imediatas. As últimas linhas da série do Extremo-Norte são as seguintes: “Novamente na pedra. Toda faca, nessa pedra, acha o seu gume?” (p. 330), numa referência às circunstâncias de Alfredo após as desventuras na *Ribanceira*.

Assim, para finalizar esta rápida incursão pela *série* antes de tornar ao texto-embrião, é mister afirmar que embora todos os romances não tenham sido mencionados, as diversas referências feitas parecem, a título de menção, suficientes para afirmar ser a morte o tema que, fundante no texto-embrião, se estende, fortemente reincidente, no corpo de toda a Obra de Dalcídio Jurandir (com que intensidade se apresenta em *Ribanceira*!). Isto feito, é hora de tornar ao romance-embrião e ver aonde a morte, ali presente, o fará desaguar.

SOB O SIGNO DA MORTE **niilismo, desamparo e liberdade no romance-embrião**

“E o menino, como que desamparado,
perguntava a si mesmo: - E agora?”
(*Chove*, p. 287).

Sobre a onipresença da morte em *Chove nos campos de Cachoeira*, inclusive com a apresentação de diversas figuras, já se ocupou o segundo capítulo, cujo objetivo era mesmo demonstrar ser a morte o fundamento temático do romance, bem como, ao fazê-lo, vincular a relação mais ampla da obra com o chamado *Zeitgeist*. O terceiro, como se viu, demonstrou que a morte, enquanto temática, segue o ciclo do *Extremo-Norte* até *Ribanceira*, último romance da série e adentra *Linha do Parque*, romance que, como se sabe, diz respeito ao movimento operário do Rio Grande do Sul. Para o presente, a pretensão é mostrar, no que diz respeito ao texto-embrião, como o mencionado vínculo com o *Zeitgeist* se alarga ainda mais na medida em que, mediante uma espécie de ressonância semântica, o tema da morte leva o romance a desaguar em outras duas questões fundamentais ao homem contemporâneo, que são o *niilismo* e o *desamparo*.

O niilismo, do latim *nihil* (nada), é conceito que possui diversas aplicações, todas concernentes ao Nada – ao *não-ser*. Assim, tanto pode ser entendido como a postura teórica que torna o *não-ser* temática do pensamento, como a tendência, quer teórica, quer prática, de negação, seja no âmbito dos valores, da religião, da política, etc., seja da própria vida considerada enquanto tal.

Do ponto de vista de uma postura teórica que torna o nada, o *não-ser*, alvo do pensamento, ainda que por consideração ao *Ser*, o niilismo pode ser encontrado, por exemplo, desde o início do pensamento ocidental, a aparecer já nos versos oraculares do pré-socrático Parmênides ou na posição de Górgias, considerado o primeiro niilista do ocidente, quando afirma: “nada existe; se alguma coisa existisse, não a poderíamos conhecer; e, se a

conhecêssemos, não seria comunicável” (Apud SALVIANO, 2001, p. 10).

Mas é no final do século XVIII que o niilismo teria seu nome filosófico registrado, contexto do pós-kantismo, quando começaria a ser sistematicamente teorizado como discurso filosófico:

É neste contexto que o conceito é utilizado pela primeira vez. Por um lado, para caracterizar a recepção da Crítica kantiana pelos idealistas e por outro para denunciar o quietismo decadente da primeira geração do Romantismo Alemão. Foi Jacobi, lembra-nos Paulo Arantes, quem deu o tom a *Nihilismusstreit* em que se transformou a recepção do idealismo da nova filosofia alemã. Uma passagem célebre da Carta a Fichte de 1799 consta em todas as genealogias do niilismo moderno como a sua certidão de nascença: “sinceramente, meu caro Fichte, não ficaria aborrecido se você, ou quem quer que seja, quisesse chamar de quimerismo aquilo que eu oponho ao idealismo, que considero um niilismo”. No idealismo, diz Jacobi numa outra passagem da Carta, “parte-se do nada, caminha-se para o nada, tem-se como meta o nada, está-se no nada” (SALVIANO, op. cit., p. 10-11).

Do ponto de vista de uma postura assumidamente negativa, tanto teórica quanto prática, frente aos valores e à vida, o niilismo é fenômeno acentuadamente contemporâneo.

Enquanto termo, ter-se-ia popularizado a partir do romance *Pais e Filhos* (1862), do russo Ivan Turgueniev, cuja obra, que não se restringe ao romance mencionado, caracterizar-se-ia por “mostrar os anseios e dramas do povo russo, documentando para a sociedade européia as turbulentas transições sociais que ocorriam na Rússia de seu tempo”⁴⁴. Enquanto tal, o termo designaria a postura política do anarquismo russo a preconizar, na segunda metade do século XIX, a destruição da ordem político-social estabelecida.

É ainda a consideração acerca desse cenário que levará Dostoiévski a tematizar o niilismo em sua obra, identificado-o como um projeto da modernidade com fins de autonomia humana frente aos valores tradicionais e, principalmente, frente a Deus. Em Dostoiévski, pois, o termo niilismo ganha expressão e força, sendo considerado como um problema e uma marca do mundo moderno, mundo do qual, em nome da razão e da ciência, Deus é tomado como

⁴⁴ Cf. <http://www.sobiografias.hpg.ig.com.br/IvanSeTu.html> (visita em: 29/052006).

ficção desnecessária, enquanto o homem, em nome do projeto de emancipação, projeto este alicerçado na suposta capacidade da razão, visa alçar-se à condição, ele mesmo, de certa forma, de Deus. É o que Dostoiévski, em *Diário de um Escritor* (Apud, PONDÉ, 2003, p. 179) chama de teofagia – destruição da imagem de Deus, que dá lugar ao homem divinizado.

A postura de Dostoiévski, conforme já se pode notar, é perpassada por um posicionamento religioso em decorrência de seu vínculo com a mística ortodoxa russa, de modo que em sua obra o niilismo designa não apenas o negador de valores políticos ou sociais, mas também, e fundamentalmente, o ateu, sinônimo, no caso de Dostoiévski, de *moderno*.

Além de Turgueniev (1818-1883) e Dostoiévski (1821-1881), o problema do niilismo - que enquanto postura negativa frente aos valores estabelecidos pela tradição ocidental, surge propriamente com a modernidade⁴⁵, tem no século XIX o seu *boom* - ocupou também a Schopenhauer (1788-1860) e a Nietzsche (1844-1900). Para os objetivos deste trabalho, contudo, dada a declarada “presença” de Schopenhauer em *Chove nos campos de Cachoeira*, bem como a de Dostoiévski, que embora não seja tão visível quanto a do filósofo alemão, não é menos importante no romance, será apenas destes dois que se ocupará a presente análise a fim de mostrar, primeiro, de que maneira Dalcídio Jurandir recebe tais influências e, depois, como se posiciona em relação aos dois pensadores do século XIX, bem como se inscreve, pelas questões que apresenta, no âmago do pensamento já concernente ao século XX.

A filosofia de Schopenhauer encontra seu ponto de partida na distinção operada por Immanuel Kant (1744-1804), via *Crítica da Razão Pura* (1781), entre *fenômeno* e *coisa-em-si*. A crítica kantiana dirige-se à metafísica enquanto postulação de realidades

⁴⁵ Segundo Pondé, a modernidade se caracteriza, na visão de Dostoiévski, como “o investimento na horizontalidade do ser humano. Nesse sentido, uma religião humanista é uma religião que prega o homem no lugar de Deus, e horizontalidade é degradação; logo, uma religião como essa só pode implicar em investimento na idéia de uma eternidade podre...” (Op. cit., p. 184).

pretensamente cognoscíveis para além dos limites da experiência sensível. Esta, organizada pelas formas *a priori* da *sensibilidade* (espaço e tempo) e estruturada pelas formas *a priori* do *entendimento*⁴⁶ (as categorias), delimita o campo possível do conhecimento científico. Assim, para Kant, a natureza, enquanto mundo organizado, é o mundo dado à experiência, e esta organização resulta das *formas* que o sujeito do conhecimento impõe aos dados sensíveis. Estes correspondem ao que Kant denomina *fenômeno*. Por sua vez, a *coisa-em-si* é o que estaria para além da natureza organizada e, por conseqüência, inacessível ao conhecimento humano. Desta forma, segundo Kant, enquanto o *fenômeno* corresponde àquilo que nos aparece, aquilo que existe *para* o sujeito do conhecimento, a *coisa-em-si* é o que existiria em si mesmo, portanto, independente do sujeito e, conseqüentemente, inacessível a ele. Sobre a *coisa-em-si*, portanto, o conhecimento não teria como se posicionar.

Partindo da distinção entre *fenômeno* (o mundo dado à percepção sensível) e *coisa-em-si* (o que escapa aos dados fenomênicos) como pressuposto, bem como da concepção kantiana de *sujeito transcendental* (a estrutura cognitiva universal, posto que presente em todo homem), Schopenhauer concebe o mundo como *representação* da consciência do sujeito. Esta consciência, “inteira e indivisa em todo ser que percebe” (2001, p. 11), ele identifica à *coisa-em-si* e denomina *Vontade*. Assim, a vontade em Schopenhauer designa o próprio fundamento metafísico, centro e essência de toda a realidade.

É, pois, como a noção de *coisa-em-si*, conceito elaborado por Kant com significado apenas negativo (algo que, em oposição ao fenômeno, Kant designa *noumeno*), isto é, de algo que não estaria dentro dos limites do entendimento humano, ganha, em Schopenhauer, estatuto “positivo” – termo este aqui empregado com certa prudência com o

⁴⁶ A *sensibilidade* é a faculdade que fornece *intuições* – o *particular* do objeto. O *entendimento*, por sua vez, é a que fornece os *conceitos* – representações *universais* dos objetos dados à sensibilidade (intuições). Para que o conhecimento seja válido, o entendimento deve, segundo Kant, necessariamente relacionar os conceitos com os dados sensíveis, isto é, com as intuições. Quando o sujeito não respeita esta articulação, cai no erro metafísico, isto é, atribui realidade a objetos concebidos independentemente da *sensibilidade*, como é exemplo a idéia de Deus. Conferir, a este respeito, na *Crítica da Razão Pura*, a § 1 da *Estética Transcendental*.

fim de designar algo passível de abordagem, mas apenas *indiretamente*, haja vista a *coisa-em-si* shopenhaueriana também não ser fenômeno, mas, pelo contrário, a condição *a priori* deste.

As teses fundamentais de Schopenhauer a esse respeito são expostas em seu livro considerado mais importante, *O Mundo como Vontade e Representação*, onde, no primeiro capítulo, que trata do mundo como representação, isto é, como fenômeno, afirma:

O mundo, considerado como representação, único ponto de vista que aqui nos ocupa, compreende duas metades essenciais, necessárias e inseparáveis. A primeira é o objeto que tem por forma o espaço e o tempo, e por conseguinte, a pluralidade; a segunda é o sujeito que escapa à dupla lei do tempo e do espaço, sempre uno e indivisível em cada ser que percebe. Segue-se que, um único sujeito, mais o objeto, chegariam para constituir o mundo considerado como representação, tão completamente como os milhões de sujeitos que existem; mas, se este único sujeito que percebe desaparecer, ao mesmo tempo, o mundo concebido como representação desaparecerá também (Op. cit. p. 11).

Veja-se então que no que diz respeito ao mundo considerado como fenômeno, Schopenhauer segue, de certa forma, o que Kant dispõe tanto na *Estética Transcendental*, onde trata das condições *a priori* da sensibilidade, *espaço e tempo*, quanto na *Analítica Transcendental*, onde apresenta a tábua das *categorias* do entendimento (a *pluralidade* acima mencionada é uma entre as doze categorias). Pouco depois, já no segundo capítulo, intitulado *O Mundo como Vontade*, Schopenhauer, de maneira mais autônoma e a aproximar-se do ponto que nos interessa, opera a distinção entre sujeito e *indivíduo*, distinção esta cujo fundamento encontra-se na consideração do *corpo* enquanto fenômeno, mas também, como mote para a apreensão, pelo indivíduo, de si mesmo como *vontade* ou, simplesmente, como sujeito:

O sujeito do conhecimento, pela sua identidade com o corpo, torna-se indivíduo; desde aí, esse corpo é-lhe dado de duas maneiras completamente diferentes: por um lado, como representação no conhecimento fenomenal, como objeto entre outros objetos e submetido às suas leis; e por outro lado, ao mesmo tempo, como esse princípio imediatamente conhecido por cada um, que a palavra *Vontade* designa. Todo ato real da nossa vontade é, ao mesmo tempo e infalivelmente, um movimento do nosso corpo; não podemos querer realmente um ato sem constatar, no mesmo instante, que ele

aparece como movimento corporal. O ato voluntário e a ação do corpo não são dois fenômenos objetivos diferentes, ligados pela causalidade; não estão entre si numa relação de causa e efeito; eles são apenas um só e mesmo fato; só que esse fato nos é dado de duas maneiras diferentes: por um lado, imediatamente, por outro, como representação sensível. A ação do corpo é apenas o ato da vontade objetivado, isto é, visto na representação (Idem, p. 110).

A propósito, logo em seguida, o filósofo afirma que, num certo sentido, a vontade é o conhecimento *a priori* do corpo, enquanto que o corpo é o conhecimento *a posteriori* da vontade. A coisa-em si, pois, torna-se apreensível. A esse respeito, Rubens Rodrigues Torres Filho esclarece:

Segundo o autor de *O Mundo como Vontade e Representação*, a experiência interna do indivíduo assegura-lhe mais do que simples fato de ele ser “um objeto entre outros”. A experiência interna também revela ao indivíduo que ele é um ser que se move a si mesmo, um ser ativo cujo comportamento manifesto expressa diretamente sua vontade. Essa consciência interior que cada um possui de si mesmo como vontade seria primitiva e irreduzível: A vontade revelar-se-ia imediatamente a todas as pessoas como o *em-si...* (In: SCHOPENHAUER, 2005, p. 9).

Todavia, conforme já afirmado, a vontade é o fundamento metafísico de toda a realidade e, enquanto tal, não diz respeito apenas ao homem. Eis como prossegue o comentador:

Da mesma forma como nos homens, a vontade seria o princípio fundamental da natureza. Para Schopenhauer, na queda de uma pedra, no crescimento de uma planta ou no puro comportamento instintivo de um animal afirmam-se tendências, em cuja objetivação se constituem os corpos. Essas diversas tendências não passariam de disfarces sob os quais se oculta uma vontade única, superior, de caráter metafísico e presente igualmente na planta que nasce e cresce, e nas complexas ações humanas. Essa vontade, para Schopenhauer, é independente da representação e, portanto, não se submete às leis da razão (Op. cit. p. 9).

Esta última informação, a saber, de que a vontade independe da *representação*, entenda-se o mundo objetivo - cadeia de fenômenos sujeitos às leis racionais de causa e efeito, é importante para nosso objetivo na medida em que já aproxima esta introdução de seu real propósito, a saber, do *pessimismo* schopenhaueriano, cujos ecos são perceptíveis no

enredo de *Chove nos campos de Cachoeira*, pois, em sendo independente da *representação*, a vontade, fundamento metafísico do mundo e da conduta humana, é “um desejo cego”, um querer irracional e inconsciente. Ora, mas o que quer a vontade assim concebida? A isto responde Schopenhauer, já no quarto capítulo de *O Mundo como Vontade e Representação*:

A vontade, a vontade sem inteligência (em si não é outra), desejo cego, irresistível, tal como a vemos mostrar-se no mundo bruto, na natureza vegetal, e nas suas leis, assim como na parte vegetativa do nosso próprio corpo, essa vontade, digo, graças ao mundo representado, que se vem oferecer a ela e que se desenvolve para servi-la, chega a saber que quer, isto é, o que quer: é este mundo, é a vida, justamente tal como se realiza. Eis por que chamamos a este mundo visível o espelho da vontade, o produto objetivo da vontade. E como o que a vontade quer é sempre a vida, isto é, a pura manifestação dessa vontade, nas condições convenientes para ser representada, assim é cometer um pleonasma dizer “a vontade de viver”, e não simplesmente “a vontade”, visto que é a mesma coisa (2001, p. 188).

Mas se é assim, se a vontade é essencialmente vontade de vida, e a natureza, a vida manifesta, é a efetivação desse desejo, onde estaria o pessimismo anunciado e pelo qual Schopenhauer é tão “famoso”? A grande questão é que o filósofo está a referir-se à vida de um ponto de vista *amplo*, a vida manifesta tomada em seu conjunto, conjunto este no qual o indivíduo não passa de um ínfimo e dispensável *detalhe*. Eis o que, a respeito, diz:

Sem dúvida que, perante os nossos olhos, o indivíduo nasce e morre, mas o indivíduo é apenas aparência; se existe, é unicamente aos olhos desse intelecto que tem como única luz o princípio da razão suficiente, o *principium individuationis*: Neste sentido, sim, ele recebe a vida a título de pura dádiva, que o faz sair do nada, e para ele a morte é a perda dessa dádiva, é a nova queda no nada. Mas trata-se de considerar a vida filosoficamente, de vê-la na sua idéia: então veremos que nem a vontade, a coisa em si, que se encontra sob todos os fenômenos, nem o sujeito que conhece, o espectador dos fenômenos, têm nada a ver com estes acidentes do nascimento e da morte. Nascimento, morte, estas palavras têm sentido apenas em relação à aparência visível revestida pela vontade, em relação à vida; a própria essência da vontade é produzir-se nos indivíduos, que, sendo fenômenos passageiros, submetidos na sua forma à lei do tempo, nascem e morrem: mas mesmo então eles são os fenômenos daquilo que, em si, ignora o tempo mas que não tem outro meio de dar à sua essência íntima uma existência objetiva (Op. cit. p. 289).

Para a vontade, diz Schopenhauer, é a *espécie* que interessa, não o *indivíduo*. Este é apenas um *meio* de que a vontade se serve para a manutenção da espécie e, enquanto tal,

está, desde a origem, naturalmente *destinado à morte*. Geração e morte, fenômenos que dizem pois respeito ao indivíduo, são, segundo Schopenhauer, fenômenos da vida. E o que é a vida?, pergunta ele para logo responder: “Um fluxo perpétuo da matéria através de uma forma que permanece invariável: do mesmo modo, o indivíduo morre e a espécie não morre” (Idem, p. 291). Visto sob tal perspectiva, o indivíduo, na medida em que não passa de instrumento, meio do qual se serve a vontade para a manutenção da vida, é mencionado por Schopenhauer em dado momento como um reles “excremento”, a exemplo de uma folha que, uma vez dada sua contribuição para a manutenção da planta, cai e se desfaz, ou mesmo certos elementos que um corpo, um organismo qualquer, elimina de si quando se tornam desnecessários (unhas, cabelos, fezes, etc), assim o indivíduo é naturalmente *eliminado*. Eis o que sobre o assunto diz Schopenhauer:

Pois bem, se sabemos contentar-nos com a conservação da nossa forma sem pormos luto pela matéria que abandonamos, devemos fazer outro tanto quando a morte nos vem impor um abandono mais extenso, mesmo total, mas completamente semelhante àquele que sofremos todos os dias, em todas as horas, pela simples excreção. Perante um somos indiferentes; por que recuar de horror perante o outro? (Ibidem, p. 291).

Mero excremento ante o fenômeno amplo da vida, e marcado, justamente por isto, pela *ameaça constante da morte*, o indivíduo, o *homem*, também ele uma manifestação da vontade, *vontade de vida*, tem no *sofrimento* e na *dor* o real sentido de sua existência, pois, segundo Schopenhauer, o sofrimento e a dor decorrem de contrariedades ante a afirmação da *vontade de viver*. Sendo a vontade de vida, isto é o *querer-viver* expressão de um desejo, de uma necessidade, ela não encontra em sua objetivação - o mundo submetido ao princípio da razão suficiente, isto é, à causalidade que encadeia necessariamente os fenômenos, satisfação plena. Assim, conforme Schopenhauer, a vontade é muito mais vezes contrariada do que satisfeita (Ibidem, p. 381), e se esta (a vontade) é travada por qualquer obstáculo erguido entre ela e o seu alvo do momento, eis o sofrimento, diz ele, (Ibidem, p. 325), ao que acrescenta em

seguida:

Todo desejo nasce de uma falta, de um estado que não nos satisfaz, portanto é sofrimento, enquanto não é satisfeito. Ora nenhuma satisfação dura; ela é apenas o ponto de partida de um novo desejo. Vemos o desejo em toda parte travado, em toda parte em luta, portanto sempre no estado de sofrimento: não existe fim último para o esforço, portanto não existe medida, termo para o sofrimento.

Ainda segundo Schopenhauer, o sofrimento existe em todos os seres e em toda a natureza. Todavia, há um ser no qual o sofrimento e a dor são maiores, dado o seu alto nível de desenvolvimento intelectual: o homem. Há, portanto, em Schopenhauer, uma relação direta entre o grau de sofrimento e a capacidade dos entes de experimentá-lo. Assim, nas plantas, em quem, segundo ele, não há sensibilidade, também não há dor. Na mesma relação, os animais mais ínfimos têm apenas um fraco começo de sofrimento. Mesmo nos insetos, diz Schopenhauer, a capacidade de receber impressões e de sofrê-las é ainda muito limitada. Já os vertebrados, com seu sistema nervoso completo, estão mais propensos ao sofrimento. Finalmente, é no *homem* que a *desgraça* atinge o seu mais alto grau, e quanto mais o indivíduo é inteligente, maior lhe é o sofrimento. Existe, pois, uma relação precisa entre o grau da consciência e a dor (Ibidem, p. 325).

Tais concepções são, portanto, o que levam o filósofo ao famoso pessimismo, à concepção da vida como essencialmente trágica, um sofrimento contínuo, “um estado de infelicidade radical” (Ibidem, p. 339), a conceber a existência humana como “uma queda perpétua na morte” (Ibidem, p. 326).

A propósito, apenas para completar esta pequena introdução a *O Mundo como Vontade e Representação*, livro no qual Schopenhauer apresentou temas mais tarde retomados e desenvolvidos em outras obras, a exemplo de *Dores do Mundo*, nominalmente, e por várias vezes, citada em *Chove nos campos de Cachoeira*, vejam-se as seguintes afirmações:

... a vida do nosso corpo é apenas uma *agonia travada sem cessar*, uma

morte repelida de instante a instante; enfim, mesmo a atividade do nosso espírito é apenas um *aborrecimento* que se afasta de momento a momento. A cada sorvo de ar que jogamos fora, é a *morte que ia entrar em nós* e que afastamos: assim, *nós a combatemos em cada segundo*, e, do mesmo modo, embora em intervalos mais longos, quando fazemos uma refeição, quando dormimos, quando nos aquecemos, etc. finalmente *é preciso que ela triunfe*, visto que *basta ter nascido para lhe caber em partilha*; e, se por um momento ela brinca com a presa, é à espera de *devorá-la* (Ibidem, p. 327 – grifos acrescentados).

A mesma visão trágica que sobre a existência apresenta *O Mundo como Vontade Representação* - visão que decorre necessariamente de uma filosofia que identifica o mundo fenomênico ao “espelho da vontade”, esta concebida como o próprio fundamento metafísico daquele, e, enquanto tal, *vontade de vida*, conforme se viu - está presente em *Dores do Mundo*, obra que na verdade faz parte de *Parerga e Paralipomena* (1851), último livro publicado por Schopenhauer, e composto de pequenos ensaios e fragmentos. E de tal modo está presente, que, logo na primeira seção, encontra-se o seguinte:

Se o sentido mais próximo e imediato de nossa vida não é o sofrimento, nossa existência é o maior contra-senso do mundo. Pois constitui um absurdo supor que a dor infinita, originária da necessidade essencial à vida, de que o mundo está pleno, é sem sentido e puramente accidental. Nossa receptividade para a dor é quase infinita, aquela para o prazer possui limites estreitos. Embora toda infelicidade individual apareça como exceção, a infelicidade em geral constitui a regra (SCHOPENHAUER, 2005, p. 277).

Tem-se então, com isto, uma amostra do horizonte presente em *Chove nos campos de Cachoeira*, e, de certa forma, em toda a obra dalcidiana. Em Dalcídio Jurandir, como em Schopenhauer, o indivíduo está o tempo inteiro a *despencar* para a morte, naquilo que, em citação acima, o filósofo chama de “queda no nada”. É pois, como o homem, sempre contrariado em sua vontade, em seu querer-viver, é entregue ao *sofrimento* e ao niilismo existencial. Assim, não é por acaso que Eutanázio, possivelmente o personagem mais trágico de Dalcídio Jurandir, em trecho que relembra a insossa relação com a mãe, sintase um “excremento” - um elemento completamente fortuito e dispensável no jogo da existência:

Não tinha grandes amores pela mãe. Morrera, e quando o caixão saiu, ele, sem uma lágrima, sentiu sede e foi fazer uma limonada. Aquele choro das irmãs, dos parentes, lhe pareceu ridículo. Enfim, sua mãe tinha morrido. Ele saltou de dentro dela como um *excremento*. Nunca dissera isso a ninguém. Depois, sua própria mãe contava que o parto tinha sido horrível. Os nove meses dolorosos. Sim, um *excremento de nove meses*. A gravidez fora uma prisão de ventre (JURANDIR, 1995, p. 22 – grifos acrescentados).

Parto horrível. Nove meses dolorosos... Eutanázio é lançado, como o bebê de *Passagem dos Inocentes* (JURANDIR, 1984, p. 202), do ventre para a desgraça. Um excremento. Toda a existência de Eutanázio - o marcado por Thánatos -, desde a concepção ao momento derradeiro, é um imenso caos de sofrimento, dor, e “queda no nada”, em quem o drama sobe “ao seu alto grau de trágico e grotesco” (JURANDIR, 1995, p. 44), e em quem está a “maior carga do essencialmente trágico” (Idem, p. 44). Não é por acaso, pois, que o personagem, sufocado pelo “caos que rola dentro de si” (Ibidem, p. 43), corrompa-se intencionalmente ao contrair a doença venérea de Felícia - a quem designa por “dolorosa circunstância” - numa “vingança contra si mesmo”, numa “sede de degradação” (Ibidem, p. 140).

Dores do Mundo, diversas vezes mencionado no curso de *Chove nos campos de Cachoeira*, é sem dúvida uma das influências de Dalcídio Jurandir mais marcantes na composição do romance; é por onde o pessimismo shopenhaeuriano, a visão trágica da vida, vem desaguar no enredo, bem como na constituição da maioria dos personagens. Sua primeira menção ocorre na passagem em que Eutanázio, já enfermo por conta da doença contraída junto a Felícia, esquiva-se às tentativas de D. Gemi em abordá-lo para oferecer seus préstimos de velha curandeira:

D. Gemi ficou como ausente. Ele na janela começou a pensar num livro que vira nas livrarias em Belém. Lembra-se bem. *Dores do Mundo*, o título. O autor era um nome difícil. Não queria saber do autor, queria saber do livro. Por que essa velha não vai embora? Embora chovesse ele saía. Quantas vezes não foi e não voltou debaixo da chuva? Quis entrar na livraria e folhear o livro. Mas sabia que um caixeiro idiota ia logo perguntando qual o livro que escolhia, se queria comprar o que estava folheando, que tinha livro mais barato, ou se colava nele, rondando, vigiando, até que se

resolvesse a comprar o livro ou dar o fora. O nome do autor era complicado (Ibidem, p. 22-23).

Contudo, não se pode dizer que Dalcídio Jurandir apenas absorva passivamente a doutrina schopenhaueriana. Embora os personagens dalcidianos, do primeiro ao último romance, possuam fortes ecos daquele pessimismo – a série inteira é um desfile da agonia de personagens sem horizonte –, não se pode dizer, particularmente no que se refere a Eutanázio e Alfredo, que ele, Dalcídio, concorde inteiramente com Schopenhauer. Alfredo e Eutanázio, que constituem duas vozes profundamente dissonantes na ficção de Jurandir, como à frente se verá, são justamente aquelas que o romancista utiliza para se posicionar ante as influências recebidas.

Posicionamento este que, no que se refere a Schopenhauer, já se mostra na recusa de Eutanázio em ser tratado, bem como na louca intenção de, doente, piorar-se física e mentalmente em idas (compulsão à repetição⁴⁷) à casa de seu Cristóvão, o “pandemônio” (Ibidem, p. 44), a despeito da chuva. Eutanázio vai ao pandemônio para mortificar-se mais, não mais depressa, mas *mais*. Note-se então que o romancista radicaliza a doutrina schopenhaueriana, mostrando que, mais do que lançado em queda livre para a morte, como o homem de Schopenhauer, Eutanázio *impulsiona-se*, ele mesmo, como a dar maior *intensidade* à queda natural.

Esta perspectiva de intensificar o trágico, de degradar-se até o extremo, como o faz Eutanázio, não existe, salvo engano, em Schopenhauer. Eutanázio não comete suicídio. A morte dele é muito mais uma consequência daquele “gozar o próprio aniquilamento” e do “vingar-se contra si mesmo” logo abaixo mencionados, é muito mais uma consequência da intensidade exacerbada deste gozo-vingança. Tampouco experimenta alguma forma de beatitude, de ascetismo, nesta experiência. Eutanázio é um moribundo que vive *intensamente*, por mais paradoxal e absurdo que isto pareça, o estado de *condenação*. Nele não há ideal

⁴⁷ Ver a discussão sobre o conceito freudiano de *pulsão de morte* estabelecida no segundo capítulo.

ascético nenhum, como também não há apego à vida. Trecho que descreve bem este seu *aí*, é o seguinte: “Na saleta Eutanázio sem viver mas também sem morrer” (Ibidem, p. 266).

Tais considerações têm como propósito mostrar que a situação de Eutanázio não se enquadra em nenhuma daquelas que, segundo Schopenhauer, configuram as posturas assumíveis pelo indivíduo ante o sofrimento. Uma delas é a fruição da arte, e Eutanázio, sabe-se, embora contenha dentro de si, “nas profundidades mais ocultas de sua consciência... trágicos motivos para a poesia” (Ibidem, p. 43), tem, por outro lado, “a compreensão de quanto lhe é bem trágica a sua incapacidade para a poesia”, “a tragédia de guardar um material bruto para a poesia e não poder conquistar um pensamento nem a linguagem poética”, resultando, pois, neste aspecto, num “homem mudo”, estado depois generalizado (a morte choca-lhe um ovo na garganta). Assim “Ponto Final” (Ibidem, p. 86), também apelidado de “Epitáfio”, foi talvez o único poema que produziu.

Eutanázio não tem, portanto, na fruição estética, embora tente, um paliativo para o sofrimento. Na verdade, sua incapacidade estética é um elemento a mais em sua tragédia pessoal. Tampouco recorre ao fatalismo, a postura de resignação ante “os acontecimentos ditados por um destino poderoso” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 321), pois, como já visto, ele “goza”, contra si, no sofrimento. Talvez se possa dizer que Eutanázio, ante o despotismo do “destino poderoso”, se porte como um anarquista, coisa que, salvo engano, não há em Schopenhauer. A outra postura apontada pelo filósofo, aliás, a solução que propõe para o sofrimento, é a *negação da vontade* em nome de um ideal ascético, coisa da qual Eutanázio passa longe.

É claro que, no que diz respeito a outros personagens, o fatalismo e o suicídio são considerados por Jurandir, mas não no caso de Eutanázio – nem no de Alfredo, como ainda se verá. Há ainda, segundo Schopenhauer, um outro paliativo adotado pelos indivíduos com o fim de amenizar a própria desgraça: o alegrar-se com a desgraça dos outros. Mas este também

não se vê em Eutanázio, que, mesmo quando se diverte com as cartas cheias de infâmias que escreve para os analfabetos João e Ângela (JURANDIR, 1995, p. 206), o faz para “corromper-se”, ele próprio, “ainda mais” (Idem, p. 233).

A propósito do suicídio, Schopenhauer o vê como “uma marca da afirmação intensa da vontade” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 416), não de sua negação. O suicídio, conforme dito, ocorre com diversos personagens dalcidianos, como, por exemplo, Ezequias, sobre quem se lê que andava “assombrado com a sífilis e a guerra” (JURANDIR, 1995, p. 97), “impressionado com a morte” (Op. cit., p. 216), “perseguido pelo dobre do sino” (216), e que, pouco antes de, sentindo-se imaginariamente “leproso”, matar-se com um tiro (Idem, p. 221), teve sua “primeira noite de *pessimismo*” (Ibidem, p. 216). Outros personagens que se suicidam no decorrer da Obra dalcidiana, são, por exemplo, Cristino (Ibidem, p. 257), Lucíola (JURANDIR, 1994, p. 371) e o ex-secretário de *Ribanceira* (JURANDIR, 1978, p. 233).

Eis o que, sobre o suicídio, diz o filósofo:

Aquele que se mata quereria viver; está apenas descontente com as condições que a vida lhe coube. Por conseguinte, destruindo o corpo, não é ao querer-viver, é simplesmente à vida que ele renuncia. Ele quereria a vida, ele quereria que a sua vontade existisse e se afirmasse sem obstáculo, mas as conjunturas presentes não lho permitem e ele sente com isso uma grande dor (SCHOPENHAUER, 2001, p. 317).

Quanto à última, e mais elevada, maneira de encarar o sofrimento, Schopenhauer chama de *negação da vontade*. Extremo oposto da vontade de vida - responsável pelo apego à vida e, portanto, à afirmação do querer-viver - há a “negação da vontade”, a “negação do querer-viver”, vista pelo filósofo como solução definitiva para o sofrimento. A negação da vontade - vontade individual - leva ao ascetismo, estado a que chegam aqueles que, tendo mortificado a vontade em si próprios enquanto indivíduos, isto é, negado a si mesmos, calado todas as aspirações, instintos e desejos egoístas, experimentam o conhecimento libertador da natureza única da *Vontade* universal. Não por acaso, é entre os santos, monges e anacoretas

que Schopenhauer encontra exemplos de conversão nesse sentido. A negação da vontade leva a um estado de bem-aventurança, estado em tudo diferente do que ocorre com Eutanázio. Eis o que, entre tantas outras considerações, diz Schopenhauer sobre a negação do querer-viver:

... o homem que chegou à negação do querer-viver, por mais miserável, triste, plena de renúncias que a sua condição pareça também este homem está cheio de uma alegria e de uma paz celestes. Não se trata nele dessa vida tumultuosa, nem desses transportes de alegria, que pressupõem e acarretam sempre um vivo sofrimento, como acontece aos homens de prazer; é uma paz imperturbável, uma calma profunda, uma serenidade íntima, um estado que não podemos impedir-nos de desejar, quando a realidade ou a nossa imaginação no-lo apresenta, por que reconhecemo-lo como o único justo, o único que nos eleva verdadeiramente, e o nosso bom gênio convida-nos sempre “*sapere aude*”. É então evidente que a satisfação que o mundo pode dar aos nossos desejos se assemelha à esmola dada hoje ao mendigo e que o faz viver suficiente para ter fome amanhã. A resignação, pelo contrário, assemelha-se a um patrimônio hereditário: aquele que o possui está livre das preocupações para sempre (Op. cit., pp. 408-9).

Na postulação de uma “negação do querer-viver”, o *Nada* preconizado por Schopenhauer. É de onde procede o alegado niilismo de seu pensamento. A negação da vontade constitui o objetivo último de sua filosofia, conforme se pode verificar na longa consideração sobre o nada (*nihil*), presente na última seção (§ 71) do último capítulo de *O Mundo como Vontade e Representação* (p. 427-431).

Portanto, para Schopenhauer, que identifica no ascetismo do Novo Testamento [o “renunciar a si mesmo” e “carregar a sua cruz” dos evangelhos, as admoestações dos apóstolos, os escritos de santos e místicos, a exemplo de Fenelon, Mestre Eckhard, Agostinho e Lutero (Op. cit., p. 405-6)] o mesmo espírito de sua filosofia, para ele a “filosofia propriamente cristã” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 293), o sofrimento tem solução definitiva: a negação do querer-viver.

Em Dalcídio Jurandir, porém, não há remédio para o sofrimento. Basta acompanhar o desenvolvimento de personagens como Amélia, cujo alcoolismo, já insinuado em *Chove nos campos de Cachoeira* e escancarado a partir de *Três Casas e um Rio*, segue por

toda a série; ou Lucíola, ou Dadá Saraiva (ver o estado de decadência da personagem em *Ponte do Galo*, por exemplo), etc. As mesmas “Dores do Mundo” (JURANDIR, 1995, p. 38) que conduzem o enredo do primeiro romance em diante, mantêm o ritmo no final da série, onde, em *Ribanceira*, ao som da flauta fúnebre do maestro, chamam-se “Dores Fatais” (JURANDIR, 1978, p. 219).

Dalcídio recebe o pessimismo como influência, mas não compartilha da solução. Eutanázio, que “goza seu próprio aniquilamento” (1995, p. 29) e de quem “os desejos apodreceram” (Op. cit., p. 30), que sente “pequenos ódios, remorso de não odiar como devia, de não maltratar como é preciso”, e tem “desprezo de si mesmo” nem afirma, nem nega a vontade. Nele, Eutanázio, tudo o que se pode falar é em *má vontade*: “Sua má vontade para a vida aumentava” (Idem, p. 124), ou, numa referência que já não tem a ver com Schopenhauer, mas com Freud, em “vontade de destruição” (GARCIA-ROZA, 2004, p. 130)⁴⁸. Eutanázio vive entregue ao “absurdo” e, tal como um certo “herói” de Kafka: “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranqüilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso” (KAFKA, 2001, p. 18) ou alguns de Dostoiévski: “Quanto a Mítia, eu o esmagarei como a uma barata; faço-as rebentar à noite sob meu chinelo... Vou esmagá-lo como a uma barata” (DOSTOIÉVSKI, 2004a, p. 188-9) e “Tenho agora vontade de vos

⁴⁸ Trata-se, na verdade, de termo utilizado por Lacan, que assim compreende o conceito freudiano de *pulsão de morte*. Segundo Lacan, que esclarece não se tratar de uma *Wille* fundamental de estilo schopenhaueriano, a pulsão de morte expressa uma “vontade de destruição” e não simplesmente uma *tendência* ao inanimado. A esse respeito, comenta Garcia-Roza: “A pulsão de morte deve ser entendida como uma vontade de destruição direta, o que não significa tampouco agressividade (esta seria um efeito), mas sim vontade de destruição, vontade de recomeçar com novos custos. Vontade de outra coisa...” (GARCIA-ROZA, op. cit., p. 131, que identifica a obra de Lacan referida: *O Seminário*, Livro 7. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988, p. 259).

Obs.: Percebe-se claramente a utilização por Jurandir de elementos psicanalíticos, por exemplo, na constiuição de Eutanázio. O trecho a seguir, em que o narrador se refere ao personagem, é ilustrativo: “*Havia nele esse momento em que todos nós somos depravados e varridos de toda a nossa aparência e mostramos sobre todo o nosso tremendo esforço de recalcação o que há de baixo e de necessariamente crapuloso dentro de nós. Há uma necessidade do mal no ser humano. A sua perversão que pula do inconsciente é como uma advertência. Em Eutanázio, a perversão como sempre vinha do espírito. O instinto é sempre puro.*” (Op. cit., p. 165), onde o romancista demonstra domínio de conceitos como *recalque*, *inconsciente*, *conteúdo latente*, *conteúdo manifesto*, bem como da distinção freudiana entre *instinto* (referente ao corpo biológico-natural): “o instinto é sempre puro” e *pulsão* (referente ao aparato psíquico): “Em Eutanázio, a perversão vinha sempre do espírito”. Note-se ainda que a afirmativa: “Há uma necessidade do mal no ser humano” pode ser entendida como referência ao “mal radical” que Freud hesita reconhecer em *Além do Princípio do Prazer* (1920) mas do qual já não tem dúvida em *Mal-Estar na Cultura* (1930), quando finalmente afirma a autonomia da *pulsão de morte* em relação ao *princípio do prazer*. A propósito, o livro de Luís Alfredo Garcia-Roza aqui manuseado chama-se *O mal Radical em Freud*.

contar, senhores, queiras ouvi-lo ou não, por que não consegui tornar-me sequer um inseto. Vou dizer-vos solenemente que, muitas vezes, quis tornar-me um inseto. Mas nem disso fui digno” (DOSTOIÉVSKI, 2004b, p. 18), cheio da “náusea de si mesmo”, “Sente-se como sem ossos, viscoso e sem sangue”, a se transformar “num molusco”, um “enorme uruá” (JURANDIR, 1995, p. 48). Esta sua *intensificação* absurda da própria desgraça não se coaduna com nada postulado por Schopenhauer como paliativo para a dor de viver.

A postura quietista, decorrência do fatalismo - “o que há de melhor é considerar o acontecimento do ponto de vista da necessidade; desse ponto de vista, todos os acontecimentos nos aparecem como os ditados por um destino poderoso... O que consola é o fatalismo” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 321) -, talvez se encontre em Major Alberto, que “folheia os catálogos como se folheasse os próprios sonhos” (JURANDIR, 1995, p. 16), traça mil projetos sem executar nenhum e afinal diz: “nunca que se vai para adiante” (Op. cit., p. 266).

Algumas passagens pareceriam sugerir que também Alfredo, ao menos em dados momentos, assume o fatalismo: “Alfredo ficou com aquele ‘nunca que se vai para diante’ dentro de sua inquietação” (Idem, p. 266), e, num trecho que faz lembrar o que dispõe Schopenhauer sobre a resignação, a aceitação do destino “... crianças e adultos, sabemos muito bem mantermo-nos em paz, desde que vemos claramente que ‘é assim’” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 322), tem-se Alfredo a refletir: “Diziam que um menino *não deve imaginar muito, não desejar tanto, não possuir ambição, não invejar...*” (JURANDIR, 1995, p. 202 – grifos acrescentados), mas a postura do menino nada tem de resignação, as próprias passagens citadas, bem verificado o contexto em que surgem, o mostram.

A composição de Alfredo, como a de Eutanázio, não segue passivamente a doutrina de Schopenhauer. Na passagem já referida em capítulo anterior, quando um bêbado pergunta ao moribundo por que os homens estão à margem (Op. cit., p. 38), Dalcídio

sutilmente põe, por meio de Eutanázio, no que se pode entender como um posicionamento frente a Schopenhauer, que os livros apenas mantêm a *ilusão* de explicar a “dor do gênero humano” (p. 38).

A composição de Eutanázio, além de outras possibilidades circunscritas às idiossincrasias do autor, e do que recebe de Schopenhauer, parece inspirar-se noutra influência também oriunda do século XIX: Dostoiévski. E de fato o é. A “loucura” e o desregramento intencional com que Eutanázio se lança, não para a morte, mas para a auto-degradação, para o escárnio e humilhação de si mesmo, fazem lembrar a veemência desordenada, a alucinação do personagem de *Memórias do Subsolo* ou a desmedida, o desequilíbrio não menos alucinado, embora também proposital, de Fiódor Pávlovitch Karamázov, o debochado pai de *Os Irmãos Karamázov*, que também goza enquanto avilta, ridículo, a si próprio. Há em Eutanázio algo daquela “impetuosidade dos Karamázov”. A propósito, seria temerário supor uma inspiração oriunda da relação triangular entre Dimíttri Fiódorovitch Karamázov, Katierina Ivánovna e Grúchenhka para a de Eutanázio e Irene, bem como da de Raskólnikov e Sônia, de *Crime e Castigo*, para a de Eutanázio e Felícia?

Evidentemente, Eutanázio não tem um “final feliz” com nenhuma das mulheres, como é o caso dos casais “Dimíttri e Grúchenhka” e “Raskólnikov e Sônia”, mas, tal como a relação de Dimíttri com Katierina Ivánovna se baseia inicialmente numa dependência financeira desta para com aquele (DOSTOIÉVSKI, 2004a, p. 127-28), também a de Irene e Eutanázio se mantêm, resguardadas todas as enormes diferenças entre os casos (o que, aliás, deve valer para todas as aproximações aqui traçadas), em algo parecido. Dimíttri, por sua vez, embora ao final fique com Grúchenhka, é muitas vezes rechaçado pelos caprichos desta – e muito da humilhação e sofrimento do irmão de Aliócha, caçula dos Karamázov, decorre do desprezo recebido de Grúchenhka. Da mesma forma, a relação de Eutanázio e Felícia lembra, ainda que fugazmente, a de Raskólnikov e Sônia. Esta, como Felícia, vive na miséria e é

prostituta. Eutanázio, por sua vez, tal como Raskólnikov e Dimíttri, encontra-se entorpecido pela angústia, imerso no inferno existencial, intensamente empurrado para o nada. Outro detalhe importante de se observar, é que, tanto no caso de Dimíttri quanto no de Raskólnikov, e no de Eutanázio, há episódios a envolver valores ilicitamente ganhos e desperdiçados. Em *Crime e Castigo*, o dinheiro roubado por Raskólnikov à velha usurária por ele assassinada (DOSTOIÉVSKI, 2001, pp. 91-2), é deixado sob uma pedra (Op. cit., p. 123) e nunca mais recuperado. Também no caso de Dimíttri há o dinheiro furtado de Katierina Ivánovna - dinheiro que a princípio é confundido com os três mil rublos que desaparecem após o assassinato do velho Karamázov - e desperdiçado na fuga alucinada para a aldeia Mókroie. No caso de Eutanázio, trinta mil réis que um canoeiro lhe confiara para entregar a Felícia (JURANDIR, 1991, p. 165) são desviados para satisfazer caprichos da casa de seu Cristóvão.

Todavia, apesar das aproximações aqui traçadas – a criação artística, produto da liberdade imaginativa, possui ilimitadas fontes de inspiração -, Dalcídio Jurandir outra vez não se rende passivamente à influência. E embora, mais do que paralelos entre personagens, a influência de Dostoiévski sobre o autor do *Extremo-Norte* seja marcante mesmo é na forma narrativa, no “fluxo e contra-fluxo” do enredo sempre entrecortado por incursões do *narrador* à psicologia dos personagens, bem como na densidade psicológica destes - o que em *Chove nos campos de Cachoeira* significa que, dado o *mutismo* de Alfredo, e *principalmente de Eutanázio* frente ao absurdo existencial, à falta de sentido, frente ao niilismo, portanto, o *narrador tem que lhes assumir a voz, falar por eles*⁴⁹ -, que distância separa os dois artistas!

⁴⁹ Em artigo intitulado *Literatura e Filosofia da Existência*, o autor analisa o desafio da linguagem em sua função de articular significativamente a compreensibilidade do “ser-no-mundo” ante o “definhamento, disjunção e despedaçar-se no nada” que vitima o homem contemporâneo. Assim, numa referência à obra de Eugéne Ionesco intitulada *A cantora careca*, menciona as falas de Martim, personagem da peça, atravessado pelo absurdo da existência: “Cacto, cóccix! Coco! Cocada! Caca! (...) Abram todos a grande boca: ah! oh! ah! oh! deixai-me ranger os dentes. (...)”. (FERNANDES, 1984, p. 237), para logo depois concluir: “Articular as palavras, os sons e os sem-sentidos na iminência do nada é uma desesperada tentativa de ser, de permanecer em existência. Cessar a atividade da fala é mergulhar no nada. (...) A fala, assim entendida, é a constante e patética luta do ser contra o não-ser, da essência contra o nada, do humano contra o objeto” (op. cit., p. 238). Parece-nos então que as incursões do narrador à interioridade de Eutanázio, “emprestando-lhe” uma articulação de que o moribundo se vê privado, tem esta função, de modo que os “fluxos e contra-fluxos” que acometem a narrativa do

Que distância separa o horizonte de suas respectivas obras! Não uma distância entre talentos ou entre qualidades – comparação que não vem ao caso -, mas uma distância que é propriamente demarcada pelo tempo em que se situam os artistas, tempo ante o qual se posicionam.

Dostoiévski, pensador religioso, fortemente influenciado pela mística ortodoxa russa e cuja escrita “está fincada em sua postura teológica” (PONDÉ, 2003, p. 46), tem como substratos de sua criação, de um lado, esta perspectiva religiosa que, *grosso modo*, concebe o homem como um ser originalmente sobrenatural mas que, em decorrência da queda, encontra-se relegado, de certa forma, ao âmbito da natureza. Todavia, este homem “natural”, decaído, não representa, evidentemente, toda a dimensão do humano. Sob o homem natural, há uma dimensão sobrenatural - o homem *absconditus* – mediante a qual ocorre, na experiência mística, as visitas de Deus, isto é, o contato do homem com as energias incriadas de Deus – aquilo que Deus manifesta para que o ser humano possa estabelecer uma relação com Ele. Tal manifestação, diz Pondé a respeito, será chamada por muitos teólogos ortodoxos de Espírito Santo, o qual faria com que a pessoa que o recebesse se transfigurasse (PONDÉ, op. cit., p. 49). A referência dos ortodoxos a este respeito é a da transfiguração de Jesus no Monte Tabor narrada nos Evangelhos (Mt. 17: 1-8; Mc. 9: 2-8; Lc. 9: 28-36). Assim, por meio da “experiência tabórica”, uma experiência indizível por meios racionais – a razão natural é sempre marca da queda – se dá a *metanóia*, processo de conversão, de redenção permanente e imediato do indivíduo. Para a mística ortodoxa, o advento do Reino se dá aqui e agora naquele que se expõe às energias incriadas de Deus. A esse respeito, diz Pondé, cujo livro, *Crítica e Profecia – a filosofia da religião em Dostoiévski*, é a referência teórica para a presente abordagem:

Assim, a mística ortodoxa se afasta da tradição messiânica judaica estrita,

texto-embrião, expressam, em verdade, uma agonia da luta contra o nada, muito mais que os “fluxos e contrafluxos das marés marajoaras”, muito mais que uma “aquonarrativa”.

que afirma que o processo de constituição do Reino acontecerá ao longo da história. Para os ortodoxos, ele acontece imediatamente... Portanto, não é algo que acontecerá no além ou no fim dos tempos (49).

De outro lado, a criação de Dostoiévski tem como substrato o niilismo racional, niilismo ateu, decorrente, para o autor russo, da utopia moderna de autonomia humana, projeto europeu que no século XIX se faz presente na Rússia. O fundamento de tal projeto, que toma a História como o palco de suas realizações, é a crença na capacidade da razão - e por consequência, da ciência, seu porta-voz mais autorizado - em explicar o mundo e o homem, bem como reformar instituições e mentalidades segundo as diretrizes racionais. Para esta perspectiva, uma perspectiva da imanência, não há qualquer porosidade no que se refere à penetração da Transcendência. O homem e o mundo, na perspectiva da modernidade, do projeto moderno, são impermeáveis ao sobrenatural.

Esses dois “pontos de apoio” fornecem então, ainda que não definitivamente - há sempre o risco de se cair no reducionismo -, elementos fundamentais da ficção e do pensamento do autor russo. É por onde se pode compreender, de um lado, a aura otimista que acompanha seus grandes personagens a partir da *metanóia* (ver, por exemplo, Raskólnikov no final de *Crime e Castigo*, ou Dimítri no final de *Os Irmãos Karamázov*), bem como o pessimismo radical com que os desenha imersos no inferno existencial da dúvida, despedaçados pela dor e pelo sofrimento como consequência da queda, bem como, enquanto caídos e relegados ao âmbito apenas natural, acreditam haver saída pela razão natural, pela imanência (Raskólnikov e Ivan Karamázov, por exemplo). Para Dostoiévski, o ser humano é doente, essencialmente disfuncional no regime unicamente natural (PONDÉ, op. cit., 128). Um ser em pedaços. E ao invés de negar essa disfunção, esse despedaçamento, é como se Dostoiévski “abrisse a ferida pra fazer com que o despedaçamento aparecesse ainda mais. É como se tentasse aumentar os tons da controvérsia e da contradição humana, ao invés de tentar ocultá-las” (Idem, p. 126). Para Dostoiévski, tal como para a mística ortodoxa, não

existe saída na imanência – “não existe saída no regime da razão natural, não existe saída no regime da política, não existe saída no regime do Estado.” (Ibidem, p. 101).

Segundo Pondé, do ponto de vista de Dostoiévski e da ortodoxia, “uma sociedade baseada completamente na imanência, uma comunidade humana que dá tamanho valor aos aspectos mundanos, naturais ou históricos da vida, está desde já condenada ao fracasso, uma vez que a imanência, a natureza natural, é a dimensão da queda, da desgraça e do mal.” (Ibidem, p. 102).

Há, pois, em Dostoiévski, um “horror” à imanência instrumentalizada em princípio redentor. E um dos grandes problemas da imanência, vale dizer, da modernidade, para Dostoiévski, é a idéia de *auto-suficiência* (*auto-pístis*), a idéia de que o homem pode ser pensado como um ser autônomo em relação ao sobrenatural e, com isto, construir uma trajetória de emancipação pela razão (Ibidem, p. 140). Para ele, “toda teoria utópica só pode acabar em tragédia” (Ibidem, p. 131), em “escatologia na desgraça”, uma preparação para a “realização do apocalipse”, posto que sempre vai incorrer em erro (Ibidem, p. 127).

Vale ressaltar, contudo, lembra Pondé a destacar a atividade jornalística do autor, que a utopia que Dostoiévski critica imediatamente, especialmente em seus artigos de jornal, é a pré-revolucionária do século XIX, construída a partir de movimentos sociais de indivíduos como Bakunin⁵⁰, que passara pelo Círculo de Petrachévski⁵¹. A esse respeito, diz o estudioso:

Lembremos que Dostoiévski vive no período de construção da Revolução Russa. Ele não está dizendo que a humanidade não pode viver melhor no futuro, mas que essa melhora só poderá ocorrer quando a humanidade se *transcendentalizar*. Para ele, não é pela luta ou pelo enfrentamento direto das forças de repressão que se consegue essa melhora, mas por meio de um

⁵⁰ Mikhail Aleksandrovitch Bakunin (1814-1876), anarquista, cursou filosofia na Universidade de Berlim e conheceu Marx, com quem chegou a disputar a liderança da Associação Internacional de Trabalhadores. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Mikhail_Bakunin, visita em 31/07/2006.

⁵¹ O Círculo Petrachevski era constituído por um grupo de pensadores socialistas utópicos radicais. Era o grupo com idéias sociopolíticas revolucionárias mais conhecido em São Petersburgo, no final dos anos 1840. O conteúdo das discussões do grupo girava principalmente em torno da questão da emancipação dos servos, que vinha sendo em vão esperada do czar Nicolau I. Mas a conspiração se reduzia, como observa biógrafo Orest Miller, a um propósito para o futuro. (GOMES, 2003, p. 271-288). Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/agora/v6n2/v6n2a06.pdf>, visita em 31/07/2006.

processo interior e individual de transformação. Sua crítica se dirige à utopia que fala da construção de uma história com as mãos ou os conceitos, da transformação ou alteração do processo social pela lógica dialética natural, etc. (Ibidem, p. 131 – grifo acrescentado).

Dostoiévski não nega a história. Sendo o mal um fator histórico por excelência - é na história que o homem experimenta a miséria, o sofrimento – a história tem de ser vivida como *o processo pelo qual o homem atravessa o mal*. Para Dostoiévski, segundo Pondé, “O ser humano tem de passar pela decomposição, pela dor, não há como recusar o mundo: é preciso aceitar e atravessar o mundo. A solução não é negá-lo ou construir uma imagem de mundo que não passe pelo despedaçamento” (Ibidem, p. 182). Daí a agonia do homem, a febre deste não poder se definir, de não conseguir ter a si mesmo nas mãos (p. 128). Sendo o homem essencialmente um ser sobrenatural, ele só resgata a si mesmo na experiência mística, não na imanência da história, não nas utopias. Este “si mesmo”, contudo, adverte Pondé, não deve ser confundido com o “eu” natural do humanismo ocidental, com o ego individual dos modernos. Trata-se do homem *absconditus* (Ibidem, p. 121). A história, portanto, é negada apenas enquanto *lugar de salvação* no regime natural. Assim, “a condição para que haja transformação histórica não é pensar a história como processo, mas instalar o reino de *caritas* e, como consequência imediata, o socialismo cristão” (Ibidem, p. 131).

O que Dostoiévski abandona, pois, lembra Pondé, é a idéia de que se pode construir um socialismo histórico, não a de que as condições do povo russo podem ser melhoradas. E como isto pode ocorrer? A resposta já foi antecipada em citação acima: “Ele não está dizendo que a humanidade não pode viver melhor no futuro, mas que essa melhora só poderá acontecer quando a humanidade se *transcendentalizar*”.

Eis, pois, como, *grosso modo*, Dostoiévski, que Dalcídio Jurandir conhecia bem - o que demonstra num texto escrito por ocasião da morte do poeta Antônio Tavernard, sobre quem, diz: “Bem podia sofrer e sonhar como aquele Karamazof messiânico, cheio daquele élan místico de Dostoiévski (sic)” (Asas da Palavra, v. 4, 1998, p. 43) -, se posiciona sobre o

sofrimento, sobre as dores humanas. Eis também o pano de fundo do pessimismo pelo qual, a exemplo de Schopenhauer, Dostoiévski é famoso e pelo qual mergulha o ser humano no escuro, afundando-o num abismo, num lugar sem referência, na *nadificação*.

Contudo, Dostoiévski, como visto, é um autor pessimista apenas na medida em que descreve o inferno existencial do homem *decaído*, inferno este *radicalizado na modernidade*, haja vista que o grande anseio do homem moderno, diz Pondé, é mentir acerca desse inferno e dizer que ele não existe. Seu pessimismo, portanto, é uma descrição da existência humana enquanto o homem, originalmente um ser *vertical*, é reduzido à *horizontalidade* com que o descreve o discurso racional da ciência. Para Dostoiévski, a modernidade é o investimento na horizontalidade do ser humano (PONDÉ, Op. cit., p. 184). A saída para o inferno? O retorno à Transcendência, o retorno à religião. Não contudo, a religião racionalizada, sistematizada teologicamente. Toda sistematização, traço da racionalidade, tem a marca da queda. O homem *absconditus*, o “si mesmo” do homem, só a *metanóia*, a experiência tabórica da redenção, pode recuperar. Por isso, ao final de *Crime e Castigo*, Sônia, a prostituta resgatada, e Raskólnikov, assassino em nome de ideais modernos, foram, em seu retorno à Transcendência, salvos pelo amor. Em Dalcídio Jurandir, porém, existe apenas o pessimismo. A dor e a morte. A escatologia. Não há esperança efetiva, pelo menos, não no âmbito da Transcendência, como logo se verá.

É possível, caso se queira, conforme já sugerido, ver algo de Raskólnikov em Eutanázio, e algo de Sônia em Felícia. Os dois primeiros vivem o inferno do niilismo, da queda no nada, enquanto que estas estão atiradas à miséria e à prostituição. Além desse aspecto comum entre Sônia e Felícia, há ainda o aspecto angelical, presente na bondade de Sônia e na ingenuidade, ou melhor, na inocência de Felícia: “Felícia, apesar de não ser nova naquele ofício era sempre tola, lograda, ingênua” (JURANDIR, 1995, p. 26) . Contudo, apesar disto e da influência de Dostoiévski na própria escrita, no próprio estilo narrativo de Dalcídio,

na profundidade psicológica, a distância é grande entre ambos. Em Dostoiévski, o niilismo é consequência direta da atitude deliberada do homem moderno de afastar-se de Deus, de trilhar o caminho exclusivo da racionalidade ou, de, mesmo quando opte pela religião, procurar entendê-la à luz da razão. O niilismo e o mergulho no mal, decorrem daí. O homem moderno, para Dostoiévski, recusa claramente a Transcendência em nome de um projeto autônomo, de uma aposta na imanência, projeto este mediante o qual a História, iluminada pela razão, expressão da autonomia humana frente ao divino, pode levar o homem a um estado desejável.

Mas para Dostoiévski, como visto, todo projeto humano fundado em tais alicerces, toda utopia, isto é toda aposta humana na imanência, tende à desgraça absoluta, acaba em tragédia. Para ele, tal como para a ortodoxia mística, toda tentativa de racionalizar o mundo e o homem, indefiníveis e incompreensíveis à luz da razão, é apostar na natureza humana, onde se encontra a razão, mas esta natureza nada mais é do que o resultado da “queda”. Em Dostoiévski, o homem que funda sua vida sobre teorias tende ao fracasso, e sua única solução é o retorno a Deus.

É o percurso trilhado por Raskólnikov que, inicialmente fundamentado na teoria do homem extraordinário, o homem da *virtù*, como Napoleão e o príncipe de Maquiavel, entrega-se ao niilismo, à nadificação, ao aniquilamento. O assassinato de Aliena Ivánovna, a velha usurária, que se fez acompanhar do de Lisavieta, sua irmã, este, não planejado, leva Raskólnikov à prisão e ao exílio. Mas, ao final de *Crime e Castigo*, após o reconhecimento de que amava Sônia, e sentindo-se amado por ela, Raskólnikov sente que renasce. Então, se pode ler:

Eles quiseram falar mas não conseguiram. As lágrimas estavam em seus olhos. Os dois eram pálidos e magros; mas nesses rostos doentes e pálidos já raiava a aurora de um futuro renovado, pleno de ressurreição e vida nova. O amor os ressuscitara, o coração de um continha fontes infinitas de vida para o coração do outro. (DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 559)

E, pouco mais à frente, diz o narrador sobre Raskólnikov:

... nessa noite ele não conseguia pensar de forma demorada e constante em nada, concentrar o pensamento em nada; demais, agora ele não resolvia nada de modo consciente; apenas sentia. A *dialética dera lugar à vida*, e na consciência devia elaborar-se algo inteiramente diferente.

Tinha o Evangelho debaixo do travesseiro. Pegou-o maquinalmente. O livro pertencia a ela [Sônia], era aquele mesmo de onde ela lhe havia lido a ressurreição de Lázaro (grifo acrescentado).

Este renascimento em que o amor desempenha papel fundamental e esta substituição interna da dialética pela vida, têm um significado profundo em Dostoiévski, para quem, tal como para a mística ortodoxa, Deus é amor (*caritas*) e pelo amor se manifesta. E a experiência de Deus não é, segundo esta perspectiva, objeto de pensamento racional, nem mesmo da linguagem, mas de uma experiência mística. Por isto a dialética cede lugar à vida, uma vida sobrenatural. O “Reino” começa imediatamente, diz a mística. É o início do fim do aniquilamento de Raskólnikov, processo este em que a bondade e o amor de Sônia são instrumentos importantíssimos. Raskólnikov termina o romance iniciando o processo de *metanóia*, isto é, da conversão, processo de retorno à natureza sobrenatural, a Deus. Assim, focalizando este processo, expressa-se, no último parágrafo:

Mas aqui já começa outra história, a história da *renovação gradual* de um homem, a história do seu *paulatino renascimento*, da *passagem progressiva de um mundo a outro*, do *conhecimento de uma nova realidade*, até então totalmente desconhecida. Isto poderia ser o tema de um novo relato – mas este está concluído (Op. cit., p. 561 – grifos acrescentados).

Como se vê, portanto, Dostoiévski, embora pessimista com a imanência, é dotado de um otimismo místico – otimismo este percebido por Jurandir, conforme informação anterior. Ele acredita na cura do mal humano pelo retorno à Transcendência, conforme apontado por Pondé. Mas e Dalcídio Jurandir, como lida com o sofrimento e como se posiciona frente à influência de Dostoiévski? Aí é que está. Dalcídio Jurandir pertence a um

outro tempo⁵². Assim, quando escreve, é este outro tempo, o seu tempo, que ganha expressão em seu texto. Aliás, em *Memórias do Subsolo*, Dostoiévski apresenta seu personagem como um representante da “geração que vive os seus dias derradeiros” (2004b, p. 7). Dalcídio pertence à nova geração. Enquanto tal, recebe a influência, importantíssima, do século XIX, como é o caso de Schopenhauer e Dostoiévski, mas sua obra dirige-se para outro tempo. Tempo este em que apenas o pessimismo, a escatologia sem messianismo, parece dar o tom⁵³. Dalcídio pertence ao tempo em que as admoestações proféticas de Dostoiévski - de que o investimento no caminho da natureza, na imanência, só pode redundar na contínua reencenação de uma tragédia anunciada (PONDE, Op. cit., p. 109) - parecem ter-se cumprido.

A concepção do texto-embrião, conforme já mencionado em capítulo anterior, se dá ao longo de dez anos (1929-1939) do século XX, exatamente o período situado entre os dois acontecimentos que, de certa forma, deram o rosto ao novo século, rosto este que Delacampagne, já à porta do século XXI, registra nas primeiras linhas de seu *História da filosofia no Século XX*, livro cuja edição original data de 1995: “Mais alguns anos de atrocidades, na Bósnia, em Ruanda ou em outro lugar, e nosso século estará terminado (DELACAMPAGNE, 1997, p. 11).

Dissesse respeito a uma empresa mística, dessas tão comuns em fins de milênio, e o augúrio do autor estaria adequado; o vaticínio, compreensível. Contudo, não se pode dizer que desmereça, com seu juízo, história ou filosofia. Pelo contrário. É a referência ao irracional estado de coisas absurdamente manifestado no século XX o que lhe autoriza a previsão. De fato, os poucos anos restantes até o final do século não contradisseram o espírito que, desde 1914, permeou nosso tempo. Nem o juízo do autor. É, pois, o espírito desse tempo, espírito

⁵² E consciente da importância do tempo na constituição da escritura, declara: “Já é uma banalidade dizer que é impossível a um romancista, o menos intemporal dos artistas, fugir de seu tempo” (Entrevista a Eneida de Moraes, *Asas da Palavra*, 1996, p. 33).

⁵³ “A situação social e humana - diz Dalcídio em entrevista a Haroldo Maranhão - vai para pior. Existe o progresso técnico, mas para destruir, para manter a exploração. (...) Nós somos obrigados a ter um pessimismo viril, como dizia Gorki. Um pessimismo positivo, que vem da crítica constante. Um pessimismo com esperança.” (*Asas da Palavra*, 1996, p. 29). A esperança a que se refere, interpretamos como sendo o que, ao final deste capítulo, mostraremos.

cuja prática deu à história sua mais horrenda e cruel feição, que Delacampagne tem em vista ao vaticinar. Por isso diz, com razão, sobre o século XX:

Nos anais da história, ele merecerá, com justiça, o grande prêmio do horror. Procuraríamos em vão: nenhuma época viu tantos crimes se perpetrarem em escala planetária. Crimes em massa, organizados racionalmente e a sangue frio. Crimes originados por uma insondável perversão do pensamento – perversão cujo símbolo será, para sempre, o nome de Auschwitz. (Idem).

É esta atmosfera radical que o romance parece captar, que lhe torna possível articular o tema da morte enquanto realidade natural da vida - isto é, fenômeno a atingir naturalmente os indivíduos separadamente e, enquanto tal, a isolá-los, como na expressão de Pascal: “Morremos sós. Portanto é necessário fazer como se estivéssemos sós” (fr.211 Br. - apud CONCHE, 1998, p. 48), conforme, de certa forma, se viu no segundo capítulo, referências a Alfredo – a esta outra realidade da morte, tão característica dos dias atuais e que o trecho a seguir bem expressa: “Mas não é apenas o indivíduo, é toda a humanidade que, desde Hiroshima, pode ser apagada da face da terra” (CONCHE, 1998, p. 53). Em *Chove nos campos de Cachoeira*, como à frente se verá, os arranha-céus, junto a um Cristo inerte, assumem uma cor apocalíptica.

Evidentemente, *Chove nos campos de Cachoeira*, livro escrito bem longe do que mais horrendo a realidade da guerra operou, não a aborda diretamente. Contudo, conforme visto, também, ainda que em rápidos e raros flashes (por meio de Ezequias⁵⁴), não deixa de mencioná-la. Além do mais, não é a menção à guerra o que aqui importa, mas a percepção contida no texto-embrião acerca de questões que o tempo, o seu tempo, estabeleceu e, ao fazê-lo, abalou profundamente os valores do homem ocidental. Assim, não parece mero acaso que o romance, sob o peso semântico do tema da morte, deságüe no do niilismo (seja enquanto aniquilação da vida, seja enquanto algo mais amplo), bem como, por conseqüência, deixe ver,

⁵⁴ Ezequias, de fato mantinha uma relação com a guerra. Além das referências feitas ao longo deste trabalho, ainda se encontra esta, bem ilustrativa, em que Eutanázio observa a sala vazia da casa da costureira Duduca. Um detalhe visto o remete ao suicida: “Na parede forrada de jornais velhos, onde se via a cara do General Foch, um assalto de forças alemães a Verdun (Ah! Ezequias, Ezequias, o teu entusiasmo por Verdun!)” (1995, p. 241).

escancarado, o desamparo humano, o que a partir deste ponto se mostrará.

O poder da morte no texto-embrião, conforme visto, é responsável por todo o aspecto trágico do romance, aspecto este que se estende, como uma sombra, pela série nele originada. Todavia, não é apenas o homem que, em sua miséria, é atingido. Deus, de quem aquele poderia esperar uma saída, um auxílio, um amparo, também sucumbiu ao poder da morte, como o mostra a cena do encontro de Eutanázio e Felícia no quarto da prostituta, ocasião em que Eutanázio contrai a doença:

Tomou o rumo de Felícia. Uma mulher que cheirava a poeira, a poeira molhada. Cheirava a terra depois da chuva. A fome. Fedia a fome. Estava descalça, gripada, assoando o nariz, no fundo do quartinho, onde tinha, na parede, uma estampa de Nova Iorque. Um pote d'água destampado, um caneco jogado no chão, um pedaço de esteira e um cachorro espiando pela porta. A lamparina era como a língua do cachorro com fome ou sede. Quem teria dado a Felícia a estampa de Nova Iorque? Os arranha-céus cresciam dentro do quartinho escuro e sujo. A língua da lamparina dava aos arranha-céus uma cor apocalíptica. A estampa aumentava sobre Eutanázio. Mas numa mesa velha ao canto, e meio arriada, um grande crucifixo mostrava na luz escassa umas vagas costelas redentoras. Onde estavam os olhos de Cristo naquele crucifixo?

- Onde você arrumou aquilo?

- O quê? A figura?

- Não. O crucifixo.

- Ah. Foi um tio meu que me deixou.

- E a estampa?

- A estampa? Ganhei dum canoeiro.

- Você está boa? Hem? Anda boa?

A mulher baixou os olhos. Eutanázio teve a ilusão de que os olhos de Felícia procuravam na sombra os olhos do Cristo (JURANDIR, 1995, p. 25).

A passagem é longa, a estender-se por três páginas, em cuja seqüência ainda se encontra:

O luar lhe dera talvez aquela luxúria, lhe mostrando o caminho de Felícia, e aquela piedade de receber como uma graça o mal de Felícia. Uma Felícia podre, que naquela hora, porque estava com fome, porque baixou os olhos, se fez numa Felícia quase santa, pura pela doença que a corrompia cada vez mais, uma imaculada Felícia que devia ser a mãe de Jesus, daquele corpo pendurado numa cruz, em cima da mesa velha e meio arriada. Uma mulher com fome se prestando para homem. Que sensação a de amar uma Felícia com fome. Possuir pelo triste amor aquela fome. Por que Cristo não transformou a pequena cruz em pão para Felícia? (Idem, p. 27).

Trata-se de uma das mais belas - embora triste - e significativas cenas do romance-embrião, tão significativa para os objetivos deste trabalho, quanto a cena do café feito na água da defunta em casa do Domingão (Ibidem, p. 183) – o cálice da morte do qual todos bebem -, bem como a outra em que o bêbado pergunta a Eutanázio por que os homens estão à margem da vida, entregues às dores do mundo (Ibidem, p. 38), e ainda aquela em que a morte choca seu “ovo” na garganta de Eutanázio (Ibidem, p. 273), a demonstrar a completa impossibilidade deste em dar ou encontrar sentido na existência. São cenas por meio das quais o tema do sofrimento se une ao da morte do homem e ao da morte de Deus – o niilismo absoluto.

Dois outros aspectos muito importantes também na cena do quarto de Felícia são a menção à cor apocalíptica dos arranha-céus⁵⁵, que parece, de certa forma, pôr-se em par com as poucas, mas existentes, menções à destruição da guerra; bem como a surpreendente beatitude da prostituta, uma beatitude que se dá em plena miséria humana e material, a lembrar, de certa forma, a experiência “tabórica” da mística ortodoxa. Trata-se, no entanto, de uma transfiguração sem *transfigurador*. Uma transfiguração às avessas, às custas da desgraça humana e da morte de Deus. Dalcídio Jurandir utiliza, em dado momento, o próprio termo *transfiguração*, ocasião em que Eutanázio se refere a Irene como “uma espécie de nebulosa transfiguração” (Idem, p. 139). E se para Dostoiévski, como para a mística ortodoxa, na experiência tabórica o homem encontrava-se com o seu “si mesmo”, o homem *absconditus*, sobrenatural, Eutanázio, na seqüência da passagem acima, é assim que, inversamente, se sente: “O que ele chamava o ‘seu eu’ perdia a cor, o movimento, o repouso, a sensação comum. O eu e o mundo também” (Ibidem, p. 139).

É interessante notar que os estudos sobre Dalcídio Jurandir não tenham observado

⁵⁵ A propósito do *Zeitgeist* já mencionado, uma infeliz coincidência parece unir esta referência à “cor apocalíptica” dos arranha-céus ao atentado contra as torres gêmeas, de Nova Iorque, ocorrido a 11 de setembro de 2001, tragédia expressiva do estado de coisas inaugurado a partir do século XX.

o detalhe desta cena (do crucifixo, morte de Deus) que, por sinal, será lembrada pelo moribundo em diversas ocasiões. A propósito, é mister retomar, com fins de esclarecimento, a menção do escritor Benedito Monteiro a sua já mencionada experiência estética. Conforme Monteiro, foi o anátema lançado pelos padres sobre *Chove nos campos de Cachoeira* o que o levou à leitura do romance. Isto feito, deslumbrou-se, relendo-o tantas outras vezes, a experimentar um *novo impulso para a vida* (MONTEIRO, 1993, p. 27). Deixemos para depois o exame sobre o que afinal consiste o tal *impulso* e observemos, com base no há pouco exposto sobre a morte de Deus, quão claro aparecem os motivos do anátema. Um outro dado que certamente desagradou aos religiosos é o fato de a religião católica ter como porta-voz, no romance, o devasso Dr. Campos, juiz de Cachoeira, que entre um gole e outro cita Santo Agostinho e Pascal⁵⁶ a falar da “miséria do homem sem Deus” (JURANDIR, 1995, p. 123 – em capítulo de nome bastante sugestivo: *Metafísica para os Vermes*). O juiz, cujo comportamento mais se assemelha ao de um seguidor do deus Dioniso, escreve artigos para *A Verdade*, “órgão dos interesses da sociedade e da família em Belém” (Idem, p. 73), a fim de provar a existência de Deus. É ele quem, após criticar o bolchevismo da Rússia, diz no balcão de Salu:

Meus artigos lançam uma advertência. A Igreja tem que ser antes de tudo um baluarte da sociedade. Tem que ser o farol da humanidade. Sou pela disciplina religiosa, pela oficialização da Igreja. Sou pelo Estado Teocrático, Salu! (p. 72).

Mas o que significa propriamente a representação da morte de Deus neste romance de Dalcídio Jurandir? Que implicações ela traz para a relação do escritor com as influências

⁵⁶ A propósito, não deixa de ser interessante tomar esta menção nominal a Pascal acerca da “miséria do homem sem Deus” e comparar com o trecho em que o narrador, por ocasião do morticínio provocado pela influenza em Cachoeira, diz: “As preces tristes subiam para o céu morno e cheio de estrelas tranqüilas” (p. 101), onde tanto a *mornidão* do céu quanto a *tranqüilidade* das estrelas parecem sugerir um *vazio* indiferente à tristeza das preces, a mesma indiferença do céu destituído de Deus que levou Pascal a dizer: “O silêncio desses espaços infinitos me apavora”, numa referência ao universo infinito proposto pela Revolução Científica do século XVII, do qual Deus, fundamento explicativo estabelecido por Aristóteles e legitimado pela Igreja Medieval, se tornara desnecessário.

recebidas do século XIX, bem como para o posicionamento de seu pensamento ainda nas primeiras décadas do novo século? Que conseqüências ela traz para o decorrer da própria série do *Extremo-Norte*?

Primeiro, demonstra o ponto fundamental da autonomia do escritor para com os mestres que o inspiraram – Schopenhauer e Dostoiévski. Em Dalcídio, o apelo à Transcendência já não é possível. Já não há salvação, apenas dor, sofrimento e morte. E se tanto para Schopenhauer (2001, p. 413)⁵⁷ quando para Dostoiévski (PONDÉ, Op. cit., p. 183)⁵⁸ o sofrimento era ele mesmo um caminho para a redenção, em Dalcídio o sofrimento é gratuito. Não há horizonte redentor. Há apenas a desgraça pura e simples. O niilismo já não diz respeito apenas ao aniquilamento da vida, mas ao esboroamento, à falência do Transcendente⁵⁹.

Assim, desgraçado e sem ter a quem apelar, o homem, ante a morte de Deus, encontra-se inteiramente abandonado a si próprio, a depender, desde então, de suas próprias forças. E nisto, neste detalhe, Dalcídio Jurandir se inscreve já no pensamento do novo século, o Existencialismo, parecendo mesmo até anteciper-se, de certa forma, ao existencialismo ateu de Sartre. Visto sob tal ótica, o romance-embrião, que se inspira no pensamento do século XIX, articula-se, pela postura assumida, com um dos pensamentos mais fecundos do século XX. E ainda que não tenha sido ele o desencadeador de nenhum movimento, tampouco tenha sido compreendido em seu cerne pela primeira recepção, taxado que foi de romance regionalista, isto não tira o mérito de seu autor, indubitavelmente um nome importantíssimo

⁵⁷ Eis o teor da referência: “A aproximação da morte e o desespero não são, aliás, absolutamente indispensáveis para chegar a esta purificação pela dor. (...) Deste modo vimos, muitas vezes, homens cuja existência tumultuosa tinha sido dominada pelo conflito das paixões, reis, heróis, aventureiros, converterem-se de repente e inteiramente á resignação e ao arrependimento, fazerem-se monges ou anacoretas”.

⁵⁸ Diz Pondé em momento anterior: “O cristianismo russo carrega muito nessa idéia de redenção, de que se é salvo pelo sofrimento” (p. 167). E mais à frente, na referência apontada pela nota: “Chamo a atenção para a questão do sofrimento porque é uma hipótese clássica sobre Dostoiévski. Como ele vê a redenção? Pelo sofrimento.”

⁵⁹ Em reportagem exibida no programa Fantástico, da Rede Globo (exibida em 28/05/2006), o papa Bento XVI, em visita a Auschwitz, perguntava em oração a Deus: “Por que não impedistes? Por que ficastes oculto, não vos manifestastes?”

para a literatura.

Dalcídio, como se sabe, viajou ao Rio de Janeiro em 1928, o que possivelmente lhe permitiu, dada a efervescência cultural da então capital brasileira, contato com idéias e movimentos advindos da Europa⁶⁰. E é possível que tal viagem tenha sido, por isto, importante para o livro que no ano seguinte começaria a escrever – o romance-embrião. Seja isto verdade ou não, o certo é que, a exemplo de Heidegger⁶¹ e Sartre, cujas obras filosóficas mais conhecidas, *O Ser e o Nada* (1942) e *O Existencialismo é um Humanismo* (1946) são posteriores a *Chove nos campos de Cachoeira*, Dalcídio Jurandir concebe o homem - é o que se depreende da atuação de seus personagens, particularmente Eutanázio e Alfredo -, como um ser *lançado* no mundo e para a morte. E esta idéia de um ser lançado no mundo é interessantíssima, posto demarcar um posicionamento teórico fundamental, traço já característico, de certa forma, do século XX.

O fato de ser *lançado*, tanto em Heidegger quanto em Sartre significa, em última instância, que o homem não possui uma essência prévia, como ocorre a um ser “criado”. Assim, ser *lançado* significa que o homem tem de fazer a si próprio, já que não pode recorrer a nenhuma transcendência. Em Heidegger, o *Dasein* não é criado, mas *lançado*: “O seu ser não é a conclusão dum ato criador que o destina à imortalidade pessoal, é o começo duma destruição, dum desaparecimento de que a morte é, como se viu, a força secreta. Por isso, a morte heideggeriana é um falecimento e a morte cristã uma *passagem* para o além” (PASQUA, 1993, p. 125). Em Sartre o tom a esse respeito não destoa.

Eis porque o existencialismo prefere falar de *condição* humana em vez de *natureza*

⁶⁰ Ele exerceu, ainda que sem remuneração, a atividade de revisor da Revista *Fon-Fon*, conforme os *Dados Biográficos* ao final da edição de *Chove nos campos de Cachoeira* utilizada neste trabalho.

⁶¹ *Ser e Tempo* é de 1927 mas só teve sua primeira tradução para o francês em 1938, como informa Rüdiger Safranski, biógrafo de Heidegger: "Em 1931 as conferências de Heidegger 'Da Essência do Fundamento' e 'O que é Metafísica?' tinham aparecido em revistas filosóficas francesas. Foram suas primeiras traduções. Em 1938 seguiu uma coletânea de textos selecionados, dois capítulos de 'Ser e Tempo' (sobre a preocupação e sobre a morte), um capítulo do livro sobre Kant e o texto 'Hölderlin e a Essência da Poesia'" (2000, p. 402-03). E segundo o prof. Benedito Nunes (que conheceu pessoalmente o romancista), em entrevista concedida ao autor deste trabalho em 05/05/2005, Dalcídio lia em francês, mas, possivelmente, não lia em alemão.

humana, conforme já visto. Por isso também aqui, quando em dado momento se referiu à insatisfação do menino Alfredo ante as circunstâncias que lhe dizem respeito - o substrato concernente às limitações que o sujeitam, bem como às possibilidades que tem de transcendê-las, usou-se o termo *condição* (cap. 02, p. 42; cap. 03, p. 58).

Mas o que significa propriamente isto? Significa que o homem está só, completamente desamparado. Que ele é o único responsável por si, cabendo-lhe, por conta disso, definir-se a partir de si mesmo enquanto existente. É o que o existencialismo ateu diz quando afirma que a existência precede a essência. Significa, pois, em última instância, a afirmação da autonomia humana frente à transcendência, não mais, como em Dostoiévski, como aspiração do projeto moderno, mas, quem sabe, como *consequência* deste, como consequência da “tragédia anunciada”. Eis aí, pois, o que se dizia mediante a afirmação de que o existencialismo sartreano (como também em Heidegger) denota uma maneira bem específica de se pensar o ser do homem, maneira pela qual, evidentemente, se posiciona perante a tradição metafísica. Esta, como se viu no segundo capítulo, pensava o homem a partir de uma natureza humana, isto é, a partir de uma essência – o que significa afirmar, em última instância, o homem como resultado de um projeto divino. Eis o que diz Sartre a respeito :

O que significa, aqui, dizer que a existência precede a essência? Significa que, em primeira instância, o homem existe e encontra a si mesmo, surge no mundo e só posteriormente se define. O homem, tal como o existencialista o concebe, só não é possível de uma definição porque, de início, não é nada: só posteriormente será alguma coisa e será aquilo que ele fizer de si mesmo. Assim, não existe uma natureza humana, já que não existe um Deus para concebê-la. (SARTRE, 1984, p. 6).

E em *Chove nos campos de Cachoeira*, onde também não há uma Transcendência, não há portanto, uma essência, o homem está entregue a sua própria desgraça existencial. Assim, ou ele se acomoda ao fatalismo - como Major Alberto e tantos outros; ou se mata - como Ezequias e Cristino; ou investe na intensidade da queda ante a perda de sentido, ante o

silêncio do absurdo, “silêncio cheio de náuseas”, “silêncio de exumação” (Jurandir, 1995, p. 29) - como o faz Eutanázio a impulsionar-se para cair com maior intensidade, *hipocondríaco* (Idem, p. 205), apavorado com o Nada. A outra possibilidade assumida no romance é a de Alfredo que, insatisfeito, escolhe-se o tempo inteiro, projeta-se para adiante, faz-se, projeções estas das quais resultam os outros oito volumes do *Extremo-Norte*.

Contudo, se para Eutanázio, já embriagado pelas náuseas frente ao silêncio – ele perde a capacidade de fala muito antes de morrer⁶² – é fácil reconhecer no crucifixo a ausência do sentido transcendente, Alfredo, menino ainda, a receber do pai, da mãe e de Lucíola versões diferentes da Transcendência - “o Pai do Céu de Lucíola, o Deus de dona Amélia e o Supremo Criador do Major Alberto” (Ibidem, p. 200) - somente aos poucos consegue abolir esta “complicação de muito Deus na sua consciência” (Ibidem, 200) a fim de se encontrar “livre dentro de si mesmo” (200)⁶³.

Isto faz lembrar um dado importante relatado pelo próprio romancista na entrevista concedida a Eneida de Moraes já outras vezes mencionada: “Minha visão do mundo não se inspira em Deus nem no Demônio nem no Bem nem no Mal mas nesta vida em movimento...” (Asas da Palavra, 1996, n. 04, p. 33).

Livre dentro de si mesmo, Alfredo escolhe-se. A condição de toda escolha, eis o lema do existencialismo, é a *liberdade*. É a liberdade o pressuposto de toda decisão, de toda escolha, de todo projeto. Ante a ausência de uma essência prévia, o homem, diz Sartre, “está condenado a ser livre” (SARTRE, 1984, p. 9). E *Chove nos campos de Cachoeira*, o texto-embrião do ciclo do *Extremo-Norte*, constituído com base nas tentativas do menino de transcender sua própria condição, escolhendo-se, parece alertar para o fato de que, apesar do

⁶² Ver nota 49.

⁶³ Em *Passagem dos Inocentes*, o menino ouve Cara-Longe, numa referência à peste que se abate sobre as crianças, bem como ao texto bíblico (p. ex. Mt. 2: 1-23), a dizer: “O lixo se acumula na cidade. As carroças da Limpeza Pública pararam. As moscas baixam. Os anjos sobem. E eu que me apelido de Herodes! Em vez de lixo, as carroças vão carregar curumim para o Santa Isabel [cemitério]. E entre as crianças condenadas, está o filho de Deus?” (JURANDIR, 1984, p. 176). Mais à frente, a voz de Cara-Longe ecoa na mente do menino: “Foi decreto de Herodes. No meio dos condenadinhos o filho de Deus?” (Idem, p. 205).

niilismo e do desamparo contemporâneos, o homem pode projetar-se em busca de novos sentidos⁶⁴, em busca de sua essência. Eis o dado que parece constituir a outra razão do deslumbramento do adolescente Benedito Monteiro: a descoberta, ante a leitura do romance dalcidiano, da *liberdade* como condição de toda escolha, de todo projeto. Por isso, anos depois, já maduro, relata ter descoberto, mediante aquela experiência estética, que “poderia exercer a minha mais plena liberdade” (MONTEIRO, 1993, p. 18 – cf. p. 05 do primeiro capítulo deste trabalho).

Eis como Dalcídio Jurandir, que dos mestres do século XIX herdou o pessimismo, encontra, a exemplo de mestres do século XX, na liberdade, o fundamento das possibilidades humanas. O fundamento da transcendência. Autotranscendência. Autotranscender-se pela liberdade, ir além, no entanto, não significa necessariamente alcançar estados desejáveis. A liberdade não garante “sucesso” no mundo. Ela é apenas a condição do ser-possível.

Eis o que, a propósito do estatuto da liberdade em Heidegger, comenta Benedito Nunes:

A liberdade é o poder-ser livre. Se a essência do homem consiste na existência, a sua conduta, seja autêntica ou inautêntica, faça-se ou não de acordo com o que tem de mais próprio, implica sempre uma escolha de si. O poder-ser não é o poder excedentário da vontade, como livre arbítrio ou *causa sui, espontânea* e incondicionada, interrompendo a série da causalidade natural, mas o poder-ser que somos, a determinação de um ente que se conduz em relação a si mesmo e em cuja conduta o ser está sempre em jogo. Conduzir-nos implica termos já decidido o que somos, e termos decidido significa aqui haver-mos-nos escolhido... (NUNES, 1992, p. 113).

O ser humano, nas filosofias da existência, como em Dalcídio Jurandir, é o resultado do uso de sua própria liberdade. E se Eutanázio, Ezequias e tantos outros, escolhem mergulhar imediatamente no *Nada*, Alfredo, todavia, pretende ir *além*, projetando-se em busca de suas possibilidades, mesmo que - ele sabe, as marcas indeléveis que carrega nas

⁶⁴ Não residiria aí, na possibilidade do homem fazer-se, via liberdade, o motivo da “esperança” mencionada por Dalcídio quando, na entrevista a Haroldo Maranhão referiu-se ao pessimismo? Ver nota 53.

pernas lho dizem o tempo inteiro, a morte, que o cerca aonde quer que vá, não o deixa esquecer -, sob estas esteja aquela mão “inevitável” que lhe vem à mente ao contemplar o cadáver no necrotério, certa feita (JURANDIR, 2004, p. 85): a possibilidade do seu próprio impossível.

Assim, enquanto a impossibilidade não o esgota, enquanto a totalidade de seu ser não se completa, ele segue, escolhendo-se, rumo a seu *excedente*, seu *poder ser*. Por isso, nove volumes depois, Alfredo, então com vinte anos, é visto no final de *Ribanceira*, último romance do ciclo, tendo que, outra vez, ultrapassar circunstâncias. “Outra vez na pedra”, diz o texto, numa alusão às circunstâncias desfavoráveis.

Todavia, como são as circunstâncias desfavoráveis quem, ao provocar a insatisfação, impulsionam, por outro lado, as escolhas, o romancista, numa bela referência à prática tão comum no interior amazônico de se amolar, em pedras próprias para tanto, facas e terçados, instrumentos de que o ribeirinho se serve para, entre outras coisas, *abrir* caminhos (picadas) na mata, diz, a concluir belamente o trabalho de cinco décadas: “*Outra vez na pedra. Toda faca, nessa pedra, acha seu gume?*” (JURANDIR, 1978, p. 330).

CONCLUSÃO E RESPOSTA À QUESTÃO SOBRE O SUBLIME

Ao afirmar o tema da morte como o elemento fundamental em *Chove nos campos de Cachoeira*, este trabalho acompanhou a ressonância semântica do tema e pôde comprovar como a idéia da morte plasma a experiência de finitude dos personagens. Do mesmo modo, comprovou como tal ressonância, num ritmo crescente e sempre mais tenso, fez o romance desembocar em problemas radicalmente concernentes ao homem contemporâneo, que são, além da própria finitude, comum aos homens de todos os tempos, o niilismo e o desamparo absolutos.

Com isto demonstrou que, embora o romancista tenha entre as fontes de influência claramente identificáveis nomes como Schopenhauer e Dostoiévski, ele, contudo, não se prende ao pensamento do século XIX, mas insere-se, e de maneira original, no pensamento já concernente à nova realidade característica do século XX e início do XXI.

Evidentemente, a afirmação de que o romancista se insere no pensamento do novo século, dada a proximidade temática com o existencialismo ateu, parece trair a postura do primeiro capítulo, que denunciou a atitude classificatória da crítica receptiva. Trata-se, contudo, de uma aparência. Não se teve aqui a intenção de “filiar” o romance de Jurandir a qualquer movimento, quer literário, quer filosófico, mas, ao contrário, a de mostrar-lhe a autonomia e, com isto, a unicidade – a sua característica de objeto artístico e, enquanto tal, único. Objeto cuja razão de ser é o próprio significado de arte que ele contém, significado que o romance, todo e inteiro, no conjunto de seus significantes, transmite ao leitor – afinal, seu destinatário.

Eis por que o trabalho teve como seu móbile primeiro a identificação deste significado. Não por acaso, ao invés de buscar nas escolas, conceitos ou movimentos, a chave de acesso ao aspecto artístico do romance, privilegiou o leitor e a obra, fundamentalmente,

numa tentativa de evitar adentrar o desvio tão comum ao discurso erudito. O leitor, ao contrário do crítico, tem um contato mais aberto com a obra. Isento de interesses explicativos *a priori*, ele se deixa atingir em cheio pelo poder comunicativo nela presente.

Foi assim então que os registros de dois leitores especiais, porque sensibilíssimos, Drummond e Benedicto Monteiro, bem como de críticos como Álvaro Lins e outros (contudo justamente quando não se posicionaram como críticos, mas, como simples leitores, deixaram fluir sua confusão ante o efeito estético da obra), contribuíram valiosamente para a interrogação do romance. Em resposta, este desfilou os elementos descritos nos três últimos capítulos (e no primeiro parágrafo acima), elementos que, em conjunto, dão conta, enquanto representações, do abismo imensurável em que o homem contemporâneo, do qual o marajoara é simples figura, encontra-se em queda livre.

Evidentemente, a identificação e análise dos componentes que caracterizam o poder comunicativo do romance não significam uma apreensão do efeito tal qual sentido pelo leitor, haja vista tratar-se de experiência subjetiva. Assim, por exemplo, ante a experiência estética, Drummond viu na morte experimentada a privação da liberdade, enquanto que Monteiro, ao contrário, viu na liberdade o estímulo para a renovação da vida. Álvaro Lins, por sua vez, captou confusamente uma “força bárbara e caótica, algo de essencial que atravessa o romance”. Ruy Pereira sentiu “algo que abisma, exagera, aterroriza” e que, inspirado no citado artigo *On The sublime*, mencionado em nosso primeiro capítulo, identificou como *sublime*.

Isto feito, este livro dar-se-ia por concluído não fosse a necessidade de resgatar uma promessa feita ainda no primeiro capítulo (nota 12), a saber, a de examinar a suposta presença do *sublime* em *Chove nos campos de Cachoeira*, promessa esta que se deveu a dois motivos.

O primeiro, a concordância junto a Ruy Pereira quanto à possibilidade de tal categoria estética concernir ao romance. O segundo motivo, a discordância quanto ao exemplo apresentado por Pereira com fins de comprovar tal presença. Na ocasião, viu-se, Pereira citou uma passagem em que o menino Alfredo se impressiona com a conversa de Major Alberto acerca do fogo nos campos e tem pesadelos.

O fogo ali descrito, contudo, não suscita nenhum estado de pavor ou admiração - emoções que têm a ver com o sublime, conforme a sugestão do texto *On The Sublime*, mencionado pelo pesquisador. Tampouco é capaz de expressar a tal “força espiritual, caótica e bárbara”, aquele “algo de essencial que atravessa subterraneamente o livro”, conforme palavras de Álvaro Lins, a sugerir, com este último trecho, uma onipresença, e que este trabalho identificou como sendo a própria idéia da morte e suas ressonâncias.

Pelo contrário, os pesadelos de Alfredo refletem, antes, algo independente do fogo e há muito presente na psicologia do menino: o preconceito com a cor da mãe e o temor de uma separação entre os pais, situação em que a mãe, negra, neta de escravos e inicialmente uma serviçal do pai, este branco, influente e culto, restaria inteiramente desamparada. Com ela, o menino. Não por acaso, o fogo, no pesadelo, queima as mãos de D. Amélia, que restam pretas “como carvões”. O chalé, núcleo das relações familiares, e frágil base da segurança do menino, também é queimado.

Assim, com vistas a resgatar a mencionada promessa de demonstrar em que realmente consiste o sublime no romance, é que se desenvolverá a argumentação a seguir. Para tanto, serão deixadas de lado questões relativas ao desenvolvimento do conceito conforme se pode acompanhar no estudo da portuguesa Helena Barbas, intitulado *O Sublime e o Belo – de Longino a Edmund Burke* (2006), e partir-se-á da concepção kantiana, afinal, uma das mais importantes referências no presente, a despeito de tratar-se de uma elaboração do século XVIII.

Kant, a quem as idéias do contemporâneo Burke acerca do sublime forneceram valiosa inspiração, diz que o sublime concorda com o belo no fato de que ambos aprazem por si próprios e, entre outras concordâncias, no fato de o juízo acerca de ambos, embora singulares, isto é, subjetivos, anunciarem-se como universalmente válidos, haja vista reivindicarem a concordância dos sujeitos em geral. Todavia, alerta o filósofo, “se bem que na verdade reivindicuem simplesmente o sentimento de prazer e não o conhecimento do objeto” (1997, p. 90), a dizer com isto que tanto o belo quanto o sublime não correspondem a conceitos objetivos, mas a sentimentos experimentados pelo sujeito ante determinados objetos.

Não obstante, belo e sublime são diferentes. Quanto ao objeto de referência, o belo concerne à forma limitada do objeto, enquanto que o sublime diz respeito a objetos sem forma, na medida em que, alerta Kant, neles se represente ou enseje representar uma “ilimitação pensada em sua totalidade”. Assim, do ponto de vista do criticismo kantiano, o prazer concernente ao belo se constrói na relação entre as faculdades da imaginação e do entendimento⁶⁵. O prazer relativo ao sublime, ao contrário, decorre da relação entre a imaginação e a razão⁶⁶.

Desse modo, se o belo decorre da harmonia entre a imaginação e o entendimento ante a forma de um objeto sem representação de fim, ou seja, em que a finalidade está nele mesmo, o sublime, ao contrário, tem sua finalidade na desarmonia entre as faculdades que lhe dizem respeito: a razão exige da imaginação um alargamento, obrigando-a a exprimir o

⁶⁵ O entendimento, em Kant, é a faculdade dos conceitos objetivos, isto é, daqueles que possuem correspondência com os objetos que afetam a faculdade sensível (sensibilidade). Em outras palavras, com os objetos da experiência. Quanto à imaginação, cabe, no que concerne ao conhecimento, realizar a ligação do múltiplo sensível, de modo a compor uma síntese e apresentá-la ao entendimento, que se encarrega da representação conceitual.

⁶⁶ A razão, para Kant, é a faculdade que visa a sistematização geral do conhecimento, com vistas à unidade total. Assim, ela não se relaciona diretamente com a experiência, caso do entendimento, mas com este, visando dar unidade aos múltiplos conceitos do entendimento. Desse modo, visto o distanciamento da experiência, a razão concebe idéias – conceitos que de tão amplos não possuem correspondência no mundo fenomênico, empírico. Não há, no vasto campo da sensibilidade, objetos que correspondam às idéias. Estas ultrapassam qualquer possibilidade de representação empírica.

informe, o ilimitado, na natureza. É quando esta, ainda que indevidamente, é representada como poder imensurável e ameaçador, como onipotência ante a qual toda capacidade humana de resistência é insignificante. Daí a experiência do sublime comportar o medo, a dor, a angústia e, por outro lado, o fascínio, a admiração.

Contudo, ao exigir a apresentação do não-apresentável, a razão violenta a imaginação, que não suporta e fracassa – por isso a representação da natureza como poder absoluto é indevida. A razão, na medida em que exige da imaginação a apresentação do supra-sensível característico das idéias, apresenta-se para a imaginação como um *abismo* em que esta corre o risco de perder-se. A esse respeito, diz Kant:

Na representação do sublime da natureza o ânimo sente-se *movido*, já que em seu juízo estético sobre o belo ele está em tranqüila contemplação. Este movimento pode ser comparado (principalmente no seu início) a um abalo, isto é, uma rápida alternância de atração e repulsão do mesmo objeto. O excessivo para a faculdade da imaginação (até o qual ela é impelida na apreensão da intuição) é, por assim dizer, um abismo, no qual ela própria teme perder-se; contudo, para a idéia da razão do supra-sensível não é também excessivo, mas conforme a leis produzir um tal esforço da faculdade da imaginação: por conseguinte, é por sua vez atraente precisamente na medida em que era repulsivo para a simples sensibilidade (1997, p. 104).

Essa alternância de atração e repulsão do objeto para o espírito (ânimo), é responsável, na experiência do sublime, pela “momentânea inibição das forças vitais e pela efusão imediatamente consecutiva e tanto mais forte das mesmas” (p. 90), de modo que se por um lado tal experiência é marcada pelo medo, terror, melancolia – “o sublime só pode ser sentido em relação a uma grandeza muito séria que não admite entretenimento” (TIBURI, 1998, p. 241), por outro ela se faz acompanhar de um esfuziante entusiasmo. As razões de tal alternância se dão, de um lado, pelo fracasso da imaginação frente à exigência da razão. De outro, pelo fato de esta, ante a impossibilidade de apresentação do absoluto da idéia na sensibilidade, encontrar refúgio e adequação não no objeto impossível da experiência, mas na dimensão moral do sujeito. Daí a experiência do sublime, isto é, da impotência humana ante o

poder imensurável da natureza representada, ainda que indevidamente, como onipotente, conduzir à perspectiva moral, na medida em que

desperta em nós a capacidade interior de resistir não apenas à onipotência da natureza mas a nossa própria natureza sensível, à força de nossas inclinações que, de maneira imperiosa, deve dominar a lei moral racional, a qual, por ser interior, faz nossa eminente dignidade. Descobrimos no sublime que podemos nos determinar não conforme a busca do prazer, da felicidade ou do instinto de conservação, mas conforme representação da lei moral em nós (Apud TIBURI, op. cit., p. 246- 247).

Para Kant o sublime, definido como “o que é absolutamente grande” (1997,p. 93), ou “aquilo em comparação com o qual tudo o mais é pequeno” (p. 96), diz respeito, portanto, não ao objeto da natureza onipotente, mas à destinação moral do homem, cujo fundamento é a liberdade entendida como autonomia.

Pois bem, feita esta ligeira e despretensiosa apresentação acerca do sublime em Kant, dois dados chamam a atenção no que diz respeito ao objetivo desta incursão, que é vincular o sublime à experiência estética de *Chove nos campos de Cachoeira*. O primeiro dado - na verdade uma ameaça à consecução deste objetivo - é o fato de Kant referir, de maneira ostensiva, o sublime à natureza e não propriamente à arte, havendo até mesmo quem, entre seus estudiosos, afirme que o filósofo “recusou peremptoriamente ao sublime um papel na sua concepção de arte” (BARRETO, 1998, p. 173).

Kant mostra-se realmente cuidadoso a esse respeito. Por exemplo, quando, ao diferenciar belo e sublime, diz: “Mas a diferença interna mais importante entre o sublime e o belo é esta: que, se, *como é justo*, aqui considerarmos antes de mais nada *somente o sublime em objetos da natureza...*” (1997, p. 90), onde as expressões aqui destacadas de fato deixam ver que o filósofo parece conceber o sublime como mais adequado aos objetos da natureza. Contudo, na seqüência imediata do mesmo trecho, Kant adverte, entre parênteses: “(pois o sublime da arte é sempre limitado às condições da concordância com a natureza)”, no que

parece ver possibilidade do sublime apresentar-se *também* na arte, desde que se considerem as condições apresentadas.

O segundo dado, por outro lado, parece tornar indiferente tal preocupação, haja vista dizer respeito ao fato de o sublime ser um sentimento e, portanto, dizer respeito ao sujeito, e não ao objeto. Com isto, parece tornar-se inócua toda preocupação com a referência objetiva, seja ela natural ou artística, desde que seja capaz de suscitar o referido sentimento. Assim, caberia agora verificar se o romance de Jurandir atenderia a tal critério, como pretenderam Ruy Pereira e o autor deste trabalho.

Mas eis que, ante tal verificação, outro obstáculo se impõe. A perspectiva que sobre o romance se abriu é a da existência tal como tematizada no século XX pelas chamadas filosofias da existência, exatamente quando o projeto iluminista, mais do que nunca, se mostrou inócuo. Em que suas melhores promessas redundaram em fracasso. E Kant, sabe-se, está comprometido com um ideal de humanidade tal como característico do século XVIII, o “Século das Luzes”. Um desses compromissos diz respeito justamente à perspectiva de um progresso moral fundado na racionalidade. E, contudo, o século XX assistiu ao desencadear de um estado de coisas em que a irracionalidade e o absurdo, ainda hoje dão o tom.

Diante disso, dada a recusa no existencialismo ateu, o que também se nota na obra de Jurandir, à idéia de uma essência *a priori* – em Kant, como em Diderot e Voltaire, iluministas do século XVIII, lembra Sartre, a idéia de uma essência anterior à existência era representada pela noção de natureza humana (1984, p. 5) -, como adequar, de maneira não arbitrária, uma categoria (estética, é verdade, mas com profunda implicação moral) como a do sublime kantiano à obra de Jurandir?

A possibilidade, que não é garantida de antemão, seria encontrar, na experiência estética do leitor, correlatos concernentes ao sublime, conforme a prescrição kantiana: o medo, o pavor, a angústia, a sensação terrificante do abismo, o sentimento de impotência

humana ante o poder e grandeza absolutos do objeto, responsáveis pelo “abalo” e “momentânea inibição das forças vitais”; bem como a admiração e o entusiasmo, ingredientes responsáveis pela “efusão imediatamente consecutiva e tanto mais forte das mesmas” [forças].

Evidentemente que esses elementos, como se viu, correspondem, em Kant, a uma experiência ante a natureza representada como absolutamente grande e, enquanto tal, terrível, grandeza esta que ela em si mesma não contém, mas apenas decorre da luta da imaginação contra a violência da razão em forçar aquela faculdade a presentificar o “excessivo” da *idéia*, excessivo este que “para a faculdade da imaginação é, por assim dizer, um abismo, no qual ela teme perder-se” (KANT, Op. cit., p.104). Viu-se também que é devido à impossibilidade de satisfação daquele impulso da razão, que ela vem refugiar-se na moralidade, quando a liberdade, entendida como autonomia, mostra-se uma *força* capaz de resistir ao *poder*⁶⁷ da natureza. Assim, se o “abalo” e a “momentânea inibição das forças vitais” experimentadas pelo ânimo decorrem da violência sofrida pela imaginação e sensibilidade, bem como do fracasso da razão; por outro lado, a “complacência [prazer] entusiasmante” (p. 108) e a “efusão imediatamente consecutiva e mais forte das mesmas forças vitais” se dá por ocasião da descoberta no próprio espírito daquela “destinação” moral (Idem).

Conforme já adiantado, o sublime diz respeito ao sujeito, e não propriamente ao objeto. Trata-se, pois, de um sentimento experimentado ante o objeto na medida em que este suscita, põe em ebulição, a luta entre razão e imaginação segundo descrição já feita. Por isso, o sublime, como o belo, caracterizam juízos singulares (subjetivos), ainda que aptos à universalidade (concordância universal).

⁶⁷ Kant assim define poder e força: “Poder <Macht> é uma faculdade que se sobrepõe a grandes obstáculos. Esta chama-se força <Gewalt> quando se sobrepõe à resistência daquilo que possui ele próprio poder. A natureza, considerada no juízo estético como poder que não possui nenhuma força sobre nós, é dinamicamente-sublime” (Op. cit., p. 106, § 28).

Diante do exposto caberia então verificar se *Chove nos campos de Cachoeira*, objeto artístico, conteria, em seu significado, elementos capazes de suscitar no leitor o sentimento do sublime.

Isto, entretanto, já foi feito. Os três últimos capítulos se encarregaram exatamente de apresentar o onipotente poder da morte, ante o qual todos, inclusive Deus, restaram impotentes. Também apresentaram o abismo imensurável formado pelo niilismo e desamparo, abismo este apresentado na forma de uma totalidade negativa, o *Nada*, e escancarado ante um homem apavorado, imerso no terror, náusea e solidão, conforme se destacou acerca dos personagens.

A propósito, a solidão profunda, característica da experiência de morte, como lembram os filósofos existencialistas – a morte, quer como fato consumado, como a doença que o antecede ou como a idéia que plasma a consciência da finitude, isola o indivíduo dos demais viventes: a morte é sempre *minha*, diz Heidegger – é caracterizada por Kant como correspondendo à experiência do que ele chama de “sublime terrível”. A referência encontra-se em *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*, onde, após a referida menção, Kant acrescenta um interessante exemplo. Interessante para o objetivo aqui empreendido, por dois motivos.

Primeiro, porque o exemplo se refere diretamente a uma experiência de morte e, segundo, porque é extraído de um *texto literário*, o que, a despeito do exemplo constar de uma obra anterior às formulações da “Terceira Crítica”, demonstra a consideração do filósofo para com o sublime na arte. Trata-se de um longo trecho mas que, dada sua importância para o objetivo aqui aspirado, vale a pena ser inteiramente reproduzido. Primeiramente, a afirmação do filósofo no corpo do texto: “A solidão profunda é sublime, mas de maneira terrível” (KANT, 1993, p. 22). A seguir, o exemplo ali disposto como nota de rodapé:

Quero dar um exemplo do nobre assombro que a descrição de uma completa solidão pode inspirar, e, com esse fim, cito alguns passos do sonho de Carazan, do *Magazin* de Bremem, IV, p. 539 e ss. À medida que suas riquezas aumentavam, esse rico avaro fechava o coração à compaixão e ao amor. Todavia, quanto mais esfriava nele o amor pelos homens, maior a assiduidade de suas orações e práticas religiosas. Após essa confissão, ele assim prosseguiu: Numa noite quando fazia minhas contas e calculava os benefícios de meu negócio, adormeci. Vi então o *anjo da morte* aproximar-se de mim como um turbilhão; e antes que pudesse evitar, *golpeou-me terrivelmente*. Fiquei petrificado tão logo percebi que minha sorte estava para sempre lançada, e que a todo o bem que eu praticara nada mais poderia ser acrescido, e que, de todo mal que perpetrara, nada poderia ser subtraído. Fui levado diante do trono daquele que habita o terceiro céu. Assim me falou o brilho, que ardia diante de mim: Carazan, teu culto a Deus é abjeto. Fechaste o coração ao amor pelos homens e defendeste teus tesouros com mão de ferro. Viveste somente para ti mesmo e, por isso, deverás também na eternidade vindoura *viver só, privado de toda comunidade com a Criação*. Nesse instante, fui arrebatado por uma força invisível e transportado pelo edifício reluzente da Criação. Logo deixei inumeráveis mundos às minhas costas. Quando me aproximei do limite máximo da natureza, percebi que as sombras do vazio ilimitado precipitavam-se no *abismo que havia diante de mim*. Um *reino medonho de eterno silêncio solidão e trevas*. Esse espetáculo infundiu em mim um *terror inexprimível*. Pouco a pouco, ia perdendo de vista as últimas estrelas e, finalmente, o último vestígio fascinante de luz extinguiu-se na *mais absoluta escuridão*. O *medo desesperado da morte* aumentava a cada momento, como a cada momento multiplicava a *distância* do último mundo habitado. Com uma *intolerável angústia* no coração, pensava que, se por cem milhões de anos me levassem para além das fronteiras de todo o universo, teria ainda e para sempre meu olhar mergulhado no abismo imensurável das trevas, sem auxílio nem esperança de regresso. Nesse momento levei a mão com tal veemência aos objetos da realidade, que despertei. Então aprendi a respeitar os homens; pois, naquele *deserto terrível*, mesmo o mais ínfimo deles, ao qual eu soberbamente fechara a porta, teria sido de longe preferível a todos os tesouros de Golconda.” (Grifos acrescentados)

Este texto, bem observado e devidamente suprimidas as referências religiosas, mostra o essencial da experiência de Carazan, ainda que onírica: o medo, a angústia, a solidão, o isolamento característicos da *experiência de morte*, tal como ocorre ao personagem de *A morte de Ivan Ilich*, novela de Tolstói mencionada por Heidegger como exemplo característico da experiência existencial da morte.

Trata-se, portanto, de uma experiência de morte, a de Carazan, suprimidas aquelas referências, ocorrida nos moldes em que a apresentam as filosofias da existência, bem como *Chove nos campos de Cachoeira*. Acerca deste, exemplo de experiência estética ante a

onipotência da morte, é o registro de Drummond: “ferida, lei injusta que me atinge a liberdade”, de modo que não será temerário afirmar que, pelo menos do ponto de vista do “abalo”, da “inibição das forças vitais”, ante o abismo onipotente, o romance contempla algo do sublime.

Contudo, como este sentimento só se define enquanto tal pela ocorrência conjunta do “abalo” e do “prazer entusiasmante”, este, como se viu, decorrente da descoberta da liberdade, *força* moral capaz de resistir ao poderio da natureza (a natureza no sujeito), restaria verificar se entusiasmo semelhante não decorre da experiência do romance. Para tanto, basta lembrar o significativo registro de Benedicto Monteiro, para quem a experiência estética teria correspondido, em qualidade de “prazer entusiasmante”, a seu “primeiro amor” ou “primeiro orgasmo”. Ademais, o próprio leitor identifica a liberdade como responsável por tal entusiasmo e nova maneira de conceber a vida. Evidentemente, não se tratará de pensar esta liberdade como autonomia moral nos moldes kantianos, mas, conforme destacado no final de nosso quarto capítulo, de pensar a liberdade como fundamento de toda escolha e transcendência e, enquanto tal, possibilidade de superação do niilismo.

Com isto justifica-se, enfim, um juízo estético que, baseado no sentimento suscitado pelo romance, o avalie como *sublime*. Da mesma forma autoriza-se a pretensão do mesmo juízo em reivindicar para si uma concordância universal (universalidade), reivindicação esta inteiramente legítima porque característica, segundo Kant, de juízos estéticos acerca do belo e do sublime. Com isto reafirma-se também o significado artístico do romance-embrião, significado este manifestado pelo “poder comunicativo”, bem como pelo “caráter emancipatório”, que, segundo Hans Robert Jauss, caracterizam as *grandes obras de arte literárias*.

BIBLIOGRAFIA:

- ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. 1. Ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- _____. *Notas de Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.
- _____. *Prismas – crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998.
- ALONSO, Dámaso. *Poesia Espanhola: ensayo de métodos y limites estilísticos*. Madrid: Biblioteca Romanica Hispânica, Editora Gredos, 1950.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Canção de Alinhavo*. In: *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.
- ASSIS, Rosa. *Dalcídio Jurandir: a simplicidade de um simples e alguns aspectos de sua obra*. In: *Revista Asas da Palavra*. N. 04. Belém: UNAMA, 1996.
- _____. *O vocabulário popular em Dalcídio Jurandir*. Belém: UFPA, 1992.
- _____. *Uma leitura nas cartas de Dalcídio Jurandir*. In: *Revista Asas da Palavra*. n. 04. Belém: UNAMA, 1996.
- BARBAS, Helena. *O Sublime e o Belo – de Longino a Edmund Burke*. Lisboa: 2006. Publicado on-line em 2006. site: http://www.fcsh.unl.pt/docentes/hbarbas/Sublime_Hbarbas.pdf
- BARRETO, Marco Heleno. *A imaginação e o sublime – herança de um pavor: de Kant a Bachelard*. In: *Belo, Sublime e Kant. et alli*. - organizado por DUARTE, Rodrigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BERTUCCI, L. M. *Influenza, a medicina enferma: ciência e práticas de cura na época da gripe espanhola em São Paulo*. Campinas, Editora da UNICAMP, 2004.
- CELINA, Lidador. *Pranto por Dalcídio Jurandir - memórias*. Belém: SECDET, Falangola, 1983.

CHAVES, Ernani. Aula expositiva da disciplina *Literatura e Psicanálise* ministrada em 18 de agosto de 2004.

CONCHE, Marcel. *A obrigação Moral*. In: *A Análise do Amor e Outros Temas*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

DELACAMPAGNE, Christian. *História da filosofia no Século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e Castigo*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

_____. *Memórias do Subsolo*. 5. ed. São Paulo: Ed. 34, 2004b.

_____. *Os irmãos Karamázov*. 4. ed. Ediouro: Rio de Janeiro: 2004a.

FARES, Josse. *Mergulho ansioso nos campos de Dalcídio ou bebendo água da chuva nas palmas da mão*. In: *Revista Asas da Palavra*. n. 04. Belém: UNAMA, 1996.

FERNANDES, J. *Literatura e Filosofia da Existência*. In: *Miscelânea de Estudos Literários – Homenagem a Afrânio Coutinho*. Et Alli. Rio de Janeiro: Pallas, 1984.

FERNANDEZ, Alexandre Agabiti. *Entre o Nihilismo e Angústia Metafísica* (matéria sobre O Sétimo Selo, de Ingmar Bergman). In: *Revista Cult*, ano VI, n. 72. São Paulo: Editora 17, 2003.

FREITAS, Verlane. *Adorno & a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003 (Passo-a-Passo).

FREUD, Sigmund. *Além do Princípio de Prazer*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2003.

_____. *O Mal-estar na Civilização*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.

FURTADO, Marli T. *Os heróis decadentes de Graciliano Ramos e de Dalcídio Jurandir no romance de 30*. In: SIMÕES, Maria do Socorro (Org). *Multiletras – literatura e ensino*. Belém: EDUFPA, 2006.

_____. *Universo Derruído e Corrosão do Herói em Dalcídio Jurandir*. Tese de Doutorado. Campinas: Unicamp – Instituto de Estudos da Linguagem, 2002.

GARCIA-ROZA, Luís Alfredo. *O Mal Radical em Freud*. 5. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

GUTIÉRREZ-TERRAZAS, J. *O conceito de Pulsão de Morte na obra de Freud*. In: *Revista Ágora – Estudos em Teoria Psicanalítica*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

JAUSS, H. R. *A Estética da Recepção: Colocações Gerais*. In: *A Literatura e o Leitor – Textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. *O Prazer Estético e as Experiências Fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis*. In: *A Literatura e o Leitor – Textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JURANDIR, Dalcídio. *Belém do Grão-Pará*. 2. ed. Belém: EDUFPA; Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 2001.

_____. *Chove nos campos de Cachoeira*. 4. ed. Belém: Cejup, 1995.

_____. *Linha do Parque*. 2. ed. Belém: Falangola Editora, 1987.

_____. *Marajó*. 3. ed. Belém: Cejup, 1992.

_____. *Os Habitantes*. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1976.

_____. *Passagem dos Inocentes*. 2. ed. Belém: Falangola Editora, 1984.

_____. *Ponte do Galo*. Rio de Janeiro: Martins-MEC, 1971.

_____. *Ribanceira*. Rio de Janeiro: Record, 1978.

_____. *Tragédia e Comédia de um Escritor Novo do Norte*. In: *Revista Asas da Palavra*. n. 04. Belém: UNAMA, 1996.

_____. *Três Casas e um Rio*. 3. ed. Belém: Cejup, 1994.

_____. *Antonio Tavernard*. In: *Revista Asas da Palavra*, v. 4, n. 19. Belém: UNAMA, 1998.

KAFKA, F. *A metamorfose*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

- KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- _____. *Crítica da Razão Pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994,
- _____. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. Campinas: Papirus, 1993.
- LINS, Álvaro. *Jornal de crítica: segunda série*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.
- MALIGO, Pedro. *Ruínas Idílicas: a realidade amazônica de Dalcídio Jurandir*. Revista da USP, n. 13. São Paulo: Edusp, 1992.
- MARANHÃO, Haroldo, TORRES, Antonio e GALVÃO, Pedro. *Um Escritor no Purgatório – entrevista com Dalcídio Jurandir*. In: *Revista Asas da Palavra*. n. 04. Belém: UNAMA, 1996.
- MONTEIRO, B. *O Cancioneiro de Dalcídio*. Belém: Falangola, 1985.
- _____. *Transtempo*. Belém: Cejup, 1993.
- MORAES, Eneida. *Eneida entrevista Dalcídio*. In: *Revista Asas da Palavra*. n. 04. Belém: UNAMA, 1996.
- NUNES, Benedito. *Dalcídio Jurandir: as oscilações de um ciclo romanesco*. In: *Revista Asas da Palavra*, v. 4, n. 19. Belém: UNAMA, 1998.
- _____. *Heidegger & Ser e Tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- _____. *Introdução à Filosofia da Arte*. 5. ed. São Paulo: Ática, 2000.
- _____. *O Drama da Linguagem – Uma Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. *Passagem para o poético – filosofia e poesia em Heidegger*. Coleção Ensaios. São Paulo: Ática, 1992.
- NUNES, Paulo. *Aquanarrativa: uma leitura de Chove nos campos de Cachoeira, de Dalcídio Jurandir*. In: *Pedras de Encantaria*. Belém: UNAMA, 2001.
- OLSON, Robert G. *Introdução ao Existencialismo*. São Paulo: Brasiliense, 1970.
- PASQUA, H. *Introdução à leitura de Ser e Tempo de Martin Heidegger*. Lisboa: 1997.

- PLATÃO. *O Banquete*. 2. edição revisada. Belém, Editora Universitária UFPA, 2001.
- PEREIRA, Ruy Pinto. *Análise e reflexões à primeira recepção crítica do romance Chove nos campos de Cachoeira, de Dalcídio Jurandir*. Rio de Janeiro: 2002. Publicado *on-line* em 2002, site: www.dalcidiana.blogspot.com.br (fora do ar atualmente).
- PONDÉ, L. F. *Crítica e Profecia - a filosofia da religião em Dostoiévski*. 1. ed. São Paulo: 2003.
- PRESSLER, Gunther. *História e Recepção da Obra de Dalcídio Jurandir*. Publicado *on-line* em 2004, site: www.pucrs.br/fale/pos/historiadaliteratura/gt/gunther.php.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 20. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- SAFRANSKI, Rüdiger. *HEIDEGGER – Um mestre da Alemanha entre o bem e o mal*. 1ª edição. São Paulo: Geração Editorial, 2000.
- SALVIANO, Jarlee Oliveira Silva. *O Nihilismo de Schopenhauer*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo – USP. São Paulo: 2001, disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-29052002-094254/>.
- SALES, Vicente. *Chão de Dalcídio*. In: JURANDIR, Dalcídio. *Marajó*. 3. ed. Belém: Cejup, 1992.
- SANTANA, Afonso Romano de. *Drummond – o gauche no tempo*. Rio de Janeiro: Lia, INL, 1972.
- SARTRE, J. P. *O Ser e o Nada*. 9ª edição. Petrópolis: Vozes, 2001.
- SARTRE, J. P. *O Existencialismo é um Humanismo*. Tradução de Rita Correia Guedes. In: Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Contribuições à Doutrina da Afirmação e da Negação do Querer-viver*. In: Coleção Os Pensadores. São Paulo: 2005.

_____. *Contribuições à Doutrina do Sofrimento do Mundo (Dores do Mundo)*. In: Coleção Os Pensadores. São Paulo: 2005.

_____. *Da morte e sua relação com a indestrutibilidade do nosso ser-em-si*. São Paulo: Martin Claret, 2003

_____. *O Mundo como Vontade e Representação*. Rio de Janeiro: contraponto, 2001.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Adorno*. São Paulo: Publifolha, 2003 (Folha Explica).

TIBURI, Márcia. *Kant, o sublime e a natureza ou o sonho da razão*. In: *Belo, Sublime e Kant*. et alli -organizado por DUARTE, Rodrigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

TOLSTOI, Leon. *A morte de Ivan Ilitch*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

ZIBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

Filme:

BEGMAN, Ingmar. *O Sétimo Selo*. 1957. Versão em DVD - Versátil Home Vídeo.

Internet:

http://pt.wikipedia.org/wiki/Mikhail_Bakunin - Consulta em 31/07/2006.

<http://www.scielo.br/pdf/agora/v6n2/v6n2a06.pdf> - Consulta em 31/07/2006.

<http://www.pucrs.br/fale/pos/historiadaliteratura/gt/gunter.php> - Consulta em 30/06/2006.

<http://www.sobiografias.hpg.ig.com.br/IvanSeTu.html> - Consulta em: 29/05/2006.

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-32622003000100008#tx04 -
Consulta em 03/01/2005.

http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/maio2004/ju252pag12.html - Consulta em
03/01/2005.

http://www.fcsh.unl.pt/docentes/hbarbas/Sublime_Hbarbas.pdf - consulta em 05/08/2006.

<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-29052002-094254/> - consulta em 08/05/2006.