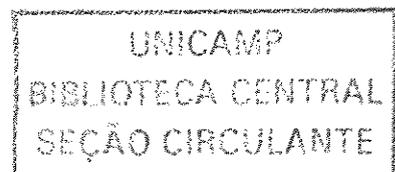


MARLÍ TEREZA FURTADO

UNIVERSO DERRUÍDO E CORROSÃO DO HERÓI EM DALCÍDIO JURANDIR

UNICAMP
INSTITUTO DE ESTUDOS DE LINGUAGEM
2002



Marli Tereza Furtado

UNIVERSO DERRUÍDO E CORROSÃO DO HERÓI EM DALCÍDIO JURANDIR

Tese apresentada ao Curso de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para a obtenção de título de Doutor em Teoria Literária, área de concentração em Literatura Brasileira.

**UNICAMP
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

6.271:06.105

JNIDADE DF
Nº CHAMADA UNICAMP
F984u
V _____ EX _____
TOMBO BC/ 57160
PROC 26/117104
C _____ D 2
PREÇO 11,00
DATA 02/03/04
Nº CPD _____

CM00195171-6

BIB ID 311243

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

F984u Furtado, Marli Tereza
Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir / Marli
Tereza Furtado. -- Campinas, SP: [s.n.], 2002.

Orientadora: Enid Yatsuda Frederico
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Estudos da Linguagem.

1. Jurandir, Dalcídio, 1909-1979. 2. Heróis na literatura 3.
Literatura brasileira - Séc.XX - História e crítica. I. Frederico, Enid
Yatsuda. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos
da Linguagem. III. Título.

Marcio Seligmann Silva

Profa. Dra. Enid Yatsuda Frederico (orientadora)

Profa. Dra. Vilma Arêas

Profa. Dra. Márcia Abreu

Prof. Dr. Ariovaldo José Vidal

Prof. Dr. Audemaro Taranto Goulart

Este exemplar e a redação final da tese defendida por *Marli Tereza Furtado*

e aprovada pela Comissão Julgadora em *29/11/2003*.

Marcio Seligmann Silva

Prof. Dr. MÁRCIO ORLANDO SELIGMANN SILVA
Coordenador da Sub-Comissão de
Pos-Graduação em Teoria e História Literária
IEL/UNICAMP
Matr. 28173-5

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

A

Meus pais: Walfrido Furtado e Lúcia Janiewski Furtado, amparos de meus sentimentos;

Meu filho: Antônio Eduardo Furtado, intraduzível metáfora em minha vida;

Meus irmãos: Maria Lúcia, Waldemar, Ovande, Osmar, Gilberto e Wilmar, bons leitores da vida;

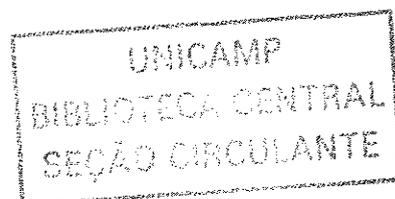
Meus primos: Maria Evani Furtado e Sadi Luiz Censi, amigos acolhedores;

Minhas amigas: Marlene Passarelli e Maria Tereza Claro Gonzaga, grandes na luta.

In memoriam: Maria Antônia Furtado,

Mariza Passarelli Petris e

Antônia Soler Bannach, companheiras em trechos do caminho.



AGRADECIMENTOS:

À Professora Enid Yatsuda Frederico, minha orientadora, por todas as palavras e por alguns silêncios;

À Universidade Federal do Pará (UFPA), por ter me proporcionado condições para cursar o doutorado e desenvolver este trabalho;

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos;

À Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), pela acolhida e pelo respaldo teórico que me proporcionou;

Aos professores Francisco Foot Hardman e Vilma Arêas, ministrantes de disciplinas do curso;

Ao professor Ariovaldo José Vidal, pela leitura acurada do texto e pelas observações que muito enriqueceram o trabalho;

Às minhas cunhadas Solange Sperandio, Eliana Lacerda, Aline Baía e Márcia Silva porque amizade, companheirismo e acolhimento são constantes em nossas vidas;

Aos meus primos Élcio e Marina Furtado, pelo apoio em Campinas;

Ao meu irmão Gilberto Furtado porque nunca se ausentou;

Às minhas sobrinhas Patrícia, Fabíola e Sílvia que conviveram comigo nessa jornada;

À Maria de Fátima Nascimento, pelo diálogo constante;

Ao Professor Paulo Nunes que me ajudou na aquisição de obras de Dalcídio Jurandir.

À Professora Regina Cruz, por auxílios importantes.

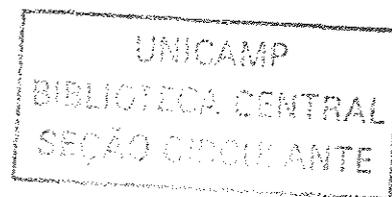
Resumo

A obra de Dalcídio Jurandir **Extremo Norte**, escrita entre 1939 e 1978, quebra com uma tradição literária sobre a Amazônia, marcada pela grandiloquência de imagens, na tentativa de revelar uma Natureza opulenta e majestosa. Ao seguir a trajetória do protagonista Alfredo, de menino do interior a rapaz urbano, o autor traça um painel da Amazônia pós auge do ciclo da borracha e nos revela as fantasmagorias desse ciclo econômico na região.

É visível o trabalho de Dalcídio Jurandir em aprimorar as técnicas narrativas de romance em romance, no sentido de produzir uma obra sempre inovadora, que já começa, em *Trinta*, distanciada do naturalismo de grande parte da produção da década, e termina próxima das boas obras dos anos setenta, apresentando o esfacelamento como um de seus traços de composição.

O objetivo primeiro deste trabalho é a análise do ciclo romanescos de Dalcídio Jurandir, sob a perspectiva das personagens e do ambiente em que atuam, para, em seguida, melhor situar o autor na História da Literatura Brasileira.

Palavras-chave: corrosão, herói, Dalcídio Jurandir.



Résumé

L'œuvre de Dalcídio Jurandir, *Extremo Norte*, apparue entre 1939 et 1978, ne suit pas la tradition littéraire sur l'Amazonie identifiée par la présence de fortes images qui mettaient en évidence la taille et l'esplendeur de la Nature Amazonienne.

Sous la description de la trajectoire de vie du personnage principal, Alfredo, de l'enfant paysan au jeune homme de la ville, l'auteur dessine un panorama de l'Amazonie après la montée du cycle du caoutchouc en même temps qu'il nous montre les excès de ce cycle économique.

À chaque roman, c'est visible l'effort de Dalcídio Jurandir en améliorant les techniques de narration. Dès le roman *Trinta*, Dalcídio Jurandir s'éloigne des caractéristiques du Naturalisme, style dominant à l'époque, et s'approche davantage des œuvres des années soixante-dix, dont le trait principal de composition est celui de la fragmentation.

Le but principal de cette thèse est de situer l'auteur dans l'histoire de la littérature brésilienne d'après une analyse du cycle romanesque de Dalcídio Jurandir sous la perspective des personnages et de leur environnement.

“Alfredo; eu de novo dentro do que se acabou? A caleche dos Menezes, a vida inteira, rodando dentro de mim?”
(Dalcídio Jurandir. *Primeira Manhã*, p.139.)

SUMÁRIO

1- Introdução	1
2- Cap. I – Alfredo: trajetória de um herói derruído.	11
1.1 – Alfredo e Eutanázio: solidão e agonia no chalé – uma ilha batida de vento e chuva na vila de cartão postal.	18
1.2 – <i>Três casas e um rio</i> : Alfredo e Lucíola – um passeio pelas ruínas órficas de Marinatambalo.	59
1.3 – <i>Belém do Grão Pará</i> : o palácio derruído de Alfredo.	114
1.4 – <i>Ribanceira</i> : Alfredo, um administrador de ruínas.	163
3- Cap. II – <i>Marajó</i>: Alaíde, Guíta, Ormindá. Três mulheres e a lua presa dentro de uma caixinha de fósforos.	198
4- Cap. III – Dalcídio Jurandir: 40 anos de representação de uma Amazônia derruída.	230
5- Bibliografia	254

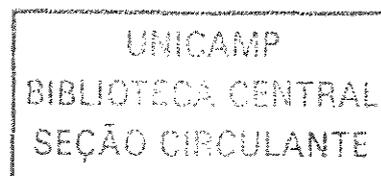
Introdução.

Dalcídio Jurandir Ramos Pereira nasceu na Vila de Pedras, Ilha de Marajó, em 10 de janeiro de 1909 e faleceu no Rio, em 16 de junho de 1979. Marcam-lhe a trajetória de vida a atuação esquerdista e a atividade jornalística emparelhadas à produção de vasta obra literária.

Em Vila de Cachoeira (Marajó), viveu os doze primeiros anos e aprendeu a ler com a mãe, Margarida Ramos. Em Belém, concluiu os estudos primários, mas não chegou a terminar o segundo ano ginasial. Em 1928 partiu de Belém para uma tentativa fracassada ao Rio. De volta ao Pará, viveu em diferentes lugares no interior do estado, posto que designado a exercer variadas funções: secretário tesoureiro da Intendência Municipal de Gurupá (1929); inspetor Escolar em Salvaterra (1939); secretário da Delegacia de Recenseamento em Santarém (1940). Radicou-se no Rio em 1941.

A atuação esquerdista, assumida no ano de 1935, quando participou ativamente do movimento da Aliança Nacional Libertadora (ANL) na luta contra o fascismo, rendeu-lhe cinco meses de prisão, dois em 1935 e três em 1937, e determinou-lhe a linha de seu jornalismo, exercido majoritariamente conforme interesse partidário (foi membro do Partido Comunista Brasileiro).

No Pará, colaborou com os jornais **O Imparcial**, **Crítica** e **Estado do Pará**; com as revistas **Escola**, **Guajarina** e **A Semana**. No Rio, colaborou com **O Radical**, **Diretrizes**, **Diário de Notícias**, **Correio da Manhã**, **Tribuna Popular**, **O Jornal**, Im-



prensa **Popular**, revista **Literatura**, revista **O Cruzeiro**, e com os semanários **A classe Operária**, **Para Todos** e **Problemas**.

Aos vinte anos Dalcídio Jurandir iniciou-se ficcionista, escrevendo o que se pode denominar primeira versão do livro ***Chove nos campos de Cachoeira***¹ que o lançaria, em 1940, no cenário nacional, quando foi premiado no concurso instituído pelo jornal Dom Casmurro e pela Editora Vecchi. Revelado em 1940, Dalcídio somente foi publicado no ano seguinte, mas inicia, então, a concretização do projeto de traçar em dez romances um quadro da vida paraense, sob o título geral de ***Extremo Norte***.

Seguem, pois, o primeiro romance da série: ***Marajó*** (1947), ***Três casas e um rio*** (1958), ***Belém do Grão-Pará*** (1960), ***Passagem dos inocentes*** (1963), ***Primeira Manhã*** (1968), ***Ponte do Galo*** (1971), ***Os habitantes*** (1976), ***Chão dos Lobos*** (1976), ***Ribanceira*** (1978). Publicou ainda, em 1959, ***Linha do Parque***, resultado de encomenda do Partido para pesquisar junto a velhos operários anarquistas, no porto do Rio Grande, RS., para historiar o movimento operário naquele Estado.

Além do prêmio pela obra inicial, o autor recebeu dois outros por ***Belém do Grão Pará***, o **Paula Brito**, da Biblioteca do Estado da Guanabara, e o **Luiz Cláudio de Souza**, criado pelo Pen Club do Brasil. Em 1972, a Academia Brasileira de Letras conferiu-lhe outro, o **Machado de Assis**, pelo conjunto de sua obra.

Apesar dos prêmios, ainda que muito bem acolhido pela crítica, a Dalcídio sempre restou o “peixe frito”², quer por ter sobrevivido em parcas condições financeiras, quer por ter sido praticamente esquecido no panorama literário brasileiro.

¹ Consta que em 1931 terminou um volume de contos ***Rés do chão***, do qual não se fala em publicação.

² No prefácio da 1ª ed. de ***Chove nos campos de Cachoeira***, Dalcídio Jurandir disse: “Ah! É notável a influência do peixe frito na literatura paraense! Peixe frito é o peixe vendido em postas nos tabuleiros do Ver-o-Peso ao lado do

Alinhado entre os epígonos e continuadores de nossa produção romanesca de 30, nas Histórias Literárias brasileiras dispense-se pouco espaço ao autor. Exceção se faz a Temístocles Linhares que demonstra cuidado ao comentar os onze livros publicados por Dalcídio no capítulo “Do extremo norte ao extremo sul”, na *História crítica do romance brasileiro: 1728-1891*³. E Renan Perez, embora percorra a biografia dos literatos, alinhando pequena antologia deles, dedica-lhe um capítulo em seu *Escritores brasileiros contemporâneos*⁴.

Alfredo Bosi, na *História concisa da literatura brasileira* (1978), destaca-o como o mais complexo e moderno entre autores como Peregrino Jr., Abguar Bastos, Osvaldo Orico, Raimundo de Moraes, grupo produtor de romances amazonenses arrolados na linha que, segundo o crítico, proliferou na literatura brasileira nos anos de 30 e de 40, isto é, romances que “encarnavam um regionalismo menor, amante do típico, do exótico, e vazado numa linguagem que já não era acadêmica, mas que não conseguia, pelo apego a velhas convenções narrativas, ser livremente moderna”. Ressalve-se que Bosi enfatiza o valor documental dessa ficção e reúne esses autores como parte daquela literatura que resiste à leitura pelo decoro verbal que logrou atingir⁵.

Afrânio Coutinho, no quarto volume de *A literatura no Brasil* (1987), no capítulo “o regionalismo na ficção” cita, em meio ao grupo nortista, o jovem Dalcídio, com seus dois primeiros romances, destacando *Chove nos campos de Cachoeira* como

mercado em Belém. É a comida para quem não deixa almoço comprado em casa. Ao chegar o meio dia, o pobre tem a felicidade de haver arranjado dois mil réis leva um embrulhinho envergonhado de peixe para casa. (...) A vida literária do Pará tem-se movimentado em torno do peixe frito. Conheço profundamente esse drama.”

³ Vol. 2. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1987. Pp.401/441.

⁴ Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1971.

⁵ Páginas 478 e 479.

romance curioso. Depois, no quinto volume, cita-o três vezes mais. Primeiro, entre os seguidores da vertente nacional, histórica e regional da literatura brasileira, ao lado, dentre outros, de Abguar Bastos, João Ubaldo Ribeiro, Márcio de Souza, Antônio Torres; a seguir o enquadra ainda nesta vertente, mas no grupo “do documentário urbano-social realista”, ao lado de Érico Veríssimo, Oswald de Andrade, Lígia Fagundes Teles e outros; adiante, (281), especifica a contribuição de Dalcídio Jurandir com ***Chove nos campos de Cachoeira e Marajó***, entre a safra de ficção da década de 30 que preferia o cenário rural da Amazônia.

Massaud Moisés na ***História da Literatura Brasileira*** (1989) dedica-lhe parágrafo longo em que destaca o regionalismo amazônico de Dalcídio, mais precisamente o paraense. Sobre ***Extremo Norte*** diz: “Vasta narrativa de aprendizagem, obedece ao fluxo histórico do tempo, com personagens recorrentes, em meio a outras que saem de cena após cumprir o seu papel. Oscilando entre documentário e autobiografia, colocando lado a lado as notas psicológicas e as líricas, narra a trajetória existencial de um menino pobre, mestiço, que pouco a pouco descobre o mundo e suas injustas discriminações. O homem perante o universo natural e citadino, num diálogo dramático, que a progressiva tomada de consciência dos problemas sociais aguça, eis, em síntese, a substância desse ciclo torrencial, apaixonado, estuante de vida e movimento”. No arremate do parágrafo, Massaud Moisés diz que “Dalcídio Jurandir é bem o fabulista popular, engajado na reconstituição do mundo ao redor do Amazonas, num estilo desataviado, permeável a coloquialismos e expressões locais”.⁶

⁶ Páginas 251/252.

A crítica sobre Dalcídio Jurandir, apesar de essencialmente valorativa, praticamente se restringe às capas, contracapas, prefácios de seus livros, ou à crítica de jornal, ligeira, por ocasião do lançamento de seus romances.⁷ Merece destaque o ensaio de Vicente Salles, ***Chão de Dalcídio***, publicado junto à segunda edição de ***Marajó***, no qual o autor demonstra o que considera “extremamente valioso e renovador na técnica da ficção brasileira: a estrutura de ***Marajó*** é basicamente a estrutura de um dos mais difundidos exemplares de nosso romanceiro, o romance ***Dona Silvana***, tradição ibérica que se incorporou ao folclore brasileiro”.⁸

Poucos estudiosos se debruçaram sobre a obra dalcidiana. Na década de oitenta, Enilda Tereza Newman Alves empreendeu leitura psicanalítica de base freudiana na dissertação de mestrado ***Marinatambalo: construindo o mundo amazônico com apenas Três casas e um rio***, defendida na PUC, Rio, em 1984. Já a década de noventa propiciou maior número de trabalhos sobre a ficção de Dalcídio. Abrindo a década temos a tese de doutorado da professora Olinda Batista Nogueira, ***Dalcídio Jurandir: da re-revelação de norte a sul***⁹, que analisa o entrelaçamento do documental, do regional e do literário no autor, bem como tenta, também, trabalhar sua condição de “fabulista popular”.

Em 1992, Pedro Maligo publicou ***Ruínas idílicas: a realidade amazônica de Dalcídio Jurandir***¹⁰, um denso texto sobre ***Extremo Norte***, no qual demonstra ser o tempo um dos principais eixos que orienta a representação amazônica no autor.

⁷ A voz dissonante sobre ***Chove nos campos de Cachoeira*** foi a de Álvaro Lins que notou um estilo apressado no romance.

⁸ Da ed. Cátedra, Rio de Janeiro; INL, Brasília, 1978.

⁹ Rio de Janeiro: UFRJ, 1991 (mimeografada).

Finalmente, nos últimos anos dessa década, estudiosos da terra natal de Dalcídio resolveram valorizar os santos de casa, e uma série de trabalhos em andamento tem a obra dalcidiana como foco¹¹. E há muito que produzir sobre essa vasta obra que nos oferece possibilidades variadas de leitura, desde a de base psicanalítica (rever referência sobre a dissertação de Enilda Tereza Newman Alves) à sedimentada pelo realismo socialista, sendo esta sobretudo necessária à análise de *Linha do Parque*, escrito sob encomenda do Partido e por ele mesmo censurado, conforme nos informa Dênis de Moraes em *O imaginário vigiado: a imprensa comunista no Brasil (1947-53)*¹²:

“As revistas culturais freqüentemente publicavam capítulos de romances, contos e poemas sintonizados com o realismo socialista. Pelo menos três romances foram escritos de encomenda, sendo os autores obrigados a conhecer de perto as condições de vida do proletariado para retratá-las com fidelidade. O paraense Dalcídio Jurandir foi mandado para a cidade gaúcha do Rio Grande a fim de preparar um livro sobre os portuários locais” (p. 160).

“Mesmo os romances de encomenda tropeçaram na censura partidária e custaram a ser editados. Alina Paim e Dalcídio Jurandir tiveram que mudar os seus, várias vezes, por “inconveniências”. (...) *Linha do Parque* adormeceu anos nas gavetas dos dirigentes e permaneceu inédito até 1959, o que permitiu a Dalcídio elaborar a versão final sem os rigores do início da década” (p. 162).

¹⁰ Revista USP, n.º 13, 1992.

¹¹ Em 1992, a prof. Rosa Assis publicou: *O vocabulário popular em Dalcídio Jurandir*. Belém: UFPA, 1992. Há dissertações em andamento no Mestrado de Teoria Literária da Universidade Federal do Pará, bem como no Mestrado da UFMG, realizado de modo interinstitucional na UFPA.

¹² Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

Se Dalcídio Jurandir se submeteu às regras zhdanovistas ao escrever *Linha do parque* (apenas uma análise detida dessa obra nos revelaria tal aspecto), ao construir o “quadro romanesco sobre a vida paraense em termos de ficção”¹³, não se sujeitou a normas pré-determinadas, mas se tornou cantor de “uma aristocracia de pé no chão”, posto retratar principalmente pobres e decaídos nos dez volumes de *Extremo Norte*.

Pobres e decaídos, produzidos e cerceados pela própria sociedade burguesa em que se inserem, eis os principais personagens dalcidianos que trafegam, corroídos, num ambiente também corroído, a amazônia pós auge do ciclo da borracha. Não mais marcados, pois, pelo embate com uma Natureza grandiosa, mítica, na maioria das vezes invencível, como aprouve a grande parte da literatura que focalizou a vida amazônica até então.

Ressalte-se a formação de uma tradição literária sobre a Amazônia timbrada pela reverberação do Verbo, na tentativa de desvelar uma Natureza opulenta e vitoriosa, quer pela herança primeira dos cronistas do séc. XVI, como Carvajal, reforçada pela caravana daqueles do século XIX, Spix e Martius, Agassiz e outros, quer pela herança de Euclides da Cunha, cujo estilo ressumbra na grandiloquência de uma leva de autores deste século que ambientaram seu universo fictício na região.

Dalcídio Jurandir, já assessorado por alguns coetâneos, exemplo: Abgvar Bastos de *Safra* (1937), quebra de vez com essa linha. E se algum diálogo entabula com aqueles predecessores, ele o faz com Euclides da Cunha, na visão que este teve

¹³ Dalcídio Jurandir usa esses termos em entrevista a Eneida de Moraes, em 1960.

dos exploradores do caucho, no Acre, por ele então denominados “construtores de ruínas”¹⁴.

Ao se propalar cantor de “uma aristocracia de pé no chão”, Dalcídio nos dá a tônica de sua obra: uma literatura empenhada, consoante à produzida na época em que se lançou escritor. Como os bons autores dos decênios de 30 e 40, ele transcende a fronteira do mero enquadramento como escritor regionalista menos pelo enfoque do regional do que pela análise crítica das relações sociais, ao plasmar heróis agônicos em tensão contínua, seja com o universo derruído em que se encontram, seja com eles mesmos, devido às dores universais humanas.

Antes, no entanto, de alinhar Dalcídio Jurandir aos bons e já clássicos autores de 30 e 40, como Graciliano Ramos e José Lins do Rego, lembremos que a obra ***Extremo Norte*** começou a ser produzida no final dos anos 30 e parou no final dos anos 70, perto da morte do autor. E se o enquadramento dos enredos dos diferentes romances que compõem o ciclo não ultrapassou a década de 20 (eles seguem Alfredo mais ou menos entre os últimos anos dez e fins dos anos 20), o processo narrativo de Dalcídio sofreu alterações nesse período. Algumas técnicas, como exemplo o entrecruzamento de vozes narrativas nas obras, foram acentuadas e a linguagem sofreu influência dos experimentos efetivados nos anos cinquenta em nossa literatura.

As técnicas de criação literária, aliás, também fator distintivo dos bons autores de após 30, sobrelevam Dalcídio Jurandir em seu contexto de lançamento, reforçando-lhe o espírito de época, já que a estética vigente trazia à tona um romance renovado, pois já assimilara o de melhor apregoado pelos áureos anos 20. Assim, ***Chove***

¹⁴ No ensaio ***Os Caucheiros***, inserto em *À margem da História*, publicado em 1909.

nos campos de Cachoeira chama a atenção não só pelo enfoque das mazelas dos personagens, mas sobretudo pelo modo como enforma essas mazelas. “O uso variado de voz narrativa em terceira pessoa distanciada da ação, diálogo e monólogo interior indica a modernidade da técnica narrativa dos textos de Jurandir”, diz Pedro Maligo¹⁵, demonstrando que os demais romances do autor seguiram as trilhas do primeiro, considerado por ele texto embrião do quadro romanesco que criou.

Estudar a obra romanesca de Dalcídio Jurandir, incidindo nosso foco nas personagens e no universo em que transitam, se faz o objetivo de nosso trabalho, justamente para não perdermos de vista o olhar social do autor e para podermos justificar a complexidade e excelência de sua literatura, o que, cremos, engrossará o caudal daqueles que tentam tirar esse escritor do limbo e delinear novas páginas para a História da Literatura Brasileira.

Para tanto, seguiremos os passos da personagem Alfredo em seu trânsito da vila de Cachoeira para a cidade de Belém e da infância para a juventude, matéria do primeiro capítulo do trabalho. Neste capítulo analisaremos quatro obras de *Extremo Norte: Chove nos campos de Cachoeira* porque obra introdutória do ciclo e na qual se inicia o trajeto de Alfredo, além do que nela se destaca o co-protagonista Eutanázio, outro herói agônico de Dalcídio Jurandir e da nossa produção literária de 30; *Três casas e um rio*, narrativa em cuja economia se entrecruzam fortemente o “real fictício”, o simbólico e o imaginário social amazonense para retratar elaborações internas da personagem que começa a adolecer; *Belém do Grão-Pará*, livro em que Alfredo completa a passagem para a adolescência e no qual, através de técnica próxima do romance

¹⁵ *Ruínas idílicas: a realidade amazônica de Dalcídio Jurandir*. Revista USP, n.º 13, 1992, p. 49.

histórico, recupera-se o áureo tempo da borracha e do Lemismo em Belém; ***Ribanceira***, narrativa que fecha o ciclo e que ratifica o propósito dalcidiano de retratar a derrocada paraense pós ciclo da borracha.

No segundo capítulo analisaremos a obra ***Marajó***, na qual observaremos um grupo de personagens femininos, presença ostensivamente forte em ***Extremo Norte*** e elemento de reforço do poder de destruição de um ciclo econômico.

No terceiro capítulo, já conclusivo, discutiremos o papel e o lugar de Dalcídio Jurandir em nossa literatura, observando em que aspectos sua obra representou fraturas ao que estava estabelecido ou ao que se estabeleceu, desde o momento em que surgiu, no chamado romance de 30, até quando se “encerrou”, nos anos setenta.

I - Alfredo: trajetória de um herói derruído.

Como bem observou Massaud Moisés “oscilando entre documentário e autobiografia, colocando lado a lado as notas psicológicas e as líricas, *Extremo Norte* narra a trajetória existencial de um menino pobre, mestiço, que pouco a pouco descobre o mundo e suas injustas discriminações. O homem perante o universo natural e citadino, num diálogo dramático, que a progressiva tomada de consciência dos problemas sociais aguça, eis, em síntese a substância desse ciclo torrencial e apaixonado, estuante de vida e movimento, painel da terra e gente do Marajó e Belém do Pará”¹⁶.

Dos dez volumes que compõem a saga romanesca de *Extremo Norte* apenas *Marajó* não traz Alfredo como um de seus protagonistas. Ausente desse romance, mas personagem central dos outros nove, é o elemento unificador da narrativa e recurso do autor para demonstrar seu projeto literário: a construção romanesca de uma certa Amazônia. Uma Amazônia derruída, sem perspectivas, atônita após a derrocada de um ciclo econômico que ergueu palácios, teatros, palacetes; que deu ares europeus às altas temperaturas locais. Enfim, uma Amazônia nada misteriosa, uma região específica, obviamente com suas singularidades, mas na qual se cumpriu um ciclo cuja queda revelou-nos a fragilidade de nosso sistema de produção da borracha.

A Inglaterra, de principal consumidora de nosso produto e grande beneficiária dele, na medida em que seu capital fechava contratos de exploração e/ou fornecimento de ‘produtos’ essenciais à população, como os serviços portuários, fornecimento de energia elétrica e transporte coletivo, terminou como sua ‘usurpadora’, após contrabandear as cerca de 70.000 sementes do Brasil para a Malásia Britânica, em 1876.

¹⁶ *História da literatura Brasileira. Modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1985-1989, p.251.

Mais de trinta anos depois, caiu o preço de nossa borracha, impossibilitada de competir com aquela cultivada. Na realidade, efetivou-se o que assinala Nelson Werneck Sodré:

“A esse respeito, a história sempre repetida é a da ação do inglês Wickam, que levou da Amazônia para a Malásia, em 1876, as mudas da seringueira. A história verdadeira é outra: um sistema de produção em que dominam relações feudais não pode competir com outro, em que dominam relações capitalistas. (...) Essa a razão por que a borracha não podia competir, nas condições em que era produzida no Brasil, num sistema de coleta florestal, com as grandes empresas produtoras que o imperialismo montara no Oriente. Assistimos, então, ao declínio da exportação brasileira e, ao contrário do que ocorrera com o açúcar e o algodão, a impossibilidade de manter com a demanda interna o nível anterior de produção.”¹⁷

Conforme frisamos, Dalcídio Jurandir objetivou traçar um quadro romanesco da Amazônia derruída pós ciclo da borracha e como criação romanesca encararemos a extensa narrativa **Extremo Norte**, ou seja, não será seu aspecto documental, nem seu possível aspecto autobiográfico que norteará nosso trabalho, primeiro porque, para nós, toda **poiese** é uma forma de **mimese**, segundo, porque pouco se colhe sobre a vida de Dalcídio Jurandir, o que dificulta essa caracterização autobiográfica. Temos em Alfredo alguns traços que remontamos a Dalcídio, ou Dalcídio emprestou alguns traços seus a Alfredo, como a mestiçagem ou a profissão do pai?¹⁸

¹⁷ **História da Burguesia Brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976, p.175. Importa assinalar que é discutida e discutível essa questão de relações feudais na produção amazônica da borracha, entretanto, vale a observação de nosso atraso com relação aos países que viviam a expansão de seu capitalismo.

¹⁸ Segundo biografia, Dalcídio era filho de pai branco e de mãe negra. O pai exercia a função de secretário da Intendência, como Major Alberto, pai de Alfredo o exercerá.

Seguindo a trajetória de Alfredo, a abrir e a fechar em tensão o primeiro e o último romances da série, perceberemos os recursos narrativos utilizados por Dalcídio Jurandir para instaurar um universo fictício que recria a Amazônia de que falamos acima. Dentre esses recursos destacam-se as bruscas mudanças de tempo e de espaço derivadas sobretudo da brusca alternância da voz narrativa, ora centrada em um narrador em terceira pessoa, com pleno manejo da onisciência, ora em um narrador em terceira pessoa mas com poder restrito para narrar, assim como, repentinamente, da terceira voz se passa para a primeira, do diálogo direto entre personagens se passa para o discurso indireto ou para o discurso indireto livre, ou para o monólogo interior. Dentre as vozes narrativas em terceira pessoa o destaque se dá ao enquadramento, quando personagens do enredo se põem a narrar sobre eles ou sobre outrem, ou quando personagens populares narram histórias de encantamento.

Mas na ambientação e nos personagens Dalcídio carrega nas cores e nos tons recriando com maestria um universo fictício no qual a corrosão sobressai como o traço principal do painel. Além de Alfredo, que empreende a busca romanesca própria do herói problemático, temos uma série de heróis agônicos, entre eles um grande número de mulheres. Do espaço, o grande ícone do derruído é a casa: ou ela se transforma em um espaço opressor, como o chalé dos pais de Alfredo, ou ela rui literalmente, como a casa da família Alcântara (*Belém do Grão Pará*), ou a de dona Cecé (*Passagem dos Inocentes*) que é desmanchada e vendida às escondidas pelo marido da proprietária.

Através da trajetória de Alfredo, podemos dividir *Extremo Norte* em três núcleos. O primeiro deles se estabelece como o núcleo marajoara e compreende os três primeiros romances: *Chove nos campos de Cachoeira, Marajó, Três casas e um rio*.

Localizados, obviamente, em Marajó, neles Belém aparece mitificada: para alguns personagens é o espaço onde podem realizar coisas que não fazem em Cachoeira; para Alfredo é a cidade do encantamento, onde terá possibilidades de ser alguém diferente do que certamente será, caso fique em Cachoeira.

Marca o enredo do primeiro e do terceiro desses romances a ânsia e a luta do menino Alfredo, compreendido e ajudado pela mãe, dona Amélia, para estudar em Belém. Fecha-se o enredo do terceiro livro com a chegada dos dois à cidade. Disso deriva a possibilidade de se chamar esse núcleo de romances da expectativa.

Ressalve-se que **Marajó**, conforme indica o nome, não foge à localização espacial dos outros livros do núcleo, mas nele Dalcídio elabora a suspensão de um grupo de personagens recorrentes nos outros romances para projetar de modo ostensivo um outro que não é da arraia miúda, mas representante dos do outro lado. Assim, ganham relevo os Coutinhos, pai e filho, cara e coroa do poder e dos desmandos dos poderosos sobre uma grande leva de simplórios, dentre eles, elas: Alaíde, Orminda e Guita, três mulheres marcadas pela voracidade dos vorazes poderosos. Lembremos, também, que neste livro, conforme observou Vicente Sales¹⁹, Dalcídio recria, do nosso folclore, o romance de Dona Silvana

O segundo núcleo dentro do ciclo compreende **Belém do Grão Pará, Passagem dos Inocentes, Primeira manhã, Ponte do galo, Os habitantes, Chão dos Lobos**. Desses, o primeiro se destaca tanto pela beleza, quanto pelo rito de batismo de Alfredo. É o romance do encontro do menino com a cidade e do descortinar-se desta para o menino. O segundo deles marca-se sobretudo pelo índice do título: Alfredo dei-

¹⁹ Vide nota 8.

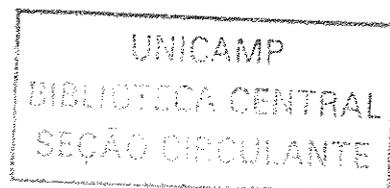
xa, em Santana, nos braços de Dolorosa, os resquícios de menino. Entrado na adolescência, nos outros quatro romances Alfredo empreende uma grande busca de si mesmo. Enquanto se firma como Ser, percorre Belém perdendo-a dia a dia, concomitante à perda vagarosa do colégio e à perda de suas ilusões.

Os seis romances podem compreender o núcleo belemense do ciclo, posto que Belém é, enquanto espaço, a grande ênfase do núcleo. Ressaltemos que os espaços marajoaras dividem com Belém momentos dos enredos dessas obras, nos vaivéns contínuos da memória de Alfredo e de alguns outros personagens, ou nos vaivéns de férias e da memória do estudante. Porém, neste núcleo, o que se enfatiza é o encontro da personagem central com a cidade e com o que ela representava para ele de possibilidades, assim como é o encontro definitivo de Alfredo com sua cor (o pai é branco, a mãe, negra) e com sua realidade. Logo, também neste núcleo, Alfredo perde suas ilusões de um futuro próspero.

Os quatro últimos romances desse núcleo podem ser analisados como um todo, posto que o enredo deles é timbrado pela continuidade explicitada no início e fim de cada um, além, é claro, de neles se efetivar o que acima dissemos.

Cabe ao último romance do ciclo representar sozinho um núcleo. **Ribanceira** o faz porque plasma um terceiro momento na vida de Alfredo. Já um homem, em plena maturidade sexual, cabe a ele também o trabalho. E é como secretário tesoureiro da Intendência de uma cidade do baixo Amazonas (Dalcídio o foi em Gurupá), repetindo a profissão do pai, que ele aparece. Na verdade fora para lá mandado para administrar ruínas na terra do já foi e do já teve e que agora tem desabamentos e três cemitérios para serem administrados. Após o desabamento final do atracadouro da cidade, Alfredo não tem mais nada a fazer lá. Tenta um outro lugarejo, como professor e auxiliar de

comércio, mas pouco se detém no local, e o ciclo se fecha com o retorno desse mestiço errante a Belém. Volta o amante, desiludido, para uma amante dadivosa, mas degradada...



I - 1 - Alfredo e Eutanázio: solidão e agonia no chalé – uma ilha batida de vento e chuva na vila de cartão postal.

Segundo Dalcídio Jurandir *Chove nos campos de Cachoeira* é o livro embrião do ciclo *Extremo Norte* e nele estariam todos os temas desenvolvidos na série que o segue. Uma primeira leitura do ciclo nos chama a atenção para a força expressiva desse livro como obra autônoma e singularmente acabada. Conforme se insiste na leitura dos romances, no entanto, comprovam-se as palavras e a intenção do autor: o primeiro livro da série trata de forma densa o tema geral do ciclo e agrega os subtemas desenvolvidos depois, assim como faz referências a muitas personagens que atuarão nos enredos seqüenciais.

Chove nos campos de Cachoeira é narrado em vinte capítulos (enumerados e intitulados) por um narrador em terceira pessoa que muito se utiliza do discurso indireto livre e do monólogo interior, conferindo densidade psicológica às personagens. Também mudanças bruscas na focalização permitem ao autor não apenas alternar o foco entre os protagonistas da obra, Alfredo e seu irmão Eutanázio, como gizar um grande elenco de personagens sem prejuízos de verossimilhança interna. E o grande número de personagens que compõe o enredo da obra agrupa-se de acordo com laços familiares ou de interesses, e sempre marcado por um espaço determinado.

Assim, temos: a família do secretário da Intendência de Cachoeira, o Major Alberto Coimbra, composta por ele, dona Amélia, seus filhos Alfredo e Mariinha, e o filho de seu primeiro casamento, Eutanázio, agrupados no chalé de quatro janelas, es-

paço que ganha grandes proporções no livro; em outro chalé, a pandemônica família de seu Cristóvão e sua mulher Dejanira, junto a quem estão sete mulheres- filhas, enteada e netas do casal- além de Cristino, filho deles; em torno da costureira Duduca, ligados pela fofoca, estão o velho Guaribão, seu Araguaia, mestre Antônio, velho Abade, seu Gomes e, esporadicamente, Dr. Campos, o juiz substituto de Cachoeira; ligados à memória de Siá Rosália estão seus filhos Didico, Rodolfo, Ezequias, Lucíola e Dadá, na casa que lhes ficou de herança. Todos esses personagens habitam a parte central de Cachoeira, pois que a periferia é a rua das palhas onde mora em um barraco a prostituta Felícia. Dentre outras personagens cabe destaque ao bêbado Dionísio, ao gordo casal Domingão e dona Emiliana, e ao taberneiro Salu, grande leitor de folhetins.

Meio irmãos, morando na mesma casa, Alfredo e Eutanázio dividem tanto o espaço familiar como o espaço do enredo da narrativa. Ao primeiro cabe o início de um trajeto de herói derrocado, ao segundo, o final de uma existência marcada pela angústia e pela revolta. Sobre Alfredo centra-se o narrador na abertura do texto, já sob os semas da corrosão, pois, a coroar a oração introdutória “Voltou muito cansado”, há o enunciado “A noite vem dos campos queimados”, título do primeiro capítulo. E a narração segue acompanhando a chegada de Alfredo em casa, focalizando-o nos questionamentos e na angústia de não receber explicação sobre a doença de Eutanázio. Este, por sua vez, é introduzido no texto de forma indireta, mas impregna a atmosfera com sua doença. Assim, quando focado no segundo capítulo, a ambientação já está carregada por alguns dos signos que o caracterizam, dois deles, inclusive, presentes no título do capítulo “Irene, angústia, solidão” (grifo nosso).

Angústia, solidão e náusea são os signos ligados a Eutanázio e lhe timbram cores de herói problemático²⁰, de personagem sartreana, carregada de drama existencialista, de personagem goetheano, posto lembrar Werther em alguns momentos, bem como tem uma nuance de personagem atingida pelo “mal do século” dos oitocentos. Sua atuação se restringe a esse primeiro livro da série, logo, sua saga, uma saga obsessiva de amor por Irene, de ódio e de asco ao mundo, de autodesprezo e autoaniquilamento, tem começo e fim nesta narrativa. O narrador concentra-se no final da vida de Eutanázio, o tempo provável de a doença venérea não tratada disseminar-se por seu organismo. No enredo, ele vivencia um último inverno em Cachoeira.

Retratado de forma indireta no primeiro capítulo, é focalizado intensa e densamente no segundo, tanto que este se constitui no mais longo capítulo do livro e um dos mais importantes para a economia da narrativa. Nele, o narrador, aproveitando-se da variação de discursos e de jogos temporais (utiliza-se de muitas analepses), caracteriza fortemente a personagem de Eutanázio e seu drama, bem como já retrata quase todas as demais personagens com quem ele terá contato no decorrer do enredo. Desse modo, os capítulos subseqüentes trazem pouca novidade a respeito de seu drama que apenas se intensifica conforme a doença lhe toma conta, a ponto de, no último capítulo do livro todos esperarem sua morte iminente. Dela saberemos mais no sétimo livro da série, **Ponte do Galo**, em um momento em que Alfredo relembra a morte do irmão. Então sabemos que foram quarenta os dias de agonia do morto e, conseqüentemente, do chalé.

²⁰ Goldmann, Lucien. *A sociologia do romance*; tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

Observemos como o narrador introduz a personagem no terceiro parágrafo do segundo capítulo:

“Como Eutanázio não respondesse, dona Gemi não continuou. Se tocara no caso com constrangimento, agora, com a resposta daquele silêncio, ficou sem jeito. Ele ouvia com uma irritação crescente. Mocidade é isso mesmo! Mocidade é isso mesmo, uma ova! Um palavrão chocalhou na boca, como que rolou pelo estômago. Sentiu náusea de tudo. Uma vontade de esbofetear a velha, enxotá-la com aquela vassoura que Mariinha nas suas brincadeiras deixara embaixo da estante. Mocidade e ele com quase quarenta anos!. Sim, estava próximo dos quarenta. Como foi que o tempo passou? Como chegou a ter vinte anos sem ter percebido?” (C.C.C. p. 21).²¹

Note-se aí a rápida mudança de foco de dona Gemi para Eutanázio e, na focalização deste, o deslize quase imperceptível do discurso indireto para o indireto livre, mas note-se sobretudo como o narrador acumula dados. Em poucas linhas ele registra: a referência ao tipo de doença que acomete Eutanázio (questionamento anterior de Alfredo), características básicas suas - irritação, náusea, vocação violenta, espírito indagador- e sua idade. Na seqüência do capítulo, o narrador tanto nos dará informações necessárias para a composição da personagem e compreensão do estado em que ela se encontra, como reforçará os elementos caracterizadores acima indicados. Reforçará, por exemplo, o gênio difícil de Eutanázio e sua tendência para a violência. Insistirá em sua náusea, a qual aparecerá ligada a ele treze vezes, sendo que registrada como **náusea (s)** nove vezes e como **repugnância e nojo**, duas vezes cada.

Mas o narrador não faz mistério da causa de tanta tensão para a personagem, aliás, já antecipada no título do capítulo: Irene. Eutanázio sofre por uma trágica

²¹ Utilizaremos esta abreviação C.C.C. para a obra tratada, e o volume consultado faz parte da primeira edição, publicada pela Editora Vecchi Ltda, Rio de Janeiro, 1941.

necessidade de Irene, a que dele se ri e o maltrata, neta de dona Dejanira e filha de dona Tomázia, habitante, pois, do chalé de seu Cristóvão. E como forma de punir-se por não conseguir resistir ao riso de Irene, Eutanázio deitou-se com a prostituta Felícia, mesmo sabendo-a doente. Uma vez contraída a doença, resiste ao tratamento.

Através de várias e curtas analepses, retrata o narrador momentos e aspectos do passado de Eutanázio e compõe sua fábula, que pode ser assim enunciada: perto dos quarenta anos, muito magro, na boca apenas cacos de dentes, doente, encostado na casa do pai, sem dinheiro e emprego, sem saber o que fazer porque não organizou um plano de vida, ele é a decrepitude em pessoa. Todavia profundamente apaixonado por Irene, não se abstém do papel de provedor que lhe conferem as mulheres da casa de seu Cristóvão. Cumpre ele um ritual diário de humilhação, num vaivém constante entre o chalé do pai e o chalé em que habita Irene. Como um zumbi, percorre as ruas de uma Cachoeira tão pobre e tão decaída quanto ele.

Do passado da personagem, recuperamos dados importantes para entendê-la no presente. Desde menino sentia que tinha doença do mundo na alma; teve uma infância doentia, infeliz, com problemas de relacionamento com a mãe (pergunta-se se sua mãe não o botou no mundo como se bota um excremento), e a relação com o pai movida a frieza e a violência; na escola foi obediente para fugir da palmatória e, devido sua natureza difícil, teve problemas com os colegas. Nunca soube a utilidade do estudo, pois:

“Tudo seria a mesma coisa. A vida teria os mesmos aspectos, os que eram ricos e os que eram pobres, o almoço e o jantar, a fome e a morte, Deus, os anjos e S. Pedro com as chaves no céu. O sol nascia e morria.”
(C.C.C. p. 41)

E ele queria mais:

“Queria aprender para mudar a viagem do sol. O sol nascer na meia noite. Mudar de rumo. Em vez de sentar no poente desaparecer no meio-dia. Que a gente não tivesse vontade de dormir. Enfim saber ler e escrever para mudar a face das coisas”. (C.C.C. p. 41)

Note-se o então desejo de Eutanázio de atuar no mundo, de modificar o estabelecido, contrastando com a “inércia” que o avassala no presente. Nesse jogo entre os dois tempos da personagem, o narrador traça ao leitor a tensão que sempre a angustiou e seu deslocamento naquele universo porque dotada de uma alma indagadora e vasta, que rompe as fronteiras circunscritas locais.

Percebemos que Eutanázio nunca foi feliz. Mesmo quando desfrutava da calma vida da quase morta vilazinha de Muaná, em serões muito tranquilos na varanda da tia Eponina, sentia-se muito entediado, em contínuos bocejos, advinham-lhe brucas melancolias, crescentes amarguras.

Sempre teve, entretanto, ligação com a palavra (“se habituara a colher certas palavras difíceis para o seu uso íntimo”) e com os livros. Na varanda de tia Eponina leu **Paulo e Virgínia, A vingança do Judeu, O Conde de Monte Cristo**, sendo a leitura um meio de ele evadir-se da realidade. Diz-nos o narrador:

“Como sonhou ter uma vida como a daquele prisioneiro fugindo pelo mar, salvo e pronto para as grandes coisas que ia fazer! Seria bom. Ao menos afastava de si a carga daquelas ansiedades obscuras que já o fatigavam”. (C.C.C. p. 47).

No momento presente Eutanázio ainda encontra na literatura a possibilidade de explicar a dor do gênero humano, pois quer ler um livro que vira em Belém e do qual apenas sabe o título: **Dores do Mundo**²². Desejou, no passado, escrever. Mas se descobriu impotente, incapaz e medíocre no que tentou, além do que foi desencorajado peremptoriamente pelo pai. Entre as aspirações sobre o futuro, desejava primeiro ser general porque a guerra tinha sido sua fascinação; em seguida aspirou à enfermagem; por fim, decidiu-se pelo trabalho manual e braçal, o ofício de encadernador. Na ocupação com o “objeto-livro”, estará cumprindo uma espécie de rebaixamento do ofício de literato, que se dedica à criação do que resulta em livro:

“Sob os seus cuidados os bacalhaus, as brochuras andrajosas respirariam um ar de novidade como se nunca fossem lidos. Voltariam a dar a ilusão de que explicariam a dor do gênero humano, a outra vida que se desenrola dentro de cada criatura neste mundo.” (C.C.C. p. 43).

Movido por obsessiva necessidade de Irene, Eutanázio afunda-se em marchas noturnas até o chalé de seu Cristóvão e a seus arredores, ensimesmado. Essa sua imagem de caminhante noturno e soturno delinear a sua atuação em **Chove nos campos de Cachoeira** e se projetará para as demais obras do ciclo **Extremo Norte**. No capítulo em questão, percebe-se que a consciência de sua impotência para a criação literária o exaspera e se aguça nessas marchas noturnas, intensificando-se conforme se aproxima da casa de seu Cristóvão.

“Não sabe por que lhe vem agora de novo a compreensão de quanto lhe é bem trágica a sua incapacidade para a poesia. A natureza é má, sádica, imoral. Dava a uns uma excessiva capacidade poética e a ele deu a tragédia de guardar um material bruto de poesia e não poder conquistar um pensamento poético nem a linguagem poética. (...) Era como um homem mudo.(...) Tinha dentro de si uns trágicos motivos para merecer o dom da poesia. Dentro dele se agitava um caos e só a poesia daria ordem a esse caos”. (C.C.C. pp.49/50).

Eutanázio lembra-se de que “sua vida foi sempre marcada pelo epitáfio **NÃO TEM DINHEIRO**”. Embora a deplorável situação financeira seja um componente importante para exasperá-lo, ela fica em segundo plano diante do que realmente o desespera: seu drama maior é o drama do poeta inconstituído. Ele sente as dores do mundo, é acossado por um caos dentro de si, quer extravasá-lo através da arte, mas, impotente, sofre ainda mais pela consciência dessa impotência. Daí transferir para Irene a perseguição que o poeta desencadeia atrás da Musa. Por isso, note-se sua reação:

“À proporção que se aproxima de Irene, vai se tornando vazio, apenas. Duma tristeza inocente e estúpida. Irene é um mito, a voz daquele bêbado, a imagem da própria obsessão.” (C. C. C. p. 46).

Necessário se faz esclarecer que o bêbado, referido no excerto, foi citado duas páginas antes abordando Eutanázio e perguntando-lhe por que os livros ficam à margem, por que o homem fica à margem da vida e à margem de sua própria consciência. Esse é um dado importante para o narrador reforçar tanto a consciência que Eu-

²² Segundo pesquisadores sobre Dalcídio, o livro é de Schopenhauer.

tanázio tem de sua impotência diante da Musa, quanto sua consciência da miséria humana.

Depois de revelar o drama de poeta inconstituído de Eutanázio, o narrador pretende colocá-lo diante de Irene e no pandemônio que é o chalé de seu Cristóvão, cuja caracterização e confusão que nele vige já foram antecipadas para o leitor através da própria palavra 'pandemônio'. O enfoque é retardado. Conforme Eutanázio se aproxima do chalé, ouve as vozes confusas do rebuliço que lá está, mas abafa-as de sua consciência lembrando-se de outras personagens com quem convive, sendo a última a prostituta Felícia.

Eutanázio sente a casa "pronta para devorá-lo", mas adentra-a, e deixa cumprir-se o que antecipara em pensamento, ou seja 'o drama do chalé sobe ao seu alto grau de trágico e grotesco'. O narrador se ocupa com a focalização de: dona Dejanira, casada em segundas núpcias com seu Cristóvão; sua filha dona Tomázia; as filhas dela Henriqueta, Irene e Rosália; as filhas do primeiro casamento de seu Cristóvão: "a ossuda, solteirona e desiludida do mundo" Raquel, e a "clorótica e suja" Mariana, casada com um canoeiro; e Bitá, a filha de dona Dejanira e seu Cristóvão, dessa vez a causa do pandemônio por ter sido abandonada pelo sétimo noivo.

Enquanto retrata o pandemônio, o narrador reforça a náusea de Eutanázio, perdido mas enfronhado naquela família. Quando, finalmente, entra em cena o filho do casal, Cristino, o drama se completa: arma-se uma briga de fato que envolve a todos, inclusive Eutanázio, que acaba caído de costas no chão, numa cena tragicômica, grotesca mesmo.

Terminado esse segundo capítulo, o perfil de Eutanázio está bem traçado e definido para o leitor, tanto que, conforme já antecipamos, a partir daí, o narrador mais

reforçará que acrescentará dados sobre ele, assim como reservará muitos momentos da focalização para Alfredo. No enredo, a personagem cumprirá o que também já foi delineado no capítulo: errará perdido, acossado pelo amor da musa, sofrendo e martirizando-se, mas regozijando-se no martírio.

Haverá um crescendo na ação dramática, menos pelo entrelaçamento de ações desencadeadas pelas leis de causa e efeito do que pela repetição das ações focalizadas até então, assim como pelo reforço da exasperação de Eutanázio enquanto a doença toma conta de seu corpo.

Seu traço agressivo será sempre paralisado diante de Irene, musa perversa que o esconjura e dele se ri. Da relação dos dois se depreende um jogo: ela se delicia em maltratá-lo e ele se compraz em ser espezinhado por ela. Esse lado masoquista de Eutanázio revela também sua face também sádica e a necessidade de expandir seu ódio contra o mundo. Quanto mais se sente aviltado, mais necessidade tem de cumprir seu impulso de morte e mais justificativas encontra para efetivá-lo. Destruir-se é uma forma de destruir o universo. Então a melhor morte é aquela causada por outro impulso vital ao ser, o amor. Mas este impulso deve ser profanado para degradar-se. Explica-se, pois, ele ter deixado que a doença venérea, "doença do mundo", se alastrasse e o dominasse.

Alguns traços da personalidade de Eutanázio devem ser enfatizados porque revelam o cuidado do autor na criação da personagem. A sensibilidade dele parece embotada e o leitor se demora a percebê-la diante de tanta exasperação e aspereza. Com as crianças da casa, no entanto, age diferentemente. Tem momentos de doçura com Mariinha, a irmã pequenina, e para Alfredo faz-se de contador de histórias, assim como há momentos em que o narrador focaliza-o a perceber o lírico. Veja-se:

“Eutanázio saiu sem tomar café. Aquele dobre de sino entrou nele como um escárnio. A vila quietinha dentro da manhã, tinha um ar de felicidade que sorria de Eutanázio (...) Eutanázio sente os minutos longos como velório. Queria viver aquele sossego da vila banhada de felicidade, aquela vila de cartão postal na luz da grande manhã que vinha dos campos.” (C. C. C. pp. 272/273).

Note-se no excerto como o narrador conseguiu traduzir a placidez da pacata vila ao amanhecer em contraste com o desassossego de Eutanázio, que até parece amainar diante da percepção da beleza do quadro. Salta-nos aos olhos a força das imagens carregadas de lirismo em suas notações de cor, luz e movimento. Trechos como este são comuns na obra e ilustram a liricização da linguagem dalcidiana que sutilmente desvela, sem exatamente revelar... Observe-se outro momento:

“(...) A manhã punha uma suavidade de ninho no sossego da vila. O ar parecia tecido de asas. Onde passava tanto pássaro?” (C.C.C. p. 272).

Carregados de notações líricas estão os títulos dos capítulos da narrativa, sobre o que falaremos adiante. Voltemos aos traços de Eutanázio. Ele tem aguda percepção do mundo, do homem e de si mesmo. Por isso, intui corretamente sobre a gravidez de Irene e passa boa parte do enredo colhendo pistas que o levam à certeza e o fazem cuspir essa revelação no cap. XVI. Percebe, no leito de morte, quando recebe a visita do Dr. Casemiro Lustosa, novo proprietário dos campos de Cachoeira, que sempre se enchera de prevenção, de particular mal estar contra aquele homem, porque intuía corretamente a respeito dele, pois o tal doutor cercou os campos e cerceou a Vila. Vila, aliás, demagogicamente elevada a cidade pelo mesmo Dr. Lustosa, o qual, intui

novamente Eutanázio, deve estar preparando uma grande negociata com aquelas terras, sem se importar com as conseqüências sociais de seu ato.

Em vários momentos, o narrador demonstra a capacidade de Eutanázio para a percepção do grotesco, principalmente em casa de seu Cristóvão, em outros faz a personagem ser e participar do grotesco. Lembramos o episódio da morte de dona Emiliania, a mulher de Domingão, quando houve troca das vasilhas e se fez o café para o quarto com a água em que se lavou a defunta. Quem alertou a todos, regozijante, foi Eutanázio. Dá-se a impressão de que, na impossibilidade de expandir em lirismo o que carrega em si, ele o explode no regozijo de pelo menos perceber o grotesco. Esse episódio do velório é significativo, pois são suas lembranças que nos trazem o conhecimento do último estado de pobreza do casal e são os olhos de Eutanázio que nos traduzem a dor e a solidão de Domingão diante da perda da velha companheira.

Ainda que a seu modo, uma das poucas pessoas com quem Eutanázio entabula conversas mais longas é com o juiz beberão Dr. Campos, também notívago, que o surpreende em algumas caminhadas, convida-o a beber, vai com ele em busca de Felícia, e o chama de poeta, de sensível. De qualquer modo Eutanázio percebe-lhe a hipocrisia: é casado; escreve artigos sobre religião para órgão dos interesses da sociedade e da família em Belém; mas em Cachoeira não condiz com o cargo que ocupa, é dado à esbórnica e, não contente com as já prostituídas, seduz e prostitui meninas de quinze anos, como Geraldina.

Importa ressaltar que Eutanázio atua com as letras em Cachoeira. Escreve os versos do boi para as festas juninas e escreve cartas para analfabetos locais. Mas o narrador dedica mais espaço para nos revelar o escrevinhador de cartas que o poeta. Vejamos. A revelação de que Eutanázio escreve os versos do boi nos chega no sexto

capítulo, em meio a uma focalização de Lucíola e Alfredo. Depois de Lucíola cantar alguns versos, o narrador diz:

“Os versos eram feitos por Eutanázio que tinha assim talvez a sua única diversão. Fazer a pedido de Rodolfo e Didico os versos para o boi. Major Alberto criticava duramente esses versos mas o povo gostava, o boi saía bem ensaiado e original, com as músicas do Miranda e os versos de Eutanázio. Eutanázio achava assim que a sua pobre poesia tinha sempre alguma utilidade. Agradava o pessoal dos bumbás, era cantada pelo povo, falada pelos campos do Arari. E a sua tristeza, o seu desespero, todo o seu aborrecimento da vida enchiam os versos do Pai Francisco, as toadas tristes dos vaqueiros, o canto dos índios que vinham com arcos e flechas de Marabá”. (C.C.C. pp.138/139).

Observe-se a condenação de Major Alberto aos versos do filho, e note-se principalmente a relação de Eutanázio com essa sua poesia. Ao considerá-la pobre, mas de alguma utilidade, isto é, agradar o povo que a cantava feliz em uma de suas manifestações culturais, ele se revela distanciado desse povo, exercendo, como autor dos versos do boi, o papel de intelectual retórico da classe popular local, de que nos fala Gramsci,²³ e longe da compreensão de uma literatura que se aproximasse de um projeto cultural que refletisse o nacional-popular, tendência, segundo Carlos Nelson Coutinho, alternativa à cultural “ornamental” ou “intimista” que ocupou uma posição tendencialmente hegemônica no quadro de nossa vida cultural²⁴.

Ao menosprezar aquela sua produção de poesia ligada ao deleite popular, ele se revela filiado (juntamente com o pai) à corrente chamada “intimista” da produção

²³ Citado por Carlos Nelson Coutinho no ensaio **Cultura e democracia no Brasil**, in: *Encontros com a Civilização brasileira*; vol. 17. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

cultural da elite dominante, algo compreensível diante dos “condicionamentos objetivos de nossa formação cultural”²⁵. Ambos, pai e filho, são “consumidores” dessa produção cultural e conhecem obras clássicas da literatura. Além de ter nomeado obras lidas pelo rapaz na casa de tia Eponina, o narrador nos informa que Eutanázio decorava o “*Se se morre de amor, o Amor e o Medo* e o *Ouvir Estrelas*, além de que tinha paixão pelo *As Pombas*. Observem-se as fontes em que bebeu Eutanázio: Romantismo e Parnasianismo, os antológicos poemas de Gonçalves Dias, Casemiro de Abreu, Olavo Bilac e Raimundo Correia.

Em sua concepção, o eu lírico podia evadir-se o mais longinquamente possível desde que enformasse seu lirismo em versos contados, limados e polidos, mesmo que não lido ou entendido pelo povo. Como “amanuense do Parnaso” o narrador o enfoca e observe-se sua lide em um momento surpreendido pelo pai:

“Era a voz do pai quando o surpreendia suado, estúpido, a língua de fora, contando nos dedos, catando uma rima, debruçado na mesa de jantar”.
(C.C.C. p. 45).

Quando nos revela Eutanázio como escrevinhador de cartas, o narrador aproveita um episódio para dar redundância ao desassossego da personagem. João, o leiteiro, alcunhado João Galinha, pede-lhe que escreva para Ângela, também analfabeta. Eutanázio carrega a carta com ‘toda sua amargura, o seu despeito, as suas humi-

²⁴ Idem, *ibidem* p. 31.

²⁵ O autor assinala que “a história da cultura brasileira pode ser esquematicamente definida como sendo a história da assimilação –mecânica ou crítica, passiva ou transformadora – da cultura universal (que é certamente uma cultura altamente diferenciada) pelas várias classes e camadas sociais brasileiras” (Idem, *ibidem*, p. 23).

lhações'. Entretanto, por ironia, Ângela vem lhe pedir que responda a carta recebida de João. Dessa vez ele redige um amontoado de incoerências, o que lhe vem na cabeça, mas reconhece que essa sua atitude é uma infâmia. Atenua a consciência pensando que escreve para si mesmo.

Além de revelar a miséria do povo local, esse episódio dá-nos condições de aproximarmos Eutanázio de Werther, herói de Goethe. Tal como ele, o errante burguês deslocado no mundo, a insistir num amor impossível, amante da arte e artista, inveja a vida das simples criaturas, que vivem o dia a dia sem desassossegos.

Notemos um trecho de *Werther*.

“Asseguro-lhe, meu amigo, que, quando o meu ser é como que inteiramente tomado por uma espécie de febre e não ouve mais a voz da razão, todo esse tumulto cessa diante de uma criatura como aquela, a qual, tranqüila e feliz, percorre o círculo acanhado da própria existência, terminando a sua tarefa, todos os dias, e vendo cair as folhas sem pensar noutra coisa a não ser em que o inverno se aproxima.”(p.24²⁶).

E a mesma situação vivida por Eutanázio:

“Como invejava aquele caboclo que laçava as vacas, peiava bezerro, gritava em cima da porteira soltando altas gargalhadas, apelidando as vacas com os nomes das moças, sentado muito tranqüilo no seu caixote ouvindo histórias de Marina e Alonso que Elías Seixas ia lendo no mormaço da tarde! Foi assim que lhe veio aquele desejo de ser como João, ter uma Ângela, tocar as vacas para o curral. E a inveja arrastou-o para cima, sentindo-se mais miserável, mais desgraçado. Uma coisa que não sentira era inveja

²⁶ GOETHE, Johann Wolfgang. *Werther*. Trad. de Galeão Coutinho. Abril Cultural : São Paulo, 1971.

e eis que João, com o riso – que dentes perfeitos! E toda a sua brutalidade, lhe pedindo para escrever uma carta para Ângela!” (C.C.C. p. 279).

Essa aproximação entre Werther e Eutanázio não se faz apenas pelo sabor da comparação, ela serve como veículo de reflexão de que algumas raízes da modernidade estão no Romantismo, conforme defende Antonio Candido ²⁷, para quem o Modernismo retomou o ‘espírito’ romântico. Assim, temos um Werther como personagem literário a destilar seu drama de desencontrado no mundo, nos oitocentos, e a camuflá-lo sob o amor por uma mulher; temos um Eutanázio, nos novecentos, na Amazônia brasileira, a reviver o drama do desencontro, e a metaforizá-lo no amor não correspondido de uma mulher. A personalidade dividida do Romantismo encontra ressonâncias no “herói fracassado”²⁸ do século XX.

E se falamos que Eutanázio metaforiza seu drama no amor por Irene, expliquemos melhor. Para o poeta inconstituído, Irene, a Musa, é a Poesia: visível, presente, até palpável, mas indelével e impossível. Há um crescendo na forma como o narrador faz Eutanázio expressar o significado de Irene para ele. Antes, necessário se torna contrapor a Irene, a outra mulher que ocupa muito o pensamento da personagem: Felícia, cujo nome indicia a ironia do narrador na escolha onomástica.

Enquanto Irene é inatingível, Felícia, “que fede a fome”, “terra dos caminhos, pisada, por todos os caminhantes”, é tangível, palpável, vende-se para comer. Mesmo assim, é tola, acossada pelo medo, indefesa. Em seu barraco ostenta dois ícones aparentemente contraditórios: um crucifixo e uma estampa de Nova York. Sobre o primeiro,

²⁷ Curso **Romantismo e Modernidade** ministrado na UNESP, em Assis, SP, entre 8 e 12 de maio de 1989.

nada é necessário acrescentar, mas sobre o segundo há o que indagar. Qual o significado para Felícia deste signo da modernidade? Seu desejo de posses, de viagens, de outro mundo mais célere? Para ela apenas a pureza do enfeite, da 'folhinha na parede', quando muito o possível mistério de algo um tanto indecifrável para uma tão pobre moradora de uma pequena vila. Para Eutanázio, no entanto, além de suscitar lembrança de que existem cidades, dimensões maiores do que a vila de Cachoeira, agride-lhe a ingenuidade de Felícia, cujo machucado na mão ele associa às chagas de Cristo e o faz indagar por que Cristo não transformou o crucifixo em pão para Felícia.

Deitar-se com Felícia doente foi a forma achada por Eutanázio para vingar-se de si mesmo, diz o narrador. Roubar os trinta mil réis, que um barqueiro lhe pedira para entregar a ela, mesmo sabendo-a doente, tola e faminta, foi uma forma de aviltar-se mais. À morte, ele pensa que a doença de Felícia passada para ele foi a maneira de ela se incorporar nele, ficar dentro dele como angústia e depravação. Ora, na impossibilidade de atingir o Olimpo, degradou-se o poeta com o amor mundano, e foi como degradar-se com a poesia corrompida e ultrajada por todos, circunscrita pela fome e pela miséria.

Uma vez inatingível, Eutanázio apossava-se da musa via onanismo, justificando como "uma contingência para a completa posse espiritual de Irene". A doença lhe obstruía o prazer solitário, que seria "agoniado e doloroso e Irene voltaria com um sabor de pus e sangue de Felícia, das feridas de Felícia" (p. 183).

²⁸ Expressão de Mário de Andrade no ensaio *Elegia de abril* (1941). In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.

Nesse retrato final, a impotência artística não se dissocia da “impotência” (no sentido de realização física) sexual de Eutanázio. Ao lado da neurastenia que lhe é visível desde o início de seu retrato (observe-se seu mau humor contínuo), ele desenvolve o que Freud chama de “neurose de angústia”, passível de acometer, entre outros, jovens sexualmente potentes, em estado de “excitação não consumada”, limitados pela contemplação da(s) mulher(es). Irritabilidade, expectativa ansiosa, hipocondrismo, às vezes inclinações ao vômito e à náusea, bem como a sensação de permanente fraqueza e lassidão fazem parte da sintomatologia da doença²⁹, traços presentes e reiterados na personagem.

Enquanto Felícia ocupa o pensamento de Eutanázio instigando-lhe a comiseção e trazendo-lhe à tona a consciência e a razão, Irene ocupa-lhe o Ser e o torna impotente, incapaz de romper com situações. Ele se desconhece diante dela e se lembra que até com patrão rompera, mas diante dela paralisa-se. É o dínamo emperrado de que nos fala João Luiz Lafetá sobre Paulo Honório, outro herói derruído de nossa produção literária de 30.³⁰

Vejamos as formas como se manifesta o sentir Irene para Eutanázio. Logo após a revelação de que a exasperação dele se devia à sua incapacidade para a poesia, há a seguinte notação:

²⁹ Freud, Sigmund. “Sobre os critérios para destacar da neurastenia uma síndrome particular intitulada ‘neurose de angústia’.” In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Imago: Rio de Janeiro, 1976.

³⁰ Aqui vale mais o sabor da imagem usada por João Luiz Lafetá, no ensaio “O mundo à revelia”, posfácio de *São Bernardo*, 34.^a ed. Rio, Record, 1979. A comparação de Eutanázio é mais pertinente com Luís da Silva de *Angústia*, sobre a qual apresentamos o trabalho “Eutanázio, Luís da Silva: decrepitude e angústia no romance de 30”, no VI Congresso da ABRALIC, em 1998, em Florianópolis, SC.

"Irene está dentro dele como se fosse a sua espinha dorsal" (C.C.C. p. 57).

Depois, conforme a narração prossegue, temos:

"Irene é a espécie humana. É a maldade natural do homem" (C.C.C. p. 101).

"Por que Irene o persegue assim, fatiga-o, esgota-o e mora dentro dele como uma larva crescendo?" (C.C.C. p. 112).

"O demônio, infelizmente, não existia em Cachoeira. Ou seria Irene? Demônio, como coisa terrível, como acontecimento inevitável, como fonte eterna do mal, era Irene, sim". (C.C.C. p. 180).

"E só Irene permanecia no seu mundo de orgulho como um tumor que nunca vinha a furo". (C.C.C. p. 181).

"Irene era uma espécie de nebulosa transfiguração". (C.C.C. p. 181).

"Irene é uma força solta. Um temporal dentro de si". (C.C.C. p. 217).

"(...) O último riso de Irene, no jogo lhe deu uma tal impressão de vaia e solidão, ao mesmo tempo, que se sentiu impotente para ficar, para continuar a receber aquela humilhação que em muitas noites era quase doce, necessária, como o seu próprio sangue. Como se fosse vício aquela humilhação de todo instante". (C.C.C. p. 236).

Note-se como as imagens que a definem para ele se aproximam da idéia do caos que ele carrega consigo; ou com a humilhação de sua impotência artística e sexual. E a nebulosa transfiguração também indicia a transferência para Irene de seu drama. Por isso, acelera-se seu processo de morte assim que se certifica da gravidez de Irene. Profanada pelo mundo do dinheiro, (Irene engravidou de Pedro Resende, filho de fazendeiro, futuro bacharel), a musa prenhe estampa-lhe a miséria de sua impotência. Sua náusea aumenta, seu orgulho desaba e seu desespero cresce diante da deci-

fração consumada. Cai vencido e a doença efetiva sua consumição. Em seu leito de morte, a Musa prenhe vem lhe visitar e se apresenta bela e calma em sua marcha para a maternidade. Notemos como Eutanázio a vê e a sente:

“Desejou passar a mão naquele ventre que crescia vagaroso como a enchente, com a chuva que estava caindo sobre os campos. Desejaria beijá-lo. Estava vendo ali a Criação, a Gênese, a Vida. Havia nela qualquer coisa de satisfeito de profundamente calmo e inocente. (...) Morria miserável, ridículo, com aquele medo da morte. Diante de Irene queria se encher duma coragem imensa para aceitar o seu destino. Irene era o Princípio do Mundo.(...) Ele queria beijar, se ajoelhar diante daquele ventre poderoso e amado da Criação. Deixou talvez de sentir qualquer revolta ou ódio. Mas ficou maior a consciência de sua miséria e de sua culpa.” (C.C.C. pp. 385/386).

Finalmente, viu que esta não era a Irene que o levava sempre para aquela insondável necessidade de degradação. E as últimas palavras do narrador para focalizá-lo são:

“Eutanázio virou a cabeça para a parede. Os olhos se fecharam como se em si mesmos procurassem a Irene perdida”. (C.C.C. p. 386).

Eutanázio ‘morreu’ consciente de sua busca vã, de sua inutilidade para o mundo, de sua impotência tanto para cantar as dores do mundo, quanto para gritar contra elas. Sua forma de vida é uma forma de morte. Abrevia-se com a eutanásia a vida de um doente reconhecidamente incurável. É isso que ele faz, abrevia sua vida/morte lentamente, cumprindo o que seu próprio nome indicia: Eutanázio pratica eutanásia em

si mesmo, tracejando o caminho entre o eu, o eros, e o tânatos. Como um ser consciente de sua existência, ele opta pela morte, assim como optou por aquela forma de vida, razão de angústia e exasperação. Afinal, diz Sartre:

“Um homem embrenha-se na sua vida, desenha o seu retrato, e para lá desse retrato não há nada. Evidentemente, este pensamento pode parecer duro a alguém que não tenha vencido na vida. Mas, por outro lado, ele dispõe as pessoas à compreensão de que só conta a realidade, que os sonhos, as expectativas, as esperanças apenas permitem definir um homem como sonho malogrado, como esperança abortada, como expectativa inútil (...)”³¹.

Eutanázio desenhou seu deplorável retrato. No que se relaciona à miséria financeira, lembremos que, no segundo capítulo, em analepse, o narrador recupera o momento em que ele decidira pelo ofício de encadernador de livros e fora alertado pelo pai que passaria fome com este ofício.

Nessa fase de sua vida, Eutanázio, próximo dos quarenta anos, sente-se assoberbado à passagem do tempo e culpa-se porque não traçou para si um plano de vida. Os cacos de seus dentes denunciam-lhe menos a miséria do que a falta de cuidado consigo mesmo, evidência de seu sempre aparente descaso com tudo. Encostado na casa do pai, sem dinheiro, mas a insistir no papel de provedor da família pandemônica de seu Cristóvão e a insistir no amor de Irene, redimensiona sua miséria porque insiste em suas impossibilidades, seja o amor de Irene interpretado literal ou metafori-

³¹ **O existencialismo é um humanismo.** Tradução de Vergílio Ferreira. In: *Os pensadores: Sartre, Heidegger*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

camente. Daí à angústia que o domina poder aplicar-se o que Benedito Nunes registra em comentários de textos que refletem sobre a filosofia da existência:

A angústia nos desnuda, reduzindo-nos àquilo que somos: consciências indigentes, com a maldição e o privilégio que a liberdade nos dá. No extremo de nossas possibilidades, ao qual esse sentimento nos transporta, ela intensifica a grandeza e a miséria do homem. Da liberdade que engrandece, e que nos torna responsáveis de um modo absoluto, deriva a razão de nossa miséria. Vivemos, afinal, num mundo puramente humano, onde a consciência é a única realidade transcendente.”³²

Desnudado e reduzido àquilo que é, uma consciência indigente, sobrevém-lhe a náusea, a qual, conforme ainda Benedito Nunes:

“A náusea, (...), é a forma emocional violenta da angústia, que arrebatada o corpo, manifestando-se por uma reação orgânica definida. Quando nos sentimos existindo, em confronto solitário com a nossa própria existência, sem a familiaridade do cotidiano e a proteção das formas habituais da linguagem, quando percebemos ainda a irremediável contingência, ameaçada pelo Nada, dessa existência, é que estamos sob o domínio da angústia, sentimento específico e raro, que nos dá uma compreensão preliminar do Ser.”³³

Embora a náusea de Eutanázio muitas vezes seja marcada pela expressão “de si mesmo”, ela nos remete à falta de correspondência entre ele e as coisas, entre ele e o mundo. Aparentemente, tanto ele, quanto, às vezes, situações no chalé de seu Cristóvão são veículos desencadeadores de sua náusea, entretanto, perceba-se: as

³² O mundo imaginário de Clarice Lispector. A náusea. In: *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 95.

³³ Idem, *ibidem*, p. 94.

náuseas de si mesmo redundam sua impotência artística, sua dificuldade de relacionar-se, sua incapacidade de rebeldia. A opção pelo aviltamento contínuo de si revela-se, então, como a opção pela morte, como a recusa em “criar o sentido que a vida não possui”. Eutanázio, já à morte, teme-a, mas teima em morrer.

Cabe observar, ainda, que Eutanázio ilustra o “modo irônico” de narrar de Dalcídio Jurandir, se aplicarmos a seu texto a consideração de Northrop Frye sobre os modos de ficção. Segundo ele, “as ficções podem ser classificadas pela força da ação do herói, que pode ser maior do que a nossa, menor ou mais ou menos a mesma.”³⁴ Na quinta classificação, ele diz:

“Se inferior em poder ou inteligência a nós mesmos, de modo que temos a sensação de olhar de cima uma cena de escravidão, malogro ou absurdez, o herói pertence ao modo *irônico*. Isso é verdade mesmo quando o leitor sente que está ou podia estar na mesma situação, pois a situação está sendo julgada com maior independência.”³⁵

A escravidão metafórica da personagem à musa, o malogro que se lhe representou a vida, bem como a patética peregrinação a que se sujeitou criam a absurdez necessária para enquadrar Eutanázio no modo irônico de narrar, embora em inteligência não seja inferior a nós, os leitores. Atentemos para o fato de que vários romances do nosso ciclo de 30 (***Vidas Secas*** e ***Fogo Morto*** são os melhores exemplos) foram escritos dentro desse modo, cumprindo também, como reflexo, obviamente, o que Northrop Frye disse ainda sobre a ficção européia dos últimos cem anos:

³⁴ Frye, Northrop. “Crítica histórica: Teoria dos Modos”. In: *Anatomia da crítica*, São Paulo: Cultrix, 1973.

³⁵ Idem, *ibidem*, p. 40.

“a ficção mais séria tendeu crescentemente a ser do modo irônico”.³⁶

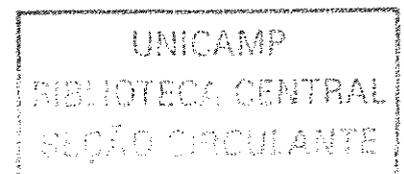
Enquanto Eutanázio cumpre o destino de herói corroído em ***Chove nos campos de Cachoeira*** e termina como um fracassado, Alfredo inicia sua trajetória. Sua personagem abre a narrativa, sendo a ela dedicada todo o primeiro capítulo. Depois, divide a focalização com as demais personagens, sobretudo com Eutanázio, mas é central em dois outros capítulos (***Caroço de tucumã*** e ***Clara, as frutas e o mistério de Clara***) e as palavras finais do narrador no último capítulo, quando se espera a morte de Eutanázio, recaem sobre ela.

Menino ainda (o narrador não lhe precisa a idade), abre e fecha a obra sob tensão. Nas quase oito páginas do primeiro capítulo temos traçado seu perfil e muito do que será desenvolvido no enredo sobre ele: seu espírito indagador, seu desassossego e solidão, o desejo de partir da vila, a sensação de ser diferente dos demais meninos e a dificuldade em se aceitar como filho de pai branco e de mãe negra.

Conforme já adiantamos, o capítulo se abre com o título “A noite vem dos campos queimados”, sendo a palavra “queimados” carregada semanticamente pela corrosão. E Alfredo aparece cansado, carregando pesos internos e indagações. Vejamos partes do longo primeiro parágrafo que abre o livro, (os grifos são nossos):

“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. (...) Quando voltou já era bem tarde. (...)”

³⁶ Idem, *ibidem*, p. 41.



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". (C.C.C. p.13)

Note-se que se introduz a narrativa sob uma atmosfera tranqüila, mas triste. E o tom melancólico crescerá no segundo parágrafo, quando se reforça a fadiga de Alfredo, seu desconforto com o cotidiano repetitivo, a sensação de peso e, veja-se, sua já consciência de que era diferente dos meninos felizes:

"(...)Então Alfredo 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. (...) Voltar para o chalé era, muitas vezes, ter de olhar na saleta o vulto de Eutanázio sozinho com aquela cara amarrada. Era tentar compreender porque 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 lhe deixaram marcas nas pernas e na nuca. Não poderia ser mais um menino de pernas limpas como Tales, Jamilo e outros meninos felizes. (...) Sentia que aquelas feridas nunca lhe deixariam de doer naquele desejo muito seu de partir daqueles campos, de parecer menino diferente do que era." (C.C.C. p. 14)

Se a consciência de Alfredo de que é diferente dos demais meninos o empurra para baixo porque se sente inferior aos não marcados pelas feridas, em seu contexto social outros meninos o colocam para cima posto ser “branco” e ser “branco” ultrapassa os limites da pele, mesmo que essa seja amorenada. Significa não precisar balar passarinho para comer; morar num chalé de madeira, assoalhado e alto; ter sapatos; enfim ser filho do branco Major Alberto, secretário da Intendência Municipal. E Alfredo vive sentimentos contraditórios com relação a sua cor. Acha esquisito que o pai seja branco e a mãe, negra. Por outro lado, envergonha-se por achar isso esquisito. Não quer ser moreno, mas se ofende quando o chamam de branco. Assumir a origem mestiça será um dos pontos a resolver em sua vida e um dos temas a ser desenvolvido pelo autor nos demais romances da série.

Enquanto se sente inferior aos meninos ‘felizes’, os não marcados pelas feridas, como Tales de Mileto, Jamile e outros, sente-se superior aos miseráveis, aos meninos “que fediam a peixe e a poeira das barracas vizinhas” (C.C.C. p. 268) e nem sequer sentia simpatia por eles:

“Sim, simpatia era que lhe faltava pelos meninos rotos e febreiros que pediam leite, farinha, resto de comida, retalho de pano, roupa usada, remédios, fósforos, dois palmos de linha de costura.” (C.C.C. p. 268)

Na verdade, essa contradição de Alfredo entre sentir-se inferior e superior aos meninos locais é um expediente do narrador através do que nos coloca diante de dois fatos: a miséria que cerca a vila de Cachoeira e o desconcerto que o desfile dessa pobreza gera na personagem. Descrito como “menino contemplativo e melancólico” (C.C.C. p. 128), criado entre livros e catálogos do pai (os catálogos são a ponte entre

Cachoeira e diversos lugares do mundo), a ouvir comentários críticos do pai sobre a realidade local, literatura e outros países, Alfredo desenvolve uma aguçada percepção do real. Na medida em que cresce, no entanto, Cachoeira também se torna um universo circunscrito demais para ele e continuar lá significa aceitar a vida dentro daquela esfera bastante entediante. Para fugir dessa perspectiva e vislumbrando tornar-se importante para equiparar-se aos meninos 'felizes' e continuar diferente dos que 'fedem a peixe', Alfredo sonha com o estudo em bons colégios longe de Cachoeira. Primeiro, o colégio Anglo Brasileiro, do Rio, enche-lhe a fantasia:

“Viu numa revista o retrato do Colégio Anglo Brasileiro do Rio de Janeiro. É nele que quer estudar. Os meninos ali devem ser bonitos e fortes. A vista da praia e das montanhas leva Alfredo para uma viagem ao Rio onde estudará no Anglo Brasileiro.” (C.C.C. p. 110).

Depois, contenta-se com o Instituto Lauro Sodré, de Belém. Veja-se a tensão que o acomete, depois de uma crise de paludismo:

“Mas Alfredo chorava, se lamentava, mordida o lençol, ainda cheirando a febre na rede, ficava estúpido e sem forças, coçando feridas com um súbito desejo de sangrá-las mais, abri-las, ficar todo em carne viva, em feridas, querendo fugir de Cachoeira, desaparecer de casa, partir nem que fosse para o Instituto Lauro Sodré.” (C.C.C. p. 251)

Em Cachoeira Alfredo sente-se marcado. São as feridas do paludismo, é sua cor que não o coloca nem de um lado, nem de outro, é a escola de Seu Proença, que, ratificando a pequenez e a obtusidade daquele universo, já o marcou profundamente,

pois o mestre ensandecido o colocou nu, um dia, diante dos demais colegas. Daí a vontade ferrenha de Alfredo de se livrar daquela escola:

“Ele precisa sair daquela escola do seu Proença, da tabuada, do “argumento” aos sábados, da eterna ameaça da palmatória embora nunca tenha apanhado, daqueles bancos duros e daqueles colegas vadios que todo dia apanham e ficam de joelhos, daquela D. Flor.” (C.C.C. pp. 110/111).

Diante de tanto desconcerto e de acordo com sua puerilidade, a melhor pedida é a evasão para a fantasia. O elemento de mediação é um caroço de tucumã, o equivalente da varinha mágica das fadas, elo entre ele e o maravilhoso, mundo em que as fronteiras são sempre transpostas sem punições e em que a realidade pode ser mudada para melhor sem sofrimentos. Um caroço de tucumã, muito bem escolhido entre muitos, sempre o acompanha. Rolando-o na palma da mão, Alfredo “imagina tudo, desde o Círio de Nazaré até o Colégio Anglo Brasileiro” (C.C.C. p. 111) e opera mudanças no tempo e na vida:

“(…) Pois a sua bolinha ia fazer o Amazonas o mais comprido, o mais largo, o mais belo rio do mundo.” (C.C.C. p. 189).

“O carocinho tinha o dom de maravilhoso. Quantas vezes não fez D. Amélia, branca, casada com Major, cheia de cordões de ouro no pescoço.” (C.C.C. p. 348).

Dada sua importância tanto para a personagem como para o narrador plasmar o universo da personagem, o caroço de tucumã nomeia o oitavo capítulo do livro. Nele, Alfredo, a caminho da escola de seu Proença, brincando com a bolinha, se distrai e retarda ao máximo a chegada. Desse modo o narrador nos dá conta, através de ana-

lepeses, da pequenez da escola de seu Proença, da visível loucura do Mestre, bem como retrata a cena em que o menino foi posto nu diante dos colegas, fato que o marcou tanto quanto o paludismo, e razão para que a solidão de Alfredo seja bastante enfatizada com várias notações do narrador:

“Agora, menino solitário, ia criando prevenção contra o mundo. Como lhe doía dentro dessa prevenção a marca das feridas e a quase certeza de que a febre o levaria para o cemitério(...)” (C.C.C. p. 188).

“Faltava quem o compreendesse, o animasse, o ensinasse não só a estudar como lhe mostrar a vida. Sentia-se só, distante, imaginando sempre. Só a bolinha tomava corpo de gente, era uma amiga.” (C.C.C. p. 188).

“Sua vida solitária crescia como um lagarto. E cheio de superstições, de medos, de covardias, quase rancores, desalentos e vacilações. O paludismo lhe deixara marcas profundas. Sim, precisava também sair de Cachoeira por causa da febre.” (C.C.C. p. 200).

Marcada sua solidão crescente e dolorida, justifica-se o anseio de evadir-se de Cachoeira que se torna cada vez mais forte em Alfredo. Entediado de tudo, Belém preenche-lhe os vazios d'alma e a sede cosmopolita que o move. Esse traço, a sede de cosmopolitismo, parece ter marcado a personagem desde a mais tenra infância. Seu grande sonho é ir para Belém estudar. Temos, então, um dado interessante: a cidade de Belém aparece na obra com duas faces, uma delas bela, luminosa, próspera e feliz, preenchendo os sonhos de Alfredo; e a outra, pobre, suja, lamacenta, rejeitada por ele, posto ser esta a de suas recordações de uma viagem que para lá fizera com os pais.

A personagem de Sia Rosália, que recebe mensalmente um montepio em Belém, é mediadora entre a Belém esfuziante e Alfredo:

“Sia Rosália lhe trazia senhas de passagens de bonde. Embevecia-se olhando as senhas que sia Rosália lhe dava como se elas lhe contassem a maravilha dos bondes mágicos correndo pelos fios elétricos. Então a cidade para Alfredo era um reino de história encantada, toda calçada de ouro e com casas de cristal, meninos com roupas de seda e museus com muitos bichos bonitos. A cidade onde se fazia o Círio de Nazaré, o fatinho feito na loja, que seu pai lhe trouxe, o par de talher, os brinquedos raros e pobres que duravam uma hora.”(C.C.C. p. 10).

Esta Belém é a que condiz com os sonhos de prosperidade do menino, aguçada ainda pela estada de um tenor na cidade. A passagem do tenor Florentino, o representante da urbe (afinal viaja pelo mundo), pela vila de Cachoeira, tanto serve para aguçar em Alfredo o desejo de ir para o mundo, como para haver uma antecipação do que ocorrerá com a personagem nas obras futuras. O tenor fez a leitura da mão do menino e profetizou que ele “viajará muito e em cada terra que chegar se apaixonará por uma mulher”. Aliás, mulheres e ‘viagens’ não faltarão a esta personagem desassossegada e que, nesta obra, ainda menino, já ensaia o destino de viajante nas andanças ao redor da vila. Lembremos como ele aparece na abertura do livro, quando volta cansado dos campos queimados.

Solidão, sensação de que é diferente dos ‘felizes’, tédio, sede de viagens, gosto pelo saber, flânerie e mentalidade urbana são pontos de ligação entre Alfredo e Eutanázio. Seriam eles começo e fim de um novo? Dona Amélia em determinado momento da narrativa, premida pela necessidade de ajudar o filho em seu sonho de estudar em Belém, intui a possibilidade de Alfredo se tornar um novo Eutanázio. Sem o final patético e a degradação física do irmão, mas com o mesmo grau de desilusão, Alfredo, transformado em homem, fechará o ciclo *Extremo Norte*. Adiante, no entanto, veremos a diferente representatividade dessas personagens. Enquanto a Eutanázio

cabe principalmente o papel do poeta inconstituído, bastante voltado para dentro de si, a Alfredo cabe o de homem premido por uma circunstância social de ruínas e desalentos que não o deixam progredir enquanto ser social.

Daí a importância da segunda visão de Belém que aparece na obra em estudo, rejeitada pelo menino, mas também ponto de antecipação do que ocorrerá com ele:

“Quando for para Belém não quer ir para aquela cidade triste, cheia de lama, com meninos sujos, homens rotos e tismados que passavam carregados de embrulhos, com carrinhos de mão vendendo bucho, com uns velhinhos batendo na porta e estendendo a mão, uma carroça cheia de cachorros presos numa grade. Queria era ver o Círio, a Santa na berlinda, os cavalinhos, a montanha russa, o museu, queria ao menos ver os colégios e as livrarias onde se vendia (sic) os livros de histórias maravilhosas que sempre desejava.” (C.C.C. p. 110).

Nas narrativas centradas em Belém, as do segundo núcleo do ciclo, veremos depois, Alfredo primeiro percorrerá a Belém de sua Rosália, depois, errará pelas ruas lamacentas da segunda Belém, a repudiada por ele menino.

O sucesso com as mulheres é um dos pontos a distanciar Alfredo de Eutanázio. Este, dada sua insociabilidade e o descuido com o corpo, é sempre preterido por elas e é rejeitado até pela Mundiquinha, moradora da rua das palhas, tão pobre e coitada a ponto de o próprio nome exprimir-lhe a insignificância. Já Alfredo tem forte poder de sedução sobre as mulheres. Nessa obra todavia, aparecerá uma delas ligada ao menino para cumprir um papel que muitas terão durante o ciclo, o de ratificar a busca que Alfredo empreende de si mesmo. Expliquemos.

Alfredo não viverá no ciclo o drama do poeta inconstituído, como Eutanázio, e, ao contrário dele, será bem amado pelas mulheres. Entretanto, sempre buscará uma determinada mulher, de personalidade forte, ou que conheceu, ou de quem ouviu falar. Teremos Clara, Andreza, Luciana, tão indelévels quanto Irene, musa de Eutanázio, que será, inclusive, bastante lembrada em outras narrativas do ciclo.

Em ***Chove nos campos de Cachoeira*** ganha destaque a personagem Clara, tanto que nomeia o capítulo XI **Clara, as frutas e o mistério de Clara** no qual nos damos conta de que Alfredo entra na adolescência, pois começa a Ver a mulher. Antes de retratar Clara, o narrador resgata as figuras de Adma e Valdomira, mulheres que já mexeram com os sentimentos de Alfredo e nos coloca diante de Moça e do que ela despertou no menino. Amarra o trecho dizendo:

“(...) Deu-lhe um simples sorriso. Mas todas as tardes, aqueles sorrisos foram dando trabalho ao carocinho. Moça já era um amor.” (C.C.C. p.225).

Notamos, todavia, que, desde sua chegada, Clara transpassa as fronteiras da libido e atinge algo mais amplo, uma força maior, assinalada pelo narrador em dois momentos:

“(...) Veio Clara. Clara não era namorada, era diferente. Alfredo já compreendia mais as coisas.” (C.C.C. p. 226).

“Clara, brincando entrou no quarto, se atirou na cama e ficou com o corpo abandonado, com os braços jogados à-toa. Clara não lhe dera a mínima sensação de sexo, nada. Mas a impressão de alguma coisa inesperada, misteriosa e profundamente viva. O corpo ficou atravessado na cama. Os olhos pararam no teto e um sorriso se desenhava na boca como uma ex-

pressão que Alfredo não compreendia mas sentia vivamente, demoradamente, até mesmo com uma certa inquietação. Mas se não lhe despertou o sexo, lhe deu uma obscura sensação do proibido, do intocável (...)." (C.C.C. p. 227).

De repente, diante da força que irradia, o narrador revela que "Clara era a alegria que Alfredo desejava, a força que queria para matar a sua febre, limpar-lhe o corpo das feridas". Entretanto, como acontecerá com outras, Alfredo perde-a. Quando morre afogada, ele toma conhecimento de sua morte após o enterro. A notícia lhe chega entrecortada, carregada de mistério e porque quer que a morte de Clara fique mistério dentro dele, dentro também do carocinho, Alfredo se cala, nada mais pergunta à mãe. Como Irene, Clara será lembrada nas outras obras do ciclo, com ênfase em seu Mistério.

Se Alfredo experimenta a solidão e o desassossego desde o início da narrativa, a atmosfera vai se carregando cada vez mais para ele, conforme o inverno adensa e conforme piora a doença de Eutanázio. Aqui há um dado importante que devemos observar. A partir do momento em que confirma a gravidez de Irene, Eutanázio cai de vez doente e se acelera seu processo de morte junto ao inverno que adensa. Toma vulto, então, o chalé em que moram, ou seja, o chalé de Major Alberto. Consoante o aumentar das chuvas, as ruas de Cachoeira se alagam e o chalé se torna uma ilha, ligada 'ao continente' apenas pela pontezinha construída todos os anos para tal função.

Na realidade, o chalé de seu Alberto é um dos espaços mais importantes da narrativa, menos por agregar as principais personagens do enredo do que pela significação que tem para estas personagens e para o contexto social em que vivem, pois,

apesar de simples até demais, ele eleva seus habitantes da galeria dos miseráveis que moram em barracas e lutam arduamente pela sobrevivência.

Para reforçar a preocupação do narrador em relevar este espaço da narrativa, lembramos que já no terceiro capítulo ele destaca o chalé no título **O chalé é uma ilha batida de vento e chuva**, depois de reservar o primeiro capítulo a Alfredo e o segundo a Eutanázio. Mas então o narrador não se entrega a descrições desse espaço e sim às situações de vida das personagens que nele moram, sendo que a imagem da ilha batida de vento e chuva vem ratificar a solidão delas. Nesse momento da narrativa, no entanto, a idéia de distância entre os habitantes do chalé ainda é atenuada:

“Chove. O vento zune. A chuva bate com violência nas janelas do chalé. Mariinha dorme e Alfredo se remexe na rede, sem sono. Eutanázio ainda não veio. Major Alberto deixa os catálogos na estante e bocejando recita baixinho, como sempre gosta de recitar quando chove:

Ó que aspérrimo Dezembro...

D. Amélia dorme. Minu acorda com um rumor de ratos para a banda da dispensa.”(C.C.C. p. 77).

Vagarosamente, porém, a imagem de que o chalé é uma ilha vai se reforçando e a distância entre seus habitantes vai-se ampliando a ponto de, nos últimos capítulos, tudo parecer fragmentado e o insulamento do chalé servir de imagem da solidão de seus moradores e do estado em que se encontra o relacionamento entre eles.

Além da saúde de Eutanázio que piora, do insulamento do chalé ao aumentar das chuvas, há um outro dado a contribuir para que Alfredo termine a narrativa num estado pior do que aquele em que começou: paulatinamente descobre que a mãe tor-

nou-se alcoólatra. Os indícios desse fato começam a se revelar a Alfredo no capítulo XVII, básico para se entender a amplificação de sua angústia. Capítulos antes, porém, especificamente no XII, Alfredo se mostra acossado por um drama de consciência por ter roubado do pai cinco mil réis para comprar uma camisa de futebol. Nesse momento, mostra-se perdido entre as três imagens de Deus que recebeu: a de Lucíola – supersticiosa e terrível, a de dona Amélia –protetora e piedosa, a de Major Alberto – a do temeroso Supremo Criador. Esse traço da personagem, aliás, aparece apenas neste primeiro livro do ciclo. Conforme cresce, Alfredo se destitui de ligações religiosas e elas lhe servem como ponto para reflexão sobre a realidade, não como ponto de apoio para suas atitudes.

Junto ao drama de consciência que se intensifica diante da possibilidade de Major Alberto descobrir o roubo, Alfredo se mostra desiludido ao saber de modo cru e brutal como uma criança vem ao mundo. O que o desilude não é a notícia, mas a percepção de que pode ficar igual ao portador da notícia, o grosseiro José Calazãs, caso permaneça em Cachoeira.

No capítulo XV, cansando-se de sonhar com o estudo em Belém, diante da notícia de que o anteriormente rico padrinho Barbosa empobreceu, Alfredo sente diminuir a chance de evadir-se de sua vila e é acometido por

“Uma sensação obscura de que é infeliz, de que nada pode alcançar neste mundo”. (C.C.C. p. 319).

Ao ler os demais romances do ciclo, sente-se que essa sensação parece que ficou timbrada em Alfredo e, se não a explicita mais é porque seu comportamento serve de referente para essa interpretação.

Relevadas as diferenças, não podemos deixar de notar mais um paralelismo entre Alfredo e Eutanázio. O segundo se consome diante do aviltamento que foi roubar os trinta mil réis de Felícia; o primeiro sofre diante do mesmo tipo de falta cometida contra o pai.

A intuição é outro ponto de semelhança entre os dois irmãos, por isso, no capítulo XVII, quando os indícios do alcoolismo de d. Amélia vão aparecendo, Alfredo vai cosendo-os, intuitivamente, como retalhos de uma colcha, e, aturdido, sente sua solidão de maneira extrema. Interessa ressaltar que o título desse capítulo remete ao chalé, veja-se: **A saleta era o universo**. O narrador primeiro focaliza Eutanázio, agora já entregue à doença, mas completando seu intercurso de *flâneur* ao passear por seu próprio quarto³⁷, refletindo sobre o mundo que lhe chega através das conversas da varanda do chalé e trazendo à tona fatos por meio de suas lembranças.

Ao se ocupar de Alfredo, o narrador focaliza-o sofrendo a perda do amigo João, que voltou a ser João Galinha porque cúmplice no roubo do gado de Major Alberto. Notemos a gradação no retrato do sentimento do menino, consoante o agravamento dos problemas que afligem a todos e como o chalé é usado como metonímia de seus habitantes:

³⁷ BENJAMIN, Walter. **O Flâneur**. In: **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

“Alfredo sentiu que o mundo tinha o seu lado cada vez mais injusto, mais duro. Não sabia compreender o que se passara em João, tão seu amigo. Qualquer coisa de absurdo e de imposto por Deus, (Qual dos três Deuses?) tinha levado João para o Araguaia.”(C.C.C. p. 347).

“Também sentia que sua mãe falara muito, andava diferente, tinha gestos estranhos, um sorriso, em certas horas, que não era o seu natural. Não sabia, mas estranhava sua mãe.” (C.C.C. p. 348).

“Sua mãe lhe falara com ar de cúmplice. Mas tudo se apagava diante do ar estranho que havia nela. Diferente. O chalé se tornava mistério para Alfredo. João se perdera. Major distante. Eutanázio na saleta. A vida lhe dava uma inesperada e dolorosa incompreensão.” (C.C.C. p. 353).

“Rompiam-se qualquer coisa de um bem oculto no chalé e sua mãe cada vez mais estranha, ora tomada dum súbito ardor ora dominada por uma sonolência que se derramava nas palavras, nos gestos, no olhar. Que havia em sua mãe?” (C.C.C. p. 353).

“Era um princípio de desordem que fazia Alfredo ver dona Amélia mais longe, mais distante de si, como se o chalé fosse repartido por compartimentos fechados como uma casa de estranhos.” (C.C.C. p. 353).

“Alfredo via-se solitário, irremediavelmente solitário. Cada vez mais desconhecendo o que se passava em torno de sua solidão. Que tinha acontecido afinal?” (C.C.C. pp. 353/354).

“O chalé se fragmentava, fazia-se em pedaços que se ocultavam em cada criatura.” (C.C.C. p. 354).

Depois das indagações que os excertos mostram, Alfredo, provido de percepção aguçada, descobre o alcoolismo da mãe antes mesmo que o até certo ponto ingênuo Major Alberto o faça. Mas a criatividade do autor não permite que isso aconteça de maneira simplista. Ele o faz via paralelismo. Quando Alfredo deixa cair a garrafa de quinado Constantino, que D. Amélia bebe como tônico, ela se estilhaça no chão, ao que corresponde o estilhaçamento das relações entre os habitantes do chalé:

“Bem que queria esquecer o desastre de ontem. Sua mãe mandara comprar um vidro de Quinado Constantino que ela bebia como tônico. D.

Amélia gostava. Alfredo se distrai e deixa a garrafa deslizar do papel que a embrulhava e cair na sapata da casa do Coronel Bernardo. D. Amélia viu da janela. Não disse nada. Mas Alfredo não se conforma. Qualquer coisa também se partiu nele, uma sensação de derrota, de logro feito sua mãe. Que pena! Uma garrafa de Quinado Constantino! (...) Ele nem ajuntara os cacos da garrafa. Voltara com as mãos vazias. Sentia nisso uma angústia e maior foi o seu sofrimento ao ver que sua mãe nada disse, se conformara com o acontecido.” (C.C.C. p. 367).

Ele não juntara os cacos da garrafa, porque de agora em diante não haverá mais o que juntar. Eutanázio à morte, a relação de D. Amélia com o Major se tornará difícil, ele continuará se confrangendo dolorosamente pelo problema da mãe, mas estabelecendo com ela esse pacto silencioso que aparece no excerto. A ligação de Alfredo com a mãe, aliás, é bastante forte e muito de seu drama de menino tem raiz fincada na condição de D. Amélia: negra e apenas amasiada com o Major. No próximo livro do ciclo em que aparece, *Três casas e um rio*, esse aspecto será trabalhado intensamente. Por enquanto fiquemos com a imagem do chalé como ilha e com o paralelo insulamento de seus moradores, o que o narrador ainda enfatiza no final do penúltimo capítulo do livro:

“Alfredo saiu da janela e voltou ao seu carocinho. Estava certo de que não sairia mais daquele chalé onde todos pareciam cada vez mais desconhecidos, mais irremediavelmente separados. Não podia fugir. O colégio era um sonho. (...) Feito uma ilha nos campos cheios, defronte do rio cheio, o chalé ficava mais distante do mundo, mais longe da cidade, parecia boiar nas águas e se perder pelos campos, desaparecer pelos lagos. Alfredo sentiu uma vontade de chorar, de gritar, de perguntar a Eutanázio: Por que tu não morres? Uma vontade de lutar contra tudo que conspirava contra ele, que lhe fechava o caminho do colégio, da cidade, o caminho do mundo.” (C.C.C. p. 383).

E a imagem do chalé como ilha se estenderá para outros romances do ciclo, inclusive, para o Alfredo rapaz de *Ribanceira*, parecerá a ilha fantasma que se desloca, de acordo com a lenda da região. Então distante e pequena será um ponto bem demarcado nas recordações e nas sensações do também errante e ilhado mestiço.

No último capítulo da narrativa, o narrador, após focalizar as sensações de Eutanázio diante da visão real de Irene sobre sua rede, diz que D. Amélia, D. Tomásia, Dadá, nha Porcina, Rodolfo e Salu “estão passando a noite como num velório” porque Eutanázio podia morrer de madrugada. Alfredo, na rede, se aquieta. Derrubou o carocinho que fugiu para debaixo da rede do Major. De medo se aquieta ouvindo Salu contar baixinho a Dadá o romance da Rainha e da Mendiga.

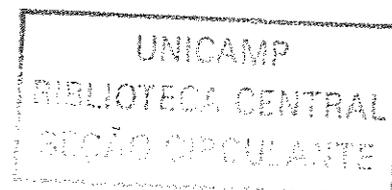
Assim termina *Chove nos campos de Cachoeira*: o enredo fica em aberto, mas um de seus heróis se encontra agonicamente derrotado e derrocado; o outro, ilhado, desiludido e amedrontado, impossibilitado até de tecer fantasias posto ter-lhe escapulado das mãos a varinha mágica.

Se Eutanázio termina a narrativa à morte levado a isso mais por um problema pessoal do que social, não nos esqueçamos de que viveu em contínua tensão. A tensão com o próprio ‘eu’ se estendeu à maioria das pessoas com quem travou relações e com o universo em que habitou, estreito demais para ele. E Alfredo viveu a narrativa em tensão porque marcado: as feridas do paludismo são máscaras que lhe encobrem a marca da cor mestiça e de ser fruto do amasiamento dos pais, dois fatores de exclusão social naquele contexto. E o sonho de ilustração é a janela aberta para neutralizar essa porta fechada. Ilustração, afinal, que elevou do estamento para a classe muitos de nossos mestiços do século XIX, alguns inclusive poetas.

Dalcídio Jurandir, pois, revelou sua grande capacidade artística ao criar ***Chove nos campos de Cachoeira***, obra densa e bem elaborada, cuja linguagem reforça essa elaboração. A notação lírica, seu traço forte, apresenta-se também na titulação dos capítulos, enformando o assunto de cada um deles e ajustando a unidade narrativa. Os capítulos de nome **A saleta era o universo** e **Chove nos campos de Cachoeira**, no final da obra, reiteram e ampliam a atmosfera de dois outros iniciais, intitulados **Irene, angústia, solidão** e **O chalé e uma ilha batida de vento e chuva**.

Embrião das outras do ciclo, esta obra é autônoma enquanto unidade esteticamente acabada. A sutileza de Dalcídio no lançamento de fios temáticos a serem desenvolvidos nas demais narrativas do ciclo, e na criação de elementos de efabulação, que sobrelevam a tessitura da obra, deve ser ressaltada. Nesse último caso, prestemos atenção ao fato de Salu estar contando a Dadá o romance da **Rainha e Mendiga** no final do enredo. Cabe a Salu, por sinal, no enredo da narrativa em análise, a designação de “homem fabuloso”. Ocupou-se um bom tempo a ler e depois a narrar a outrem os vários volumes de **Manuscrito Materno**, de Escrich, de **Dor de Amar**, de **A Mulher Adúltera**. A enunciação dessas histórias, todavia, é apenas citada pelo narrador e não registrada em seu acontecer. O mesmo se dá no momento da obra em que Eutanázio conta a Alfredo a história do aprendiz de sapateiro que matara o mestre.

O entrecruzar de narrativas será aprimorado no decorrer do ciclo e a voz narradora será dada a muitas personagens populares, os contadores de histórias, conforme veremos. No caso de **Rainha e Mendiga** ser citado no final de **Chove nos campos de Cachoeira** é preparação de Dalcídio para o que fará no seguinte livro, ou seja, a incorporação de um romance popular, **O romance do D. Silvana**, na tessitura de **Marrajó**.



Quanto ao lançamento de fios temáticos, indiquemos um dos que terá maior importância para a série ***Extremo Norte***: a retratação da derrocada histórica do ciclo da borracha. Não há determinação específica de um tempo histórico em ***Chove nos campos de Cachoeira***, mas há certas indicações através das quais podemos nos localizar.

Em dado momento de recordação dos tempos passados em Muaná, Eutanázio se recorda que “ouvia contarem da crise da borracha, os seringais desertos, a miséria”, evidenciando-se a distância temporal entre seu tempo presente e aquele da crise. Em outro momento, quando se recorda da morte de Sia Rosália, Alfredo se lembra que ela morreu durante o surto da gripe Espanhola. Ora, sabendo-se que o surto se deu em 1918 e que esse pretérito não é muito distante do presente de Alfredo, posto que presenciou as mortes e delas se recorda, podemos localizar o presente da narrativa nos inícios dos anos 20.

Apesar de básico para ***Extremo Norte***, o tempo histórico dos áureos anos da borracha será mais especificamente trabalhado em ***Belém do Grão Pará***. Há ainda outros fios temáticos que serão desenvolvidos em outras narrativas do ciclo. Fiquemos por enquanto com o retrato de Eutanázio e de Alfredo enquanto personagens derrocados, sendo que o segundo apenas dá os primeiros passos de seu trajeto por ruínas. Mas os dois são premidos pela dor e pela agonia no chalé, numa vila que, segundo imagem do poeta Eutanázio, é de cartão postal.

I - 2 - *Três casas e um rio*: Alfredo e Lucíola – um passeio pela ruínas órficas de Marinatambalo.

Três casas e um rio, terceiro livro do ciclo *Extremo Norte* e último do núcleo marajoara, segundo nossa divisão inicial, foi publicado por Dalcídio Jurandir em 1958, dezessete anos após o primeiro romance da série. Mas isso não significa que a escritura dessa obra tenha sido realizada próxima da data de publicação, pois com Dalcídio aconteceu sempre uma boa distância entre esses dois momentos. *Marajó* ilustra bem o fato: concorreu junto com *Chove nos campos de Cachoeira* ao prêmio *Dom Casmurro*, mas foi publicado apenas em 1947. Nesses onze anos, Dalcídio escreveu ainda *Linha do parque*, que veio a público em 1959, e, possivelmente, iniciou *Belém do Grão Pará*, de 1960.

Livro denso e extenso, embora também possa ser lido como autônomo ao ciclo, *Três casas e um rio* retoma a saga de Alfredo, na luta junto à família, para ir estudar em Belém. E ele o consegue, após longo processo de sofrimento. Esse processo leva-o a duas tentativas fracassadas de fuga e à elaboração de certos conflitos internos. Por isso, sai dele amadurecido, com alguns conflitos resolvidos, e pronto para o encontro com a musa Belém.

Dividido em quatorze capítulos não titulados, este livro tem início diferente dos demais porque o narrador se preocupa em historiar e descrever a vila de Cachoeira para os leitores, bem como, no decorrer da narrativa, se utiliza de um procedimento in-

comum na série: explicar algum termo e/ou algum costume singular da região. Disso nos ocuparemos mais tarde. Vejamos, por enquanto, a abertura do livro:

“Situada num teso entre os campos e o rio, a vila de Cachoeira, na ilha de Marajó, vivia de primitiva criação de gado e da pesca, alguma caça, roçadinhos aqui e ali, porcos magros no manival miúdo e cobras no oco dos paus sabrecados. O rio, estreito e raso no verão, transbordando nas grandes chuvas, levava canoas cheias de peixe no gelo e barcos de gado que as lanchas rebocavam até a foz ou em plena baía marajoara. Na parte mais baixa da vila, uma rua beirando o rio, morava num chalé de quatro janelas o major da Guarda Nacional, Alberto Coimbra, secretário da intendência Municipal de Cachoeira, adjunto do promotor público da Comarca e conselheiro do Ensino”, (T.C.R. p. 5)³⁸

Tudo o que o excerto indica sobre a vila de Cachoeira apareceu de modo não descritivo em *Chove nos campos de Cachoeira*, de modo que, em termos de continuidade da narrativa de *Extremo Norte*, essas informações são reiterativas. Entretanto, servem como recursos a garantirem a independência da obra em questão. Observe-se que este é um início típico dos romances do realismo clássico: a pintura da paisagem, com um olhar panorâmico que depois vai aproximando o objeto pretendido, como um zoom. E passa do sumário para a cena.

Notemos que o parágrafo de abertura nos introduz tanto a vila de Cachoeira, como a personagem do Major Alberto Coimbra, sobre a qual, aliás, o narrador se deterá mais nesta obra, aprofundando-lhe o perfil já bem esboçado no livro anterior. Se antes a figura do Major foi emsombrecida pela protagonização de Eutanázio, agora ela será

³⁸ Usaremos a abreviatura T.C.R para designarmos a obra em análise. Utilizamos para consulta a 3ª edição do livro, editada pela CEJUP, Belém, 1994.

fundamental para o momento de vida de Alfredo que vive o desabrochar da sexualidade e se prepara psicologicamente para a adolescência.

Em se tratando de personagens, aliás, *Três casas e um rio* traz pouca novidade, já que a grande maioria de seu elenco, por habitar na vila de Cachoeira, teve participação no enredo da narrativa anterior. Alguns deles, como Felícia, têm a morte narrada como pretérito; outros, como Dionísio, têm a morte entremeada ao enredo atual, e alguns são apenas referidos, caso da família de seu Cristóvão. Ganham destaque nas referências Eutanázio, citado como morto, e Irene que adquire um certo ar lendário. Por outro lado, serão importantes na obra, exatamente pela ascendência sobre Alfredo, Major Alberto, D. Amélia e Lucíola Saraiva. O mesmo se pode dizer de dois personagens não trabalhados anteriormente: a menina Andreza e o de certo modo também lendário Edmundo Meneses.

Usamos o termo **lendário** a sombrear duas personagens em nosso discurso. Sua presença é intencional como forma de introduzir a chave de leitura de *Três casas e um rio*, construído através de três planos que se entrecruzam, a saber: o da realidade ficcional, o do imaginário popular e o da simbologia.

Enquanto realidade ficcional, o enredo da narrativa se desenvolve sobre a fábula de Alfredo que sonha com os estudos em Belém, luta para tanto e consegue o intento. Destacam-se no desenvolvimento do enredo a angústia que o exaspera, as duas fugas que empreende, o encontro e a amizade com a menina Andreza, a morte de Lucíola. São pontos cruciais, todavia, dois acontecimentos trágicos: a morte de Mariinha e a noite de São Marçal, quando se descortina de vez e publicamente para Alfredo o drama do alcoolismo da mãe.

Fazendo parte do contexto regional, ganha destaque na obra o imaginário popular. Dessa forma, lendas locais (como a da cobra socuba, a do pé de maniva, a do boto), crenças (como a dos três pretinhos da pororoca), histórias populares (como a do velho e a folha do lilás) são demarcadas ou narradas por personagens que representam narradores populares. E o que pode até existir no plano 'real' ganha caráter lendário para o povo ou na voz do povo de Cachoeira, conforme o mistério que encerra. É o caso da fazenda **Marinatambalo**, cujo negrito agora grafa menos sua importância para o contexto ficcional que o embalo órfico que enleva o próprio leitor, assoberbado, junto com o povo de Cachoeira, com a ressonância sonora do termo, um convite para o lendário.

No sétimo capítulo da obra, casando bem o número cabalístico do capítulo (o sete indica o sentido de uma mudança depois de um ciclo concluído e de uma renovação positiva) com o que ele encerra, Alfredo, em fuga, chega a Marinatambalo, a fazenda misteriosa que aguça a imaginação e o imaginário locais. Lucíola vai a seu encontro. Nessa fuga cumpre-se no plano psicanalítico o processo de individuação de Alfredo, assim como a aceitação da mãe negra, alcoólatra e amásia de Major Alberto Coimbra, o pai branco e instruído. Dessa forma, imaginário popular e simbologia se cruzam para assentar o real da obra.

Embora a narrativa de **Três casas e um rio** possa ser trabalhada independentemente, nós a analisaremos puxando os fios de continuidade com **Chove nos campos de Cachoeira**, uma vez que este, conforme o próprio Dalcídio, é o texto embrião do ciclo, e também porque estamos analisando a trajetória de Alfredo enquanto herói derruído.

O primeiro capítulo se apresenta o mais longo do livro, com cerca de 93 páginas. Não de modo gratuito, uma vez que nele serão apresentadas as principais personagens do enredo e o universo cachoeirense, além de serem introduzidos os conflitos que recrudescerão nos capítulos seguintes.

Seguindo o parágrafo de abertura, acima reproduzido, o narrador continua apresentando a figura de Major Alberto. Cita-lhe as artes: tipógrafo; leitor de várias letras e também de catálogos, que lhe vinham do mundo todo; fabricante de fogos de artifício e, conforme a ocasião e o entusiasmo, empreendedor de novas artes, logo abandonadas, como a saboaria. Para caracterizar melhor a personagem e dar-lhe o ar meio caricatural, que em *Chove nos campos de Cachoeira* nos fazia lembrar de Dom Quixote e também de Policarpo Quaresma, o narrador nos diz:

"Naquela noite, o Major imprimia rótulos para as garrafas de vinagre de Salu.

Pé no chão, uma haste dos velhos óculos segura por um barbante, manejava o braço do prelinho francês, tentando ao mesmo tempo enrolar, com o desajeito de sempre, os punhos soltos da puída camisa desabotoada e fora da calça de seu antigo uniforme da Guarda Nacional."(T.C.R. p.6).

A seguir, aparece Alfredo menino e como menino entretido a pescar por entre as frestas do assoalho. Aqui o narrador introduz um dado que se faz importante para a narrativa: a relação de Alfredo com o rio de Cachoeira o qual ganhará maior dimensão à proporção que representar função ambivalente, elemento de separação de Alfredo com o mundo, mas também via de saída para o mundo, de acesso a ele. E o rio, lembre-se que ele está presente no título da obra, será bastante personificado no decorrer do enredo da narrativa. O mesmo acontecerá com o chalé, outro elemento do

espaço romanesco. Assim, logo nessas primeiras páginas, o menino aparece espionando o rio e por ele também sendo espionado. Veja-se:

“O menino espiava: o rio, com efeito, chegara até o soalho, crescendo e em sua escuridão poderia, de súbito e silenciosamente, desaparecer o chalé. Também o rio, pela mesma fenda, espiava o telhado sem forro, a corda de roupa rente da janela fechada que dava para a despensa, aquele alguidar cheio d’água para apanhar as caturras, à luz do candeeiro na mesa de jantar.” (T.C.R. p. 6).

E o olhar se demora, como num namoro:

“Rio e menino continuavam se espionando.” (T.C.R. p. 8)

Antes, porém, o chalé aparece distinto das demais casas e ilhado, tal como elas:

“Era pelas enchentes de março que ilhavam o chalé e as palhoças naquela rua da beirada, subindo a água um metro e pouco ao pé a casa do Major, de alto soalho de madeira.” (T.C.R. p. 7).

Note-se que o narrador aproveita para delimitar o tempo do enredo (‘era pelas enchentes de março’), e, aos poucos, faz referências a Eutanázio morto para posteriormente dizer que este é o primeiro inverno após sua morte. Uma atmosfera tranqüila, talvez pudéssemos dizer, é a que se respira no início do primeiro capítulo da obra, a ponto de pensarmos que o narrador se entretém em pintar um quadro doméstico rotineiro da família do Major Alberto no inverno local. Exatamente o ‘talvez’ emperra nossa asserção, pois o Major se mostra incomodado com a situação da política cachoeirense,

que pode transformá-lo em ex-secretário da Intendência municipal, cargo que ocupa há quinze anos e que o trouxe a Cachoeira pelo convite do Coronel Bernardo, ex-intendente, já morto. Por meio dessas preocupações sabemos que a reeleição do Dr. Bezerra, atual intendente municipal, está nos tribunais, uma vez que os oposicionistas locais a impugnaram.

Vale aqui abrir parênteses para uma observação importante. Enquanto tecia os dramas existenciais de Alfredo e de Eutanázio no romance anterior, o narrador, através principalmente da voz crítica de Major Alberto, trazia à tona os vícios da política tanto local, como regional, espelhadas, obviamente, na política nacional. Política essa que, segundo a obra, dá margem à usurpação de uns em detrimento da miséria de muitos. Em um momento, o narrador abriu o capítulo **Bem comum cercou os campos** especialmente para traçar a trajetória do Dr. Lustosa, um futuro usurpador local.

Fechados os parênteses, no momento, Dr. Lustosa aparece como um dos oposicionistas de carreira. Veja-se o registro do narrador:

“A oposição, soprada agora em Belém pelo Dr. Lustosa, crescia à proporção que este advogado comprava terra em Cachoeira, aumentava o prestígio no cartório, aproveitando-se da ruína dos pequenos fazendeiros, das viúvas e das longas ausências do Dr. Bezerra.” (T.C.R. p. 13)

Major Alberto, inclusive, sofreu e sofre dissabores em virtude de uma visão equivocada, que parece fazer parte do inconsciente coletivo do brasileiro, a de quem está no poder, se não rouba o dinheiro público, deve roubá-lo. Foi tido, pois, como ladrão, tanto por pessoas do povo cachoeirense, quanto por quem de poder, como a mãe do Coronel Bernardo, e, nesta narrativa, pelo atual intendente, o Dr. Bezerra, que, em

outro capítulo, Ihe testará a honestidade. Major Alberto, porém, se revelará essencialmente probo. Lembramos que ele foi caracterizado anteriormente como alguém que “entrou no mundo com um ar distraído e sonhador e com uma tranqüila incapacidade para a fortuna”. Essa probidade de Major será herdada por Alfredo que também a terá testada posteriormente em *Ribanceira*.

Voltemos à aparente tranqüilidade da atmosfera do início do primeiro capítulo da narrativa em questão. Se a situação insegura de Major Alberto perturba de modo um tanto leve essa tranqüilidade, mesmo porque, enquanto o pai imprime rótulos, Alfredo brinca de pescar e ignora as preocupações daquele, há o momento de perturbação total para ambos, marcado fortemente pela expressão ‘de repente’. Na brincadeira de queimar caturras num alguidar, alguns papéis se incendeiam, incendiando também o camião de Mariinha.

Está criada, pois, a situação desestabilizadora de Alfredo. E o narrador registra-lhe o sofrimento de semanas, enquanto a irmã se recupera. O sofrimento do momento é reforçado por um medo que o confrange com relação a Mariinha e que já foi observado na obra anterior: é uma intuição de que pode perdê-la a qualquer momento. Mas seu grande desassossego é movido também por um complexo de culpa muito forte por ter sido dele a iniciativa de brincar com fogo. Note-se, então, como água e fogo, uma antítese plena de significação simbólica, servirão como elementos de exasperação à personagem de Alfredo:

“O menino exagerava os riscos do fogo e da água, fogo e água conspiravam contra o chalé. Chuvas e chamas inundavam-no de desespero e solidão.” (T.C.R. p. 19).

Se no primeiro livro da série o menino é introduzido no enredo sob o signo da corrosão pelo fogo – ele volta cansado dos campos queimados – e tem o final sob a quase asfixia da inundação do inverno que reduz o chalé a uma ilha, neste livro volta a se sentir, logo no início, acossado pelo mesma dupla. Agora, porém, água e fogo devem ser vistos em suas proporções simbólicas. Enquanto o segundo elemento está ligado ao princípio masculino, o primeiro liga-se ao princípio feminino, assim como “é o elemento que melhor aparece como transitório, entre o fogo e o ar de uma parte – etéreos – e a solidez da terra. Por analogia, a água é mediadora entre a vida e a morte, na dupla corrente positiva e negativa de criação e destruição”³⁹. Ainda, segundo Biedermann, “psicologicamente, a água, povoada por seres misteriosos, é símbolo das camadas profundas e inconscientes da personalidade”⁴⁰.

Lembremos que as águas da inundação não trazem apenas os pequeninos peixes que Alfredo aparece a pescar nas cenas introdutórias. Há outros seres e peixes maiores, inclusive um velho jacaré, conhecido das crianças, assim como o mistério das águas abaixo do chalé, tais a de um porão (veja-se a idéia de porão), suscita imagens de seres misteriosos em Alfredo, como a dos fantasmas das crianças que em vida foram famintas.

Diante disso, podemos dizer que o narrador preparou uma atmosfera na qual se indicia o processo de elaboração interna em que o menino se encontra. Afinal, a qual dos pólos seguir? Ao pólo do pai branco, de cultura erudita (leitor de grandes auto-

³⁹ CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Ed. Moraes, 1984.

⁴⁰ BIEDERMANN, Hans. *Dicionário ilustrado de símbolos*. Trad. Glória Paschoal de Camargo. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1993.

res; consultor do **Dicionário Prático Ilustrado**; alicerçado em algumas consultas ao **Chernoviz**; destinatário de catálogos do mundo todo; enfim, major de tantas artes), mas desajeitado para a vida prática, incapacitado para acumular riquezas materiais, reservado no que diz respeito a carinhos com os filhos; ou ao pólo da mãe negra, de linhagem analfabeta, exalando natureza e sabedoria popular (ela socorre a pobreza local com mezinhas, sem consulta ao **Chernoviz**), essencialmente intuitiva, com melhor capacidade para demonstrar afetividade, e também essencialmente crítica? E, obviamente, a embasar essa elaboração está a sexualidade de Alfredo que ainda precisa se firmar na opção por um desses pólos.

Criada a situação desestabilizadora para o menino e enquanto ele acompanha, fragilizado, a recuperação de Mariinha, o narrador insiste na idéia de ilhamento da personagem, acrescentando dados reveladores de seu comportamento, os quais desvelam também seu caráter. Um deles, por exemplo, é a reserva que tem para com o pai, o que o torna silencioso em muitos momentos e sentindo-se muito mais só. Note-se o registro sobre Alfredo, após um momento em que não conseguiu se comunicar com o pai:

“Viu-se só naquele fim de tarde com as suas invisíveis queimaduras doendo.” (T.C.R. p. 23).

As queimaduras de Alfredo se traduzem por: esse processo de elaboração interna pelo qual passa, assim como a angústia do ilhamento e de ver fechado o caminho do colégio, igual para ele às portas do mundo. Veja-se a dialética que move a personagem, para quem colégio e mundo estão imbricados. Os dois não são sinônimos, embora um esteja contido no outro, pois colégio está mais para erudição, ao passo que

mundo está mais para vastidão. De qualquer modo, colégio e mundo aparecem como opostos do chalé, oposição que dá margem ao devaneio e que faz ganharem significado as palavras de Bachelard sobre a dialética entre casa e universo, quando aquela é acometida por tempestades:

“Qualquer que seja o pólo da dialética em que o sonhador se situe, seja a casa ou o universo, a dialética se dinamiza. A casa e o universo não são simplesmente dois espaços justapostos. No reino da imaginação, animam-se mutuamente em devaneios contrários.”⁴¹

Lembremos que a morte de Eutanázio, no final de *Chove nos campos de Cachoeira*, se deu no inverno, e esta narrativa tem início pelas enchentes de março, um inverno após a morte dele. Nos dois momentos Alfredo se sente ilhado e angustiado, logo, ainda aproveitando o estudo de Bachelard, na dialética da casa e do universo, a chuva no primeiro livro e as águas da inundação no segundo representam o mesmo papel da neve dos textos estudados pelo filósofo. Vejamos o que ele diz:

“A neve, em particular, aniquila facilmente o mundo exterior. Ela universaliza o universo numa única tonalidade. Numa palavra, na palavra neve, o universo é expresso e suprimido para o ser abrigado.”⁴²

Aproveitemos ainda o que diz sobre o inverno:

⁴¹ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978

⁴² Idem, *ibidem*, p.223.

“De todas as estações do ano, o inverno é a mais velha. Põe tempo nas lembranças. Remete-nos a um passado distante.”⁴³

Notamos, então, que para Alfredo o inverno tem sido sempre maligno. Se antes já lhe suscitava inquietação, agora a inquietação mistura-se ao devaneio, a lembranças do vivido, do ‘não vivido’, do que lhe parece impossível viver e, retomemos, está a mexer com as camadas internas e profundas de seu Ser, demarcando-lhe a entrada na adolescência, posto que o narrador dirá, mais à frente, que ele está com onze anos.

Embora a água das inundações do inverno esteja trazendo mais vida ao redor do chalé, na medida em que estende as margens do rio e traz mais para perto seres margeados por este no verão, ela restringe o universo de Alfredo para uma única tonalidade, na proporção em que prende mais as pessoas ao seu dia-a-dia e a apenas um ponto perdido no universo: a casa. Presos por demais à casa, às suas moradas (leia-se seus mundos internos), os adultos do chalé demonstram esquecimento dos sonhos do menino, o qual, conquanto também muito preso à sua morada, tem planos para o futuro e eles não se concretizarão naquele local circunscrito.

Apesar de cerceado pelas águas, abrem-se frestas do mundo para Alfredo não se esquecer do colégio no período em que se desvela por Mariinha. Danilo, o piloto da pequena montaria que percorre os alagados, reproduz notícias trazidas por outrem, das embarcações maiores. Fala do mar alto... Faz Alfredo vislumbrar Belém... Atente-se

⁴³ Idem, *ibidem*, p. 224.

para o efeito que a “caixa do cinema”, outra fresta para vislumbrar o mundo, trazida da Intendência pelo Major, causa no menino:

“Alfredo viajava naqueles vidros coloridos, vestindo trajas estranhos, no Tirol ou na Índia, ora num trem, ora montando num urso na neve. Depois, uma casa alta, de telhado em bico, em meio de um bosque, com uns meninos na relva. A Alfredo pareceu um colégio, o seu colégio. As estampas sucediam-se, uma a uma, fixas, pedaços de países e de felicidades. Alfredo sofria quando o palhaço, de chapéu estendido, com a legenda escrita *good night* despedia-se, fechando-lhe as portas do mundo. Foi uma noite dedicada ao colégio, aquela noite depois do “cinema”.” (T.C.R. p. 29).

Nesse primeiro capítulo do livro há ainda um fato essencial para o prosseguimento da narrativa e dos três planos nela imbricados: um período de cegueira de Alfredo. Apontemos, antes, alguns dados que merecem relevância.

Através de Major Alberto, o narrador dá continuidade ao retrato da política local e se sobressai um longo relato sobre a sessão do Conselho Municipal de Cachoeira ‘que reunia uma vez ao ano para ouvir o relatório do intendente e examinar os balanços de receita e despesa’. O Major relata a sessão, representando-a. A notação pantomímica do Major reduplica a pantomima da sessão, reforçando a ironia do narrador e o tom crítico do relato que beira ao caricato.

Além disso, chegam até o Major as vozes e as posturas de duas costureiras, D. Violante e D. Doduca. Enquanto, por intermédio da segunda, dá-se a crônica local da bisbilhotice e da fofoca, porque em torno dela reúne-se o círculo dos velhos maldizentes da vila, por intermédio da primeira, que tem fumaças da Cabanagem no sangue e um certo pendor para o anarquismo, chegam notícias do bolchevismo (perceba-se o

momento histórico), e idéias que defendem o povo, a ponto de ganhar a admiração do Major porque ela lhe faz lembrar mulheres da Revolução Francesa.

Se por meio de Major Alberto desvela-se a crônica política de Cachoeira, par-tícula espelhada da macroestrutura política do país, através de d. Amélia revelam-se aspectos da cultura popular, assim como se descortina a miséria local. Vejamos. D. Amélia, que já teve parte de sua história revelada na narrativa anterior (a morte por afo-gamento do primeiro filho cujo pai ela nunca revelou a ninguém; o encontro com Major Alberto; o convite dele para morarem juntos; a decisão dela; a quase perda de Alfredo também por afogamento; a dificuldade para criar Mariinha; alguns traços de seu caráter e de sua personalidade; seu drama com o alcoolismo), aparece-nos com os traços que lhe são característicos: certa placidez, espírito prático para a vida, uma visão crítica lú-cida sobre a realidade, a beleza altaneira, a simplicidade, a seriedade –narrada através de um episódio em que Rodolfo se confunde com o afeto da amiga e joga com a pos-sibilidade de seduzi-la.

D. Amélia, todavia, aparece-nos sobretudo como a personalidade local cuja casa se transformou, segundo as palavras do Major, ‘no seio de Abraão’, tal a presteza com que ora divide a parca fartura do chalé com uma grande leva de pobres, conheci-dos seus, ora presta assistência medicinal com seus conhecimentos ‘caseiros’ e para os quais tem mão boa. Ganha destaque, no caso, o socorro que ela presta a sua co-madre Porcina que perde uma criança no mesmo dia em que dá à luz outra. O excerto a seguir ilustra o papel social da personagem, a miséria das cercanias e um aspecto da cultura local, da qual ela é representante:

“Logo outros dias se encheram com as idas de D. Amélia à barraca de sua comadre Porcina. Ia acudir um menino de olho pedrado, um bichinho amarelo, regado a banhas e óleos, fedendo a ervas, convulso. Nhá Porcina, mãe tapuia de caboclinhos pescadores, muito preta, via naquela senhora preta e limpa a salvação do curumim. Levava-lhe por paga, um pau cheio de turus que d. Amélia comeu num grosso molho de pimenta e limão, lambendo os dedos – era doída por turus, que o Major e Alfredo repeliam enojados, por ser bicho que vive em paus podres. D. Amélia retrucava que comidos crus eram santo remédio para os fracos do peito.” (T.C.R. p. 30)

Se atentarmos bem, notaremos que Major Alberto e d. Amélia, dois humildes, exercem de fato papéis que não lhe são de direito, claro que por inversão de papéis, não usurpação. Ele é o verdadeiro intendente de Cachoeira, sem os poderes, a glória e o percebimento financeiro daquele; ela, a “preta e limpa”, por sua vez, exerce com a magnanimidade que lhe é própria, mas sem reconhecimento algum, o papel assistencial de uma ‘primeira dama’.

Conquanto exale natureza e cultura popular, d. Amélia não é afeita a encantamentos, índice de que nem é supersticiosa nem é porta-voz do imaginário social da região, papel destinado a Lucíola Saraiva que transferiu para Alfredo e nele projetou seu instinto maternal, aspecto já retratado em *Chove nos campos de Cachoeira*. Na narrativa em análise seu papel maternal recrudescerá, muito imbricado com a simbologia. Neste capítulo, ela aparece primeiro de forma indireta, através da voz de d. Amélia, como pessoa fantasiosa, depois, aparece atuando no período em que Alfredo é acometido pela cegueira. Vamos a ele, conforme o narrador o registra:

“Uma inflamação dos olhos obrigou Alfredo a recolher-se durante dias na saleta, como bicho de carvão. De olhos vendados, febril e atento a tudo, ante a ameaça da cegueira, imaginava ao pé da rede a irmã cega de Muaná. Sucediavam-se cenas da doença e morte de Eutanázio misturadas ao fogo no camião de Mariinha. Sofria agora também por não ver refletida no teto a água da enchente, ondulando como fumaça pelas telhas, gravando a imagem dos peixes e das plantas.” (T.C.R. p. 65).

Atente-se para o fato de Alfredo recolher-se na saleta, um dos principais cômodos da casa, onde Major tem a rede instalada e duas estantes com livros e ainda lugar preferido de Eutanázio, quando, atacado por consumições caladas, viajava dentro dela. Então Alfredo, com os olhos vendados por uma pano preto, redundância da escuridão que o acomete, corrói suas mágoas e realiza uma das travessias necessárias ao prosseguimento de seu crescimento interno. Impossibilitado de enxergar o exterior, como bicho de carvão mesmo, remoerá o interior, até a volta da luz.

Este é um momento de infinita dor para ele. Isolado porque acometido pela cegueira, isolado porque ilhado no chalé, em grande solidão, tece elaborações sobre a morte. Lembra-se, condoído, da morte de Eutanázio, da atmosfera de morte do tempo da *influenza*, de Felícia morta. Felícia, aliás, tem a agonia reconstituída: de vela na mão, falava em levar os dois bens materiais acumulados em vida, o crucifixo e a estampa de Nova York que tinha na parede. Delirava, posto que ambos haviam sido queimados quando Dionísio, o bêbado, incendiara-lhe o barraco, cena patética, reconstituída pela memória de Alfredo. A miséria da vida a acompanhou na morte. Na mente do menino vem a imagem de seu caixão negro, com quatro pessoas e um cachorro, atravessando o campo no sol da tarde.

O pavor de Alfredo aumenta ao imaginar que todos os corpos do velho cemitério da vila boiavam e as almas poderiam sair em busca de suas casas. Neste momento, o narrador cria uma atmosfera tão densa, que a sensação do leitor é de que, realmente, tudo naquele lugar navega. Para ampliar isso reforça-se em Alfredo a imagem de que o chalé é um barco. Um barco, antes com a possibilidade de mover-se, agora encalhado definitivamente naquele chão devido à morte de Eutanázio.

A morte de Eutanázio, um herói rebaixado, rebaixou o chalé, igualou-o aos barracos da rua das palhas, destruiu-lhe a impenetrabilidade, tornou-o frágil, mas rebaixou também o outro herói. Alfredo “sentia-se igual aos moleques de pé-rapado que lhe falavam de seus mortos”. Daí o desespero dele pela ida a Belém amplificar-se mais ainda.

Durante a cegueira, Lucíola Saraiva o visita e traz consigo uma menina muito calada, de olhar aceso para o doente (observe-se o contraste entre o menino cego e a menina de olhar aceso). É a entrada em cena da personagem Andreza, essencial depois para Alfredo e para a continuidade das mulheres que representarão a busca que ele empreenderá nas obras seguintes. Nessa cena, Alfredo não a vê, mas se sente instigado pela desconhecida.

O narrador não nos narra o término da doença de Alfredo. Ele corta a narração em uma cena em que, após a visita de Lucíola e Andreza, o menino se põe a pensar na visitante, marcado por seu mistério e silêncio. Esse episódio, todavia, merece reflexão. Simbolicamente, a cegueira encerra significado que compensa o que ela faz faltar, isto é, à ausência de luz exterior se sobrepõe a abundância de luz interior, daí adivinhos e poetas da antiga Grécia terem sido representados como cegos, e seguir-se a tradição de interpretar a cegueira como forma de enxergar melhor que os outros. Na

literatura, enquanto motivo literário, assim foi interpretada⁴⁴ e com essa significação foi inserta nesta narrativa, pois, encerrado do visível no mundo, Alfredo tece elaborações esclarecedoras desse visível, e sairá da cegueira pronto para enxergar muito do que não consegue ainda de modo nítido, exemplo, o alcoolismo da mãe.

Interessante que esse episódio estabelece relação com *Infância*, de Graciliano Ramos. No capítulo *Cegueira*, a personagem, acometida de um mal nos olhos, explica um dos apelidos que a mãe então lhe dava: bezerro-encourado. Diz ele:

“Bezerro-encourado é um intruso. Quando uma cria morre, tiram-lhe o couro, vestem com ele um órfão, que, neste disfarce, é amamentado. A vaca sente o cheiro do filho, engana-se e adota o animal.” (p. 129).⁴⁵

Perceba-se que o menino, nesse episódio, recebe a visita de Lucíola, a mãe sobreposta, cujo papel crescerá nos capítulos posteriores, principalmente quando se sentir órfão na caminhada para Marinatambalo. A cegueira de Alfredo, neste início de narrativa, prenuncia o drama que viverá com Lucíola, o de bezerro-encourado com sua mãe “adotiva”.

À densidade da atmosfera da narrativa no período de cegueira de Alfredo, sobrevém uma atmosfera alegre, fluida, marcada pela chegada do verão, ao fim das grandes chuvas. Note-se a leveza do momento:

⁴⁴ Apenas um exemplo: em *Lazarillo de Tormes*, o primeiro amo de Lázaro, um cego, se revela tão sagaz que desarticula todos os truques daquele para ludibriá-lo.

⁴⁵ Exemplar da coleção *Mestres da Literatura Contemporânea*. Rio de Janeiro: Record, s/d..

“Quando d. Amélia desceu para o quintal, de tamancos, suspendendo a saia sobre a lama e enfiou a cabeça entre as estacas para ver a horta destruída e tomada pelo capinzal, Alfredo atrás sentiu que era mesmo o fim das grandes chuvas.

E que súbita diferença no chalé! Já o fim da tarde, sem uma gota de chuva, fazia o sol bater de cheio nas janelas da frente, queimar o caruncho da escura parede da casa grande do coronel Bernardo, dando um tom macio e reluzente nos matos, casas, rostos. E entrava na saleta para refletir-se nos vidros da estante, embebendo os punhos das redes no quarto aberto e lavado”. (T.C.R. pp. 70/71).

Inverno e cegueira terminam. Verão e luz se fazem para Alfredo. A volta da luz lhe possibilita sonhar novamente:

“Os efeitos da morte de Eutanázio passavam inteiramente. A visão de Mariinha se queimando e o pano de luto nos olhos de Alfredo iam com as águas no rio que baixava. Novas ilusões de colégio no menino dissolviam os últimos desenganos. Mariinha conversava com os passarinhos pousados na cerca, que vinham anunciar o verão.” (T.C.R. p. 71).

A partir da chegada do verão e da retomada dos sonhos, dois fatos marcam ainda o enredo do capítulo e aparecem de modo concomitante. O primeiro é o início da racionalidade sobre o alcoolismo de d. Amélia, o que estava absconso para Alfredo porque projetado apenas pela intuição. O segundo se marca pela chegada de seu tio Sebastião, irmão de d. Amélia, que será para o menino elemento de projeção tanto no que diz respeito à sexualidade, quanto à negritude de seu lado materno.

Quando desmancham a ponte que ligava o chalé/ilha/barco encajado ao continente, ritual de final de inverno, comemorado com uns tragos, Alfredo já percebe que “a mãe punha a cachaça nos copos, excitada, o olhar brilhante, fixo na aguardente

que espumava”(p. 74). A alegria da sensação dos “pés nus na terra depois de tantos dias no chalé, tantos dias de solidão e pano preto, em que se encolhia como um embuá⁴⁶,” entretanto, ofusca a possibilidade de o menino clarear de vez esse drama, adiando para um curto espaço de tempo depois.

A chegada repentina do tio Sebastião vem reforçar em Alfredo a alegria do verão e incitar-lhe para o desejo de aventuras, viagens, trabalhos, enfim, abrir-lhe outra vez as portas do mundo. Os excertos a seguir demonstram como o tio Sebastião aparece sob o signo da alegria e como vai despertando a admiração nas crianças (Alfredo e Mariinha):

“Numa das viagens da “Lobato” pela madrugada, chegara um forasteiro. Ao ouvir palmas à porta do chalé, Alfredo levantou-se, alvoroçado. (...) Viu amontoados no degrau um saco de borracha, a maleta de couro, um violão e a baeta vermelha. E andando pelo aterro, um rapaz alto, preto, chapéu de palhinha, olhava o campo, o rio, as choupanas da rua de baixo. Olhava tudo com uma curiosidade divertida.” (T.C.R. pp. 75/76).

“Mariinha e Alfredo, em torno do tio e da bagagem, começavam a admirá-lo. E que altura e bonita voz! Era de um negro bem enxuto, bem lavado, o olhar contente, o sorriso carinhoso.” (T.C.R. pp. 76/77).

Alfredo, impressionado com o tio, vai com ele se identificando. O tio, em contraste com Major Alberto que tem a vivência do mundo adquirida via leitura, experimentou vivências díspares desde cedo e se transforma em narrador de suas aventuras ao menino.

⁴⁶ Piolho de cobra.

Importante se faz assinalar que d. Amélia recebe o irmão mais jovem chamando-o de Malazartes, alusão à personagem de contos populares, caracterizado pela astúcia demonstrada principalmente em situações nas quais consegue subverter o papel que tentam lhe impingir, isto é, de burlado passa a burlador nas peças que tentam lhe pregar.

Sebastião, dada sua saga reconstruída para Alfredo, não deixa de se aproximar desse herói tantos os dissabores por que passou e os quais de certa forma driblou sem perder o gosto pela vida. Ele é, pois, uma espécie de Malazartes: brincalhão, viajor, burlador de fatos e do destino. Há um trecho em que a personagem chega a lembrar os heróis picarescos, na troca que empreendem de amos e nas situações em que se obrigam a deles fugir:

“Apareciam outros trabalhos: partir lenha, caçar, tomar a bênção de uma velha que lhe respondia com um cascudo bem no meio da cabeça. Era a patroa. Tinha de lhe trazer o bacio, todas as tardes. A velha lhe agradecia com beliscões, apertando-lhe o saco como se quisesse capá-lo. Uma tarde, cego de dor, empurrou-a por um buraco do soalho, um rombo largo na varanda, e viu foi aquela carga fofa de cabelos, panos, ossos, gritos e gemidos se atolando lá embaixo. Fugiu. Chegou a Afuá, caçando tatus que comia assados na brasa. Ao ser ameaçado, por um sargento de polícia, apanhar de palmatória, por um furto que não fez, saltou a janela da delegacia e voou (...).” (T.C.R. pp. 84/85)

No momento, o que nos interessa, todavia, é apenas esse lado aventureiro do tio, estendido também para o lado afetivo – é um conquistador de mulheres-, portal da curiosidade e da admiração do ainda menino Alfredo.

Em meio à estada no chalé, o tio aventureiro decide ir a Marinatambalo, citada pela segunda vez no capítulo. Alfredo passa, então, uma semana aflito dado que o alcoolismo da mãe continua a manifestar-se, às vezes em acessos e gritos. Observe-se como o menino sente agora o fato:

“Foi uma semana em que a mãe passou mal, mas que mal era, fechada na despensa, com um cheiro na boca e uns movimentos tão suspeitos? Alfredo temia que se confirmasse o que sentia, suspeitava, sabia.”
(T.C.R p. 87, grifo nosso)

A revelação se dará, conforme já adiantamos, na noite de São Marçal, retratada no segundo capítulo da narrativa. Antes de o analisarmos, cabem ainda algumas observações. As narrações que Sebastião faz a Alfredo, em sua grande maioria, aparecem em terceira pessoa, intermediadas pois pela voz do narrador central. Em apenas um curto parágrafo elas aparecem na voz do rapaz, inclusive na primeira pessoa, o que significa que Dalcídio Jurandir está ensaiando o que fará intensamente depois, dar voz às personagens populares de *Extremo Norte*.

Na ausência do tio, intensificam-se brigas entre Major Alberto e d. Amélia. Alfredo, agoniado porque conhece a razão fundamental das brigas, termina o capítulo redimindo-se com a mãe. Pensara em fugir, mas ela, sem o saber, consegue demovê-lo do possível intento. Vejamos como o narrador registra a razão da fuga:

“Voltou sentindo ainda maior a separação de Cachoeira do mundo, a do chalé de Cachoeira e a sua separação dos que moravam no chalé”.
(T.C.R. p. 96)

“la sair pela porteira, quando sua mãe o chamou com tamanha insistência que retrocedeu, correndo como para proteger-se da fuga, proteger-se de si mesmo nos braços da mãe, porque as distâncias grandes o chamavam e lhe davam vertigens.” (T.C.R. p. 97)

A redenção durará pouco, muito pouco. Abre-se o segundo capítulo ao qual caberia o nome Noite de São Marçal. A comemoração a esse santo se dá no dia 30 de junho, com fogueiras de paneiros (cestos de vime), danças do boi bumbá e cordão de bichos, no encerramento dos festejos juninos na região.

Nesse capítulo, convidado pela mãe para irem à rua participar das festas ao santo, Alfredo vai confrangido haja vista que presente o escândalo de se revelar publicamente o problema de d. Amélia. Em meio à apresentação e às pantomimas dos blocos representantes do boi Caprichoso e do Garantido, o menino quase agoniza de desespero, além de não se identificar com aquelas festas. De repente, o pressentido ganha corpo. A mãe tira satisfações com as brancas Gouveias (no passado elas espalharam que Alfredo seria filho de Rodolfo, o tipógrafo) e, num repente de ódio, cospe no rosto de uma delas. Confusão formada e logo dissolvida, tudo termina em clima de ‘calmaria’ dado que, ao chegarem ao salão onde dançava o “Garantido”, para maior desespero de Alfredo, a mãe subitamente toma um maracá de um ‘índio’, enfaixa a cintura com um pano azul e vai para o salão cantando e dançando. Para espanto do menino, solidariamente, a orquestra toca para que d. Amélia cante e a platéia se porta condescendentemente ouvindo-a cantar. Alfredo, então, reconhece o poder da mãe negra e o respeito que ela impõe naquela sociedade. O vexame e a depressão passam. A mãe re-adquire a lucidez e vai com o filho ao velório de Dionísio, que em honra ao nome e à vida de bebedeiras que teve, morreu nessa noite carnavalesca.

Esse episódio é fundamental para o que Alfredo está fermentando em si, a elaboração de aceitação da mãe e de sua (a dela e a dele) negritude. Temos ainda a destacar o trabalho de Dalcídio Jurandir com a cultura popular, quer seja na representação carnavalesca de episódios carnavalescos (além do boi bumbá há a reprodução de um carnaval anterior), quer seja na seleção de traços concentrados em d. Amélia, a qual, reiteramos, exala natureza e cultura locais.

Vale observar como o narrador apresenta esses traços na personagem e como o olhar de Alfredo sobre a mãe está mudando. Primeiro o menino se admira com o convite dela para irem à rua. Ela vem do banheiro com 'os cabelos pingando, cheirosíssimos'. Quando se arruma diante do espelho o menino observa-lhe o pretume e o narrador explica:

“O odor dos cabelos e da roupa vinha das garrafas, onde as ervas, as resinas, as cascas e raízes cheirosas se misturavam. Aquela infusão de meses banhava-a de uma frescura e de uma exalação selvagens.” (T.C.R. p. 98).

Em seguida, descreve-lhe o rosto e diz que 'o nariz denunciava uma experiência de poderoso faro de nativa' e assinala o pensamento de Alfredo que já demonstra aceitação da mãe:

“Fosse claro aquele rosto e estaria perto de ser uma morena bem bonita, refletiu o menino, logo envergonhado porque desejava ainda, embora já sem o ardor dos outros tempos, que a mãe nascesse menos preta. (...) Esse desejo aos poucos se apagava, já sentia resignação por tê-la assim; descobria-lhe traços finos, suavíssimos, que só aquela carne cor de tabaco e cheia de essências poderia revelar.” (T.C.R. pp. 98/99).

No trajeto em que acompanha a mãe, os dois topam com um parente de d. Amélia e Alfredo nota que ele era 'negro, negro sem nenhum atenuante' e conclui que 'sua família perdia-se em fundas e insondáveis origens negras'. Inicia-se a conformação do menino, já embasada pela simpatia ao tio Sebastião, e que será reforçada após sentir a firmeza de caráter da mãe no episódio das Gouveias e o respeito que ela inspira na comunidade.

Enquanto o enredo do primeiro capítulo se desenrola quase que inteiramente dentro do chalé (lembre-se do inverno), este segundo, ambientado no verão, afora a cena inicial, se passa todo na rua. Mas a chuva é presente nesse desenrolar e a lama se faz a argamassa para os transeuntes. Isso ajuda a criar uma atmosfera contrastante, pois ao mesmo tempo que se apresenta alegre, festiva para os participantes dos cordões, ela é pesada e triste porque o leitor não pode deixar de acompanhar Alfredo na expectativa angustiante do que vai acontecer e, depois, no desespero dele diante do que acontece.

Assinalemos que, desde a abertura, quando se registra o cheiro despreendido dos cabelos de d. Amélia, é intensa neste capítulo a presença de sinestésias ligadas ao olfato: o capítulo é batido de chuvas e lamas de verão. O cheiro da lama é enfatizado. Na lama chapinha o povo e o cheiro do povo também é lembrado.

Interessante que nesse chapinhar pelo lamaçal, na tentativa de acompanhar o cordão e a pantomima do boi bumbá, e nessa mistura de cheiros, os sentidos das duas personagens centrais, Alfredo e d. Amélia, são tocados e atijam-lhes a recordação do vivido. Ele se lembra de quando pegou piolho e teve os cabelos cortados por um preso da cadeia. Tanto o corte de cabelo é relembrado quanto o assassinato cometido

pelo então barbeiro. Ela é tocada pela recordação do último carnaval que passou solteira e tanto o carnaval é lembrado quanto o encontro dela com Major Alberto quando ele a convidou para morarem juntos.

A recordação de ambos, no entanto, é permeada pela presença da morte. Na de Alfredo reproduz-se a cena do assassinato da mulher que o preso assassinara, na de d. Amélia, a morte do folião Damiano e de três foliãs, filhas da grande foliã siá Lúcia. Todos morreram devido a uma onda de paludismo que invadiu a vila de Muaná, onde então morava d. Amélia.

Na recordação de d. Amélia, ou seja, no episódio em que o carnaval é reconstituído acontece exatamente o que o antropólogo Roberto DaMatta destaca como não pertinente ao carnaval. Vejamos:

“O carnaval é uma ocasião em que a vida diária deixa de ser operativa e, por causa disso, um momento extraordinário é inventado. (...) Não posso realizar um carnaval com tristeza, do mesmo modo que não posso ter um funeral com alegria. (...) o carnaval é definido como “liberdade” e como possibilidade de viver uma ausência fantasiosa e utópica de miséria, trabalho, obrigações, pecado e deveres. Numa palavra, trata-se de um momento onde se pode deixar de viver a vida como fardo e castigo.”⁴⁷

No momento em que morre , Damiano pede que o grupo não deixe de brincar o entrudo. D. Amélia e companheiros tentam realizar o desejo do morto, mas ao chegarem à casa de siá Lúcia, a máscara de dor da dona da casa, que está com as três filhas moribundas, suprime a máscara de alegria dos foliões. E a miséria da vila, já de-

⁴⁷ Da Matta, Roberto. “O carnaval, ou o mundo como teatro e prazer”, In: *O que faz o Brasil, Brasil?* Rocco: Rio de Janeiro, 2000, pp. 71/73.

monstrada no fato de não levarem para o entrudo farinha de trigo (“na padaria havia apenas meia saca para uns diazinhos de pão”), é reforçada, impede-os de viver naquele ano a ‘ausência fantasiosa e utópica de miséria’. Afinal, impaludismo e falta de condições sanitárias adequadas entretecem a teia da miserabilidade local.

Devemos observar a consonância entre Alfredo e a mãe. Além de atacados pela recordação, a intuição de ambos está aguçada. Ele intui o escândalo, ela insiste em sentir no ar a atmosfera daquele carnaval passado, marcado pela presença ostensiva da morte. Na verdade, naquele carnaval ela sentiu que fez um acerto de contas com a comunidade – havia sido acusada de roubar Damiano de Esmeralda e ele desmente o fato diante dos expectadores de sua morte- e neste boi bumbá ela saiu à rua para repetir o ato. Mas a morte também ronda este episódio: Dionísio, o velho Dionísio beerrão e ‘brincante’ do boi, está moribundo.

Notemos, pois, que temos a rua como palco da ação do capítulo; a chuva, a lama, os ‘cheiros’ como elementos de ambientação; a intuição e a memória dos protagonistas estão aguçados; entra e sai de foco a brincadeira do boi bumbá, com as danças e pantomimas características; e a costurar os fatos, surge, como um leitmotiv, a lembrança de Dionísio, havendo inclusive um momento muito interessante em que, na memória de Alfredo, Dionísio ‘encarna’ Dionísio, o mito. Vejamos:

“(...) Era mestre na arte de matar o “Caprichoso” ao fim dos festejos, quando, ao empunhar a faca nova, sangrava o pescoço de pano da vítima, onde por dentro se alojava um garrafão de vinho aberto no mesmo instante pela “tripa” que se conservava debaixo do boi. O sangue jorrava no chão, nas cuias, nos copos. Dionísio aparava o vinho com a boca numa avidez sombria.” (T.C.R. p. 116).

O narrador ainda reproduz, neste capítulo, o encontro dos dois bois (Garantido e Caprichoso), as provocações obscenas de seus respectivos apreciadores e a representação da 'comédia' do boi, momento em que entram em cena as figuras características da pantomima. Toda essa representação demonstra a sensibilidade de Dalcídio Jurandir na percepção do povo e sua acuidade na seleção dos aspectos que realçam o tom carnavalesco dessa festa popular. Ele demonstrará novamente essa acuidade em *Belém do Grão-Pará*, ao reproduzir a festa do Cirio de Nazaré.

No capítulo em estudo, o narrador se utiliza tanto do antigo carnaval de d. Amélia, quanto da brincadeira do boi bumbá —cheia de traços carnavalescos— como um núcleo de onde emana um leque de recursos, quais sejam: 1-trazer à tona traços característicos de d. Amélia, sendo a determinação o melhor exemplo; 2-desvelar para Alfredo as virtudes da mãe, mas também o que para ele no momento mais a denigre, o alcoolismo; 3-registrar aspectos da cultura popular local; 4-revelar o entrosamento entre d. Amélia e esse povo local, bem como o estranhamento entre Alfredo e esse mesmo povo e essa mesma cultura.

Vale ressaltar que, embora os aspectos carnavalescos dessas manifestações populares locais, o entrudo e o boi bumbá, estejam tão bem recriados nesse capítulo, eles se restringem à matéria com que o autor trabalha ficcionalmente, sem que incidam no gênero da unidade, ou, porventura, da narrativa em questão⁴⁸. Entretanto, não se

⁴⁸ Ao texto dalcidiano aplica-se o que Mikhail Bakhtin disse: "(...) o carnaval, *strictu sensu*, e outros festejos de tipo carnavalesco (touradas, por exemplo), a linha da máscara, a comicidade do teatro de feira e outras formas de folclore carnavalesco continuam até hoje a exercer certa influência direta na literatura. Na maioria dos casos, porém, essa influência se limita ao conteúdo das obras sem lhes tocar o fundamento de gênero." In: *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro : Ed. Forense-Universitária, 1981, p. 113.

presta o autor à estreita e estática pintura de costumes⁴⁹, conforme padrões do Naturalismo, tanto que carrega nas tintas do grotesco em vários momentos da brincadeira do boi para poder reforçar o estranhamento de Alfredo. Observe-se:

“Alfredo procurou prestar atenção a uma nova cantiga, a uma pancada mais viva, do tambor, o ar se enchia do hálito dos bêbados, de odores misteriosos e ácidos, nomes obscenos e da soturna apalpação com que os machos cercavam e apertavam as raparigas.(...) Certos palavrões soavam como se fossem a única coisa festiva daquela noite.” (T.C.R. p. 121).

“(...)Gente engrossou em volta, úmida, excitada, respingando lama; sapatos na mão, o bafo quente de cachaça e dentes podres, candeeiros apagados, tabuleiros de doce, panelas de mingau, chocolateiras, um ou outro jasmim numa cabeça de mulher.” (T.C.R. p. 125).

“Afinal queria compreender melhor aqueles divertimentos que fediam a suor, a peixe, a urucu, a cachaça e a tijuco. A coxa do índio sangrava, mas os dentes dele alvejavam num riso de presumida satisfação. Os tambores sacudiam aqueles corpos, aquelas tangas, aqueles falsos adornos, numa excitação crescente. Alfredo sentiu-se só.” (T.C.R. p. 115).

No último excerto aparece o índio cuja coxa sangrava. Interessa explicar isso. No momento do desembarque do “Garantido”, os ‘índios’ são os primeiros a saltar. Um deles tenta um salto de baliza, resvala e cai na água, de uma boa altura. Dos males, o menor. Sai da lama do tijuco um tanto descaracterizado, ou seja, como um caboclo que segura a cabeleira de índio molhada na mão, o cocar partido e a coxa sangran-

⁴⁹ Bakhtin também registra que “a partir do século XVII, certas formas do grotesco começam a degenerar em “caracterização” estática e estreita pintura de costumes, como conseqüência da limitação específica da concepção burguesa de mundo.” In: *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo : Hucitec; Brasília: ed. da Universidade de Brasília, 1987, p. 45.

do. Esse é um dado importante, pois o caboclo, que na divisão social de classe insere-se no que se pode chamar de plebe, assumiu status ao representar alguém na pantomima do boi (não importa que esse alguém na escala social esteja no mesmo nível que ele ou inferior a ele). Mas, ao tentar exhibir-se, cai na água, o herói é rebaixado⁵⁰. Ao ascender à superfície, estão ambos rebaixados, o caboclo e sua máscara. Logo, é em meio à lama, aos bons e maus cheiros, aos heróis rebaixados, aos palavrões obscenos relativos às mães, que Alfredo, com “o coração faminto de partir”, sente que esta será a noite de sua mãe e sofre por pressentir-se ainda mais rebaixado quando do rebaixamento de d. Amélia, alcoólatra como tantos bêbados da festa.

E a presença de Eutanázio, outro herói rebaixado, se impõe no momento, pois o cordão do “Caprichoso” (leia-se povo), continua a cantar os versos de sua composição, o que revela que o herói morreu rebaixado, foi-se nas enchentes de um ‘aspér-rimo dezembro’ (expressão do Major Alberto enquanto aguardava a morte do filho), mas sua arte ficou na boca do povo e ele, tão inadequado ao mundo, premido pela cegueira de perseguir a Musa, não enxergou sua arte, não enxergou o povo, apesar de ser também povo, tão arraigado ao “intimismo” da cultura elitista.

O narrador, por outro lado, parece assinalar com uma prolepse, isto é, parece indicar-nos que Alfredo seguirá o mesmo caminho do irmão. E ainda neste capítulo, já com a sensibilidade e intuição aguçados, a consciência crítica de Alfredo sobre a realidade é desvelada pelo narrador. Quando assiste à pantomima do pai Francisco, o menino nos demonstra sua leitura dos fatos, veja-se:

⁵⁰ Trabalhamos aqui com a nomenclatura utilizada por Flávio R. Kothe no texto *O percurso do herói*. In: *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n.º 69, p. 96-120, abr-jun 1982.

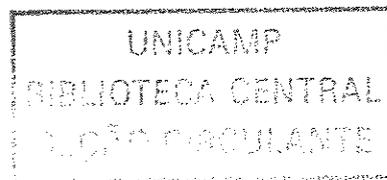
“Afinal, refletiu Alfredo, Pai Francisco era tido como mau, por quê? Por se atrever a erguer a voz para o coronel?” (T.C.R. p.125).

“Alfredo achou ligeiramente estranho que os guerreiros índios se tornassem cristãos apenas para caçar um preto, para se tornarem cruéis a serviço do dono do boi.” (T.C.R. p.126).

Reforçando este aspecto, há ainda um momento em que o menino se lembra do pai e lhe dói a inocência deste, a inocência do que ia acontecer.

Ressaltemos que, no fechamento do capítulo, apesar de toda a revelação do drama de d. Amélia, diante da solidariedade dos que a ouviam cantar, o rebaixamento do herói Alfredo ganha menores proporções, mas o juiz substituto da cidade é totalmente rebaixado posto ter uma orelha decepada por alguém do povo. Esta é uma cena sobretudo grotesca em que há um ritmo acelerado. Tudo acontece muito rapidamente. Bêbado, o juiz “mastigava palavrões” ao desafiar um grupo de homens. De repente, um caboclo de gatinhas pela lama passou-lhe uma rasteira. O juiz desabou na vala para onde o grupo de homens se precipitou e de onde o juiz saiu amparado pelos caboclos e com a orelha decepada. Analise-se. O juiz seria um herói elevado diante dos caboclos. Bêbado, iguala-se a eles, mas posa de elevado porque os desafia. De repente, na lama e na vala é totalmente rebaixado, ficando mais abaixo dos caboclos que para a vala se precipitam e ficam acima dele. Sai da vala, mas continuará rebaixado uma vez que marcado para sempre pela ausência da orelha.

Tudo isso honra Dionísio, o bêbado, e reforça o tom carnavalesco do capítulo. Dionísio morre, mas as homenagens a Baco continuarão posto que o outro bêbado,



agora mutilado, continuará as honrarias e d. Amélia se encarregará de outras tantas. Parece, pois, que o cordão de bichos e o boi bumbá se fizeram para Dionísio.

Dado que a revelação do alcoolismo de d. Amélia passa para a realidade social de Alfredo e para sua consciência, a pressão sobre ele e de dentro dele tomará mais força e o medo de perder o que ainda não tem (o colégio) o levará a Marinatambalo, de onde voltará renovado e esclarecido em certos mistérios seus, quer dizer, amadurecido. Antes, passará por ganhos e perdas. Ganhará a amizade de Andreza que passará a atuar fortemente na narrativa a partir do terceiro capítulo. Perderá quem ele sempre pressentiu e temeu perder: Mariinha. Acometida por febre, a menina rapidamente morre, sem dar tempo aos seus de sequer se prepararem para a gravidade de seu estado de saúde. Entretanto, no rápido período da doença, há uma consonância instigante entre mãe e filho no que diz respeito à intuição da morte da menina. A todo momento ambos sentem os índices da tragédia, até que ela se desfecha. Está criado o nó para uma quase que completa desestabilização do chalé, face ao assoberbamento de seus três habitantes.

Morta e enterrada Mariinha, a imagem do chalé como ilha volta com força re-
vigorada no sexto capítulo, pois d. Amélia dá evasão à dor da perda da filha através da
bebida. Major Alberto pensa até em expulsá-la do chalé e Alfredo, pela primeira vez,
revela a si mesmo que a mãe bebe, é alcoólatra, bêbada como muitas outras pessoas:

“(...) Confirmava-se a acusação do pai e a cena do banheiro. Era a
bebida. Era. Sua mãe bebia. Sua mãe se igualava aos bêbados que vinham
do aterro tropeçando, aos gritos, medonhos, caindo nas valas.” (T. C. R. p.
214).

Na abertura do capítulo, quando vê os pais brigando, Alfredo sente neles o conflito entre branco versus negro, ou seja, ele sente no pai o branco dominando sobre uma empregada negra, demonstrando que não superara o conflito interno de ser um mulato.

Ao fim do capítulo, ao ver a mãe caída, exâmine como um cadáver, ele se desespera e foge. Inicia sua fuga ao reino de Marinatambalo. Seguido por Lucíola, formará com ela o par de protagonistas do capítulo mais importante da obra, em que realidade fictícia, simbologia e imaginário popular estarão essencialmente amarrados e nele Alfredo elaborará melhor seus conflitos, amadurecendo. Começará a desvestir-se das roupas de menino para o mundo adulto, ou melhor, começará a travessia do período de latência para a adolescência.

Estruturalmente, a unidade se divide em quatro partes, embora graficamente apareça apenas a divisão em duas. A primeira delas focaliza o menino, aturdido, em busca do caminho de Marinatambalo. Na segunda parte ele é acudido por Lucíola e, em Marinatambalo, começam suas aventuras. A terceira parte representa um corte no espaço, pois focaliza o chalé e seus personagens preocupados com a estada de Alfredo na fazenda fantasma. Na quarta parte volta a ação para a fazenda e Alfredo, Lucíola e Edmundo Meneses realizam um passeio ao mondongo.

Necessário se faz esclarecer que desde a primeira vez em que é citada no romance, a fazenda Marinatambalo vem ligada à semântica do fantasioso, do fantástico, do mágico, do maravilhoso, como se queira denominar o que foge às regras triviais do real. Assim, o narrador, logo na primeira parte do capítulo, resgata a origem do nome da fazenda (Marinatambalo, Major Alberto conseguira descobrir, era um antigo no-

me dado à ilha de Marajó pelos espanhóis ou holandeses) e nos informa que seu antigo dono, apreciador de nomes cheios, a denominara Reino de Marinatambalo.

A partir de então, haverá riqueza de traços que associam a fazenda aos contos de fadas a ponto de parecer que o capítulo em estudo é um conto de fadas inserto na narrativa principal. Antes de o analisarmos, tenhamos como intróito a observação de Bruno Bettelheim sobre mitos e contos de fadas:

“Há uma concordância geral de que mitos e contos de fadas falamos na linguagem de símbolos representando conteúdos inconscientes. Seu apelo é simultâneo à nossa mente consciente e inconsciente, a todos os seus três aspectos – id, ego e superego- e à nossa necessidade de ideais de ego também. Por isso é muito eficaz; e no conteúdo dos contos, os fenômenos internos psicológicos recebem corpo em forma simbólica.

Os psicanalistas freudianos se preocupam em mostrar que tipo de material reprimido ou de outro modo inconsciente está subjacente nos mitos e contos de fadas, e como estes se relacionam aos sonhos e devaneios.

Os psicanalistas jungianos frisam, em acréscimo, que as figuras e os acontecimentos destas estórias estão de acordo com (e por conseguinte representam) fenômenos psicológicos arquetípicos, e simbolicamente sugerem a necessidade de ganhar um estado mais elevado de autoconfiança-uma renovação interna que é conseguida à medida que as forças pessoais e raciais inconscientes tornam-se disponíveis para a pessoa.”⁵¹

Vejamos que, dada a diferença (Bettelheim nos fala da função dos contos enquanto fruição do leitor, não ‘vivência’ in loco de personagens), qualquer que seja o viés psicanalítico que tomemos, freudiano ou jungiano, para interpretarmos a fuga a

⁵¹ BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Tradução de Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, pp. 46/47.

Marinatambalo, teremos como resultado a elaboração ou ordenação do caos interno de Alfredo.

Quando pensa que a mãe, a causadora da atual desagregação do chalé, está morta e morreu de tanto beber, sai a expiar sua dor, mas também necessita que esta mãe-madrasta (não nos esqueçamos que estamos trabalhando com categorias dos contos de fadas) seja assassinada para poder aceitar d. Amélia de modo completo, com o lado bom e o lado mau. Portanto, a expiação da dor também é a expiação da culpa de ter assassinado a mãe. Por isso, assim que começa a procurar o caminho de Marinatambalo, a dor física acompanha-lhe o sofrimento interno. É noite. Em meio à escuridão

“Atravessava uma zona de terroadas que lhe doíam nos pés descalços. Os juqueris espinhentos cortavam-lhe os dedos. Principiou a coçar-se: eram os mucuins subindo-lhe pelo corpo. Procurou um caminho de gente e de gado naquela extensão de capins úmidos e aterroados não acertava encontrá-lo.” (T. C. R. p. 218).

Aturdido, tentando encontrar o caminho que o levaria àquele espaço misterioso, Alfredo não sabia distinguir em que ponto cardeal a fazenda se localizava, mas o narrador delimita bem o local: “situava-se numa área quente e agitada, a dos sentimentos do menino”, demonstrando a intencionalidade da utilização na narrativa dos planos de que vimos falando.

Antes de descobrir um caminho liso, o menino se debate amedrontado pelo caminho de aterroados descrito acima e tem medo das cobras porque sentiu no seu rastro algo como uma cobra que o perseguisse, simbolicamente, imagem de forças pri-

mitivas particulares, revelação do temor de Alfredo a si mesmo, a seus sentimentos confusos.

Após correr muito através do caminho liso, descobre uma pixuneira em flor que exalava um aroma nunca sentido por ele. As flores da pixuneira fazem-no lembrar-se dos lábios roxos de Mariinha no caixão. Depois veremos que Alfredo precisa exacerbar a dor da morte de Mariinha para poder lidar melhor com suas emoções. Parece que alertado pelo significado simbólico da flor, fugacidade (a vida da irmã fora fugaz), Alfredo desiste de deitar-se ao pé da árvore e ali adormecer.

Ao sentir-se só naqueles campos, desejou ser rapaz crescido, forte, e a projeção se dá no tio Sebastião. Logo, note-se a questão da sexualidade, ele pensa que naquela solidão Clara poderia surgir transformada em fumaça maléfica e indomável, ao que se soma a lembrança de outros seres mágicos do campo (a matinta, a mãe do fogo e os espectros do boi rosilho, do cavalo branco e da ilha, que aparecia e sumia). Ao pensar-se adulto, imagina-se forte e vigoroso como o tio. Ora, o tio era um conquistador de mulheres, razão de Clara, a que seduzia Alfredo e morreu encerrando-se no mistério, aparecer-lhe em seguida, mas associada ao maléfico. O menino elabora o despertar da sexualidade, com os dissabores que lhe são próprios.

Questiona-se, a seguir, sobre a real existência do Reino de Marinatambalo e depois “deseja libertar-se daquela tirania de ilusões e mentiras, de medo e de faz-de-conta”. E por isso, assinala o narrador, sentiu que crescera muito naquela noite, tornava-se adulto pelas decepções e pelo orgulho ferido.” Realmente, ele cresceu porque, ao pensar novamente na mãe morta, sente que queria aquela mãe, mesmo bêbada, doente, morta. Mas o narrador fecha esta primeira parte reiterando a solidão e o sofrimento do menino.

Na mesma atmosfera, ele abre a segunda parte do capítulo, e agora, como não poderia faltar a um conto de fadas, o menino se encontra em meio à floresta que, personificada e medonha, lhe impinge medo, e ele, ao mesmo tempo que deslumbrado e assustado, sente vagas impressões da primeira infância.

Cirlot, assinala sobre a simbologia da floresta:

“Dentro do simbolismo geral da paisagem, a floresta ocupa um lugar muito característico, aparecendo com grande freqüência em mitos, lendas e contos folclóricos. Sua complexidade, como a de outros símbolos, redonda nos diversos planos de significado, que parecem todos corresponder ao princípio materno e feminino. Como lugar onde floresce abundante a vida vegetal, não dominada nem cultivada, e que oculta a luz do sol, torna-se potência contraposta a este e símbolo da terra. (...) Dada a assimilação do princípio feminino e o inconsciente, é óbvio que a floresta tem um sentido correlato. Por isto, Jung pode afirmar que os terrores da floresta, tão freqüentes nos contos infantis, simbolizam o aspecto perigoso do inconsciente, quer dizer, sua natureza devoradora e ocultante (da razão).”⁵²

Alfredo sente que precisa atravessar a floresta para ganhar as campinas do outro lado, quer dizer, precisa deslindar problemas internos para melhor lidar com os problemas externos que lhe surgirem. Precisa sobretudo de elaborações internas ligadas à primeira infância, à sobreposição de mães que então teve: a negra d. Amélia, a branca Lucíola Saraiva.

Ambas aparecem-lhe imbricadas sem que ele o saiba. Lucíola seguiu-o e por ele chama. Ele pensa que os gritos dela podem ser de sua mãe, d. Amélia, mas teme pela possibilidade de serem gritos de uma morta. O vulto de Lucíola também parece-lhe

um espectro, assim como a lua, outro elemento ligado ao princípio feminino, tornou-se “disforme, primitiva feroz, bruxa escorrendo sangue e cólera, devoradora de crianças”, prova de que os conflitos de Alfredo também se estabelecem com as representações do feminino.

Quando tomba cansado e adormece, Lucíola o encontra, protege-o e cobre-lhe o peito com seus cabelos soltos, revelando-se aí, novamente o simbólico. Os cabelos tanto “são uma manifestação energética, como também correspondem ao elemento fogo: simbolizam o princípio da força primitiva”⁵³. Lucíola para Alfredo está ligada à primeira infância, assim como dona de uma cabeça fantasiosa, segundo d. Amélia. Fora ela a preceptora de Alfredo ao imaginário popular, no que concerne a lendas e mitos, mas também a superstições e a medos infundados ligados a elas. Nada mais natural que seja ela a acompanhá-lo ao reino do fictício e do imaginário, Marinatambalo.

Enilda Tereza Newman Alves, associou a travessia de Alfredo pela floresta ao mito de Teseu no labirinto à procura do fio de Ariadne⁵⁴. Se assim procedermos, podemos dizer que ao término da travessia se dá o encontro de Teseu com o mito de Diana, a caçadora, encarnado por Lucíola neste capítulo e nesta obra, conforme o desfecho da personagem. Vamos por partes.

Lucíola Saraiva, a solteirona virgem, desgastada pelo sofrimento, pela decadência financeira e por anos de espera, não projetou em Alfredo somente seu anseio de

⁵² Op. cit. p.257.

⁵³ Idem, *ibidem*, p.130.

⁵⁴ **Marinatambalo: construindo o mundo amazônico com apenas *Três casas e um rio***. Dissertação de mestrado. PUC, Rio, 1984 (mimeografada).

maternidade. Misturou a esse sentimento a sexualidade reprimida e criou a argamassa necessária em que se pode assentar em sua interpretação o mito de Diana.

Ainda no primeiro capítulo da obra, o narrador assinalara que Lucíola compreendia como definitivo o afastamento de Alfredo porque contribuíra para tanto. E reconstrói na mente a cena da visita inesperada do menino a seu quarto, movido pela curiosidade sobre a nudez feminina:

“Surpreendeu-a no quarto, despida. Ela deu um pequeno grito, tapando os seios com um pano de retalhos. O cabelo, que tentava, com a mão esquerda, sustentar no alto da cabeça, derramou-se pesadamente sobre o corpo inteiro. Logo, porém, baixou o pano e lançou o peso dos cabelos para as costas, abandonando-se numa intimidade que constrangeu Alfredo. Mas a curiosidade era maior que o constrangimento. O corpo da mulher tinha a brancura das galinhas cozidas. E foi nesse instante que ela lhe disse num timbre de ressentimento:

Você bem que podia ter-se criado nestes seios Fredinho”. (T. C. R. p.70).

Quando se culpa pelo ocorrido, Lucíola se ressentia pensando que perdera o tato para lidar com meninos crescidos. No momento em que o encontra adormecido no bosque, ela sente como se ele tivesse crescido um palmo só naquela noite e se questiona sobre o tamanho que ele terá no outro dia. E se ressentia mais ainda quando pensa que “amanhã ele será também como os outros. Segundo seu pensamento,

“não haverá mais nada de extraordinário nele depois que atingir os 16 anos. Perderá essas feições, essa inocência, esse sono, homem como os demais.” (T. C. R. p. 224) .

Note-se que neste momento Lucíola não está pensando como mãe, mas como mulher, e está pensando no menino enquanto homem, igualando-o aos demais homens, com o ressentimento de mulher contra os homens. É como se ela ninasse em seus braços o príncipe encantado por quem procurou, inclusive na caçada que empreendeu pela floresta. Surge, então, na narrativa, um dado que explicita a intencionalidade do narrador em ligar Lucíola ao mito de Diana. Ela reconhece, no muro da mata de frente, o bosque de Marinatambalo. Recorda-se que havia ali um pavilhão de caça e quer levar o menino para lá. Já na fazenda (perceba-se que o menino achara o caminho da fazenda, mas foi Lucíola quem o introduziu em seu bosque) , ela reconstrói aquele espaço na memória, pois estivera em Marinatambalo uma vez, em 1910:

“Lucíola lembrava-se do pavilhão azul e branco, coberto de telha francesa, de outrora. Na parede do fundo, via-se a estampa de Diana, a caçadora. Suspensos, pelo teto, peles, cabeças de onça, armas troféus de caça espalhados também pelo chão.” (T. C. R. p. 226).

Que a fazenda tivesse tido um pavilhão de caça assim sofisticado não surpreende ninguém, afinal ela fora Reino e outras descrições desse reino faustoso, do lauto período da borracha completarão o quadro de riquezas do lugar. O surpreendente é a coincidência de Lucíola encontrar Alfredo ali, perto do muro de Marinatambalo, onde começava seu bosque e próximo do pavilhão de caça.

Uma vez dentro dos muros de Marinatambalo, ela não o leva para o pavilhão de caça, tal a decadência em que ele se encontrava, mas dele se recorda, conforme adiantamos. Enquanto, como Diana guardando a caça, Lucíola espera que Alfredo acorde, completa-se a saga de Marinatambalo enquanto reino, posto que ela se recorda

de dois dias em que lá passara e que marcaram o fim de uma época de esplendor e pompa. Esplendor e pompa que ilustram o toque aristocrático do *modus vivendi* da classe paraense proprietária de grandes latifúndios, naquela época mais enriquecida pelos altos preços da borracha.

No intróito do capítulo, quando narrou que o antigo dono de Marinatambalo chamava a fazenda de reino, o narrador disse que

“o Reino de Marinatambalo levantou fama de luxo, de esbanjamento e de crueldade também. Dr. Meneses tinha um irmão, o Edgar, administrador da fazenda, que amarrava vaqueiros nos troncos, marcava-os com a sua marca, surrava-os com a cordas com que amansava os poldros, matava caçadores e ladrões de seu pomar, tudo em meio dos pavilhões de caça, jardim zoológico, moinho de vento, fábrica de doces, carruagem, gasômetro, naturalistas etc.”. (T. C. R. p. 219).

Do recordado de setembro de 1910, além do esplendor do reino, sobrelevam-se as sutis emanações da libido de Lucíola e o recalque de não ter sido seduzida pelo cavalheiro que a acompanhou em um galope pelo campo. Afinal, nesse galope, no momento da caça estabelecida pelos anfitriões, que imitavam os lordes ingleses, Lucíola se despira de seu recato e encetara a corrida com pujança ambígua, não se sabia se movida pelo ardor da caça aos bichos ou se pelo ardor da sexualidade reprimida no recato de virgem. A segunda alternativa é a que prevalece posto que, quando volta a olhar Alfredo, pensa na possibilidade de poder ter sido ele o filho daquele instante inesperado na campina, se tudo houvesse mudado por causa daquele galope insensato.

Completando melhor ainda a atmosfera de conto de fadas, depois que Alfredo acorda e se encontra com essa mãe interposta, recebendo notícias de que a mãe

verdadeira não morrera, aparece-lhes uma carruagem, na verdade, uma velha caleche desconjuntada, como se carregasse o peso das ruínas de Marinatambalo. Como Alfredo fizera antes, Lucíola se questiona se aquilo não era uma visão, exageros de suas lembranças, pois até os animais da carruagem pareciam fantásticos, feitos do orvalho que enevoava o bosque.

Na caleche vem o príncipe louro, de faces pálidas, mas de olhar apagado e com sua velha e louca avó que sofria de acessos epiléticos. Lucíola, já tratada como uma aparição pelo menino, agora é interpelada por d. Elisa, como se fosse uma bruxa que viera enfeitiçar-lhe o neto.

Acolhidos pelos Meneses, Alfredo e Lucíola continuarão a comprovar que o reino de Marinatambalo atual, ruína de um mundo fantástico porque esplendoroso, beira mais as fronteiras do fantasioso do que as do real. E ambos perfazem travessias internas. Ele tem a oportunidade de ser cruel com esta mãe branca e imagem da primeira infância, numa continuidade de libertação da mãe-madrasta. Em compensação, matando a mãe-madrasta, pode ficar com a mãe-mãe. Neste dolorido processo, Alfredo tem a oportunidade de exacerbar a dor da morte de Mariinha, para dela se libertar. O narrador diz:

“Aqui Alfredo deixou que todo o golpe da lembrança de Mariinha morta lhe doesse infinitamente”. (T. C. R. p. 239).

Lucíola, por sua vez, tem a oportunidade de levá-lo a conhecer a fazenda “para dela levar uma lembrança muito grande, da qual nunca se esquecerá”, quer dizer,

ela tem a chance de imergi-lo nas camadas de seu psiquismo para delas emergir renovado. Todavia ela se defrontará com os malefícios de sua sexualidade reprimida, tendo clareza da quase obsessão de querer tornar Alfredo seu filho. Em todo caso, se como Diana foi à caça para resgatar o que de sagrado existia em sua maternidade casta, como bortalheira conseguiu seu príncipe, Edmundo Meneses, cuja trajetória sui generis até chegar à fazenda, parecendo um fantasma, é resgatada em flash back. A construção do capítulo, aliás, se dá via sobreposição temporal: passado e presente se interpõem continuamente uma vez que o presente da fazenda só pode ser entendido via pretérito e o passado ganha maior significação via presente.

Há nesta parte um índice de que Lucíola e Edmundo se aproximarão. Quando ela e Alfredo incursionam pelos restos da fortuna de Marinatambalo, chegam a um dos pavilhões e encontram restos daquele baile de 1910. Edmundo surpreende a moça com um espartilho negro nas mãos, metáfora da esquecida, ou sufragada, sensualidade da moça.

Embalados pela sonoridade desse 'nome cheio', conseguido graças à alternância entre bilabiais e vogais médias, mas também pelas histórias de Marciana, a criada que convive com fantasmas e deles fala com naturalidade –observe-se a fronteira com o fantástico- em companhia de Edmundo, o lorde, visitam o mondongo, região pantanosa, na última parte do capítulo.

Conforme antecipamos, a terceira parte do capítulo representa um corte no espaço. O encantamento do conto de fadas é quebrado para se retratar o chalé. Lá se encontram o Major e d. Amélia se altercando. Major pede ajuda a um sobrinho, o Leônidas, para demover a mulher de ir ao reino de Marinatambalo buscar o filho. D. Amélia, alcoolizada, designa Lucíola como matintaperera, marcando a terceira vez em que a

moça é ligada ao sobrenatural neste capítulo, prova de que o narrador quer imbuir a moça de ambigüidade. Não seriam as designações de 'aparição', 'bruxa', 'matintapereira' reforços à simbologia de Diana?

Cortada a cena do chalé, a ação volta para a fazenda e termina no passeio que Edmundo, Luciola e Alfredo, acompanhados de um ajudante, realizam ao mondongo, o grande pântano, razão de buscas de Edmundo. O mondongo está fortemente ligado ao fantástico e as três personagens passam por processos interessantes nessa parte da narrativa, tanto em momentos que antecedem o passeio como durante o passeio.

Alfredo se acumula de indagações, destacando-se três delas. Aos relatos de Marciana sobre as queixas dos fantasmas que via, forma através da qual se resgatam as atrocidades do reino, cometidas sobretudo por Edgar Meneses, o menino se pergunta se 'toda riqueza será feita sempre à custa de tanta malvadeza'; assoberbado pelas ruínas de Marinatambalo, ele se questiona sobre a possibilidade de a felicidade estar apenas no passado e por que o presente é marcado pela corrosão e não pelo progresso. Veja-se a continuação dessas elucubrações:

"Repentinamente se lembrou de uma observação feita sobre os catálogos do pai. Neles vira fábrica, nos Estados Unidos, Inglaterra, França e Alemanha, com os dizeres: nossas fábricas em 1873. Adiante: "Nossas fábricas em 1912". As primeiras fábricas não passavam de magras oficinas, sobradinhos com uma chaminé. As últimas eram a bem dizer cidades, de tão grandes. Que acontecia lá para que as fábricas crescessem? Lá, pobre, gasto, difícil, seria só o passado? Como explicar?" (T. C. R. p.268).

Por fim, no rastro das ruínas ele se indaga sobre o saber, o estudo, uma vez que Edmundo estudara tanto, fora do país, e de nada lhe serviam os estudos para levantar novamente a fazenda. Nesse momento, cansado, atira fora o caroço de tucumã, tal a confusão em que fica.

Lucíola Saraiva vê-se na fazenda como num espelho. Fácil de entender. O auge de progresso e luxo do Reino coincidiram com o auge de sua juventude. A fazenda decaiu e Lucíola também, física e financeiramente, além do que, embora esse dado só seja perceptível ao leitor, assim como a fazenda está associada ao imaginário da região, Lucíola é associada três vezes no capítulo ao que não pertence ao real.

Já Edmundo Meneses cumpre o papel que lhe foi dado desde o início. Sua insistência em permanecer na fazenda como um pseudo administrador de ruínas e o deslocamento de sua figura naquele espaço soam menos como excentricidades que como loucura. A todo momento ele mais parece um dos fantasmas com quem Marciana convive, do que um ser real. A ele cabe a responsabilidade de um tom grotesco, ao mesmo tempo que mítico ao local, uma vez que carrega a avó 'fantasmagórica' e louca na caleche desconjuntada, e que monta um búfalo nas incursões solitárias pela fazenda. No passeio ao mondongo, quase é engolido pela areia gulosa de um riacho. Prolepse do narrador, indiciando o fim dessa personagem.

Fechado o sétimo capítulo, a narrativa de *Três casas e um rio* se acelera dado que os outros sete capítulos restantes estão contidos em cerca de cento e vinte páginas, enquanto os sete anteriores ocuparam cerca de 270 páginas.

Para também acelerarmos um pouco a análise, mister se faz que sigamos o destino de Alfredo e dos que estavam com ele pela terra encantada de Marinatambalo até seus respectivos desfechos. Antes, porém, não podemos deixar de assinalar que as

três personagens aparecem como uma visão de encantamento quando chegam à vila que, pasmada, assiste à entrada da velha caleche, puxada por dois cavalos castanhos, guiados por aquele homem que parecia vindo do 'cemitério ou daqueles encantados de que falavam os vaqueiros e caçadores de jacaré'.

Ao regresso de Edmundo, o narrador registra:

"Na mesma noite, Edmundo Meneses regressou na velha caleche. O ruído parecia ecoar pelos campos, pela vila, pelas margens do rio. A vila ficou em agitados serões e conversas de esquina, acompanhando aquela viagem noturna." (T. C. R. p.276).

E daqui em diante, a vila passará a ter bastante assunto para os serões, haja vista a freqüência das visitas de Edmundo a Cachoeira, ou melhor, à casa dos Saraivas, agora de modo mais estranho ainda, montado no búfalo. E tudo será aguçado pela grande surpresa: Edmundo e Lucíola marcam casamento. Sigamos, pois, primeiramente, a trajetória de Lucíola Saraiva até o final.

Vejamos, ela foi a Marinatambalo premida aparentemente pelo instinto maternal que sempre dedicou a Alfredo, mas se assemelhou a Diana em busca de sua caça, uma vez que o menino cada vez mais dela se distanciava e naquele momento, mesmo precisando de sua proteção, a repelia. Em Marinatambalo, aguça-se-lhe a memória. Através de suas recordações se recompõe o auge daquele Reino dos Meneses, mas também o auge de sua juventude. E o auge recomposto do Reino é marcado por algo trágico: na segunda noite, d. Adélia Meneses, surpreendida pelo marido no tabocal com um matuto, é amarrada nua em uma árvore e apresentada a todos os convivas naquela situação.

A festa no Reino também representou o auge de Lucíola posto que para ela, ter participado daquela festa à inglesa, foi o máximo de pompa que teve na vida. Mas na reconstituição que faz dos fatos, é traída pela memória e reconstrói, na cena da caça, o galope insensato, o qual, infelizmente, representou o máximo de sedução a que chegou como mulher.

Na fazenda, se interpõem a ela as figuras de dois príncipes: Alfredo, a quem ela demonstrara um desejo interdito na cena de nudez, e Edmundo, o louro, o gentleman, mas fantasmagórico e arruinado tal como Marinatambalo, tal como Lucíola mesma.

A estada no Reino aguçou-lhe a consciência da juventude perdida, da pobreza adquirida e da perda de Alfredo para a vida, mas também para d. Amélia, a quem seu preconceito não deixava de encará-la como menor porque preta, amásia e, agora, bêbada. Embora continue preconceituosa, Lucíola volta do reino com a consciência muito aguçada para o social, no que Alfredo tem sua contrapartida. A companhia constante do menino pouco antes e depois de Marinatambalo tem sido a menina Andreza. Paupérrima e quase só no mundo, vive com um tio doente porque a família – avô, pai e irmão- fora assassinada pelo feroz Edgar Meneses que queria estender as divisas do reino de Marinatambalo.

A saga dos Bolachas, família de Andreza, é reconstruída novamente via recordação de Lucíola, prova da ligação entre ela e a fazenda, para quem funciona como a memória. Por isso, à morte de Lucíola, Edmundo desaparecerá de modo também lendário e será o fim do Reinado de Marinatambalo.

Lucíola voltara do Reinado como princesa defunta, numa caleche defunta guiada por um ser lendário. Os sentimentos da moça estão revoltos e aguçados (sente-

se muito só e com uma terrível sensação de ruína), motivo por que percebe a notação grotesca daquele pedido de casamento que aceitara, embora sentido como 'um misto de farsa e de ultrajante piedade'. Há um crescendo no sofrimento de Lucíola até des-cambar para o 'não' dito ao noivo na hora do casamento e para o seqüente suicídio.

Enilda Tereza Newmann Alves viu nos dois últimos atos da moça, a consciência de não poder se casar com alguém de família que tanto mal causou ao social de Cachoeira. Nossa leitura se direciona para a completude do mito de Diana. Lucíola/Diana, a casta, não pode ser seduzida e aquele que o tentar será punido. Ora, movida pelo desejo interdito por Alfredo, ainda menino, sem representar perigo para sua castidade, ela se volta contra aquele que representará este perigo e o destrói com a negação do casamento. Entretanto, pune-se porque também representa perigo para sua castidade, uma vez que se sente embaralhada e confusa pelo desejo sexual.

Edmundo Meneses, o príncipe roto, tem a missão de fechar com chave de ouro o Reino de Marinatambalo. Renegado pela humilde plebéia arruinada, consolida-se de vez a decadência dos Meneses; sobrepujado pelo príncipe infante no coração da plebéia, só lhe resta ir em busca do misterioso e sinistro mondongo.

Ao narrar o final de Edmundo, o narrador abandona a onisciência demonstrada até então e se coloca como um dos que 'ouvem' a narrativa, recurso a que já recorreu em alguns momentos em ***Chove nos campos de Cachoeira***, e que, neste momento lhe garante o caráter senão lendário pelo menos fictício da personagem dentro do contexto da obra. Observe-se:

"Teria atravessado a primeira faixa do mondongo? Os vaqueiros contavam que enlouquecera com a agitação dos bichos e com o matagal dos

pântanos ou conseguira transpor o “outro lado” que era o Sem Fim, o Deus te Guarde, o Alçapão, o Purgatório. Teria avistado a fazenda perdida? Outros afirmavam que foi visto na costa do Maguari apanhando um barco de garimpeiros. (...) Se avançou sobre o mondongo e se este o tragou, permitiu que ele se apossasse dos búfalos e acordasse, na sua fazenda, ouvindo, de madrugada, o canto dos galos submersos, não sabemos.” (T. C. R. p. 374).

A importância de Edmundo Meneses na narrativa repousa em dois aspectos: o caráter lendário e simbólico que lhe dá um toque de Midas, estendendo-se a tudo a que está ligado, inclusive a sua atuação final junto a Lucíola Saraiva; o reforço da denúncia das mazelas sociais da região, causada por uma estrutura econômica mal intencionada.

Começemos pela segunda.

Marinatambalo era reino dos Meneses. Um deles, Edgar, tio de Edmundo, exerceu tiranicamente seu papel principesco e suas crueldades repercutem no presente de Cachoeira, haja vista a orfandade de Andreza. Elas são recuperadas sobretudo por meio do que Marciana, a criada que ainda vive lá, diz de suas conversas com os fantasmas e por meio da memória de Lucíola, quando reconstrói a cena do castigo a d. Adélia, vítima da fúria do marido, e quando relembra a triste saga dos Bolachas. Dolorida e atroz foi a luta de Manuel Bolacha, avô de Andreza, para permanecer em terras de sua propriedade, infelizmente vizinhas do reino. O velho desgraçou a vida na luta, perdeu tudo, principalmente porque a justiça beneficiava sempre o latifundiário, e lhe negaram até o direito de ser enterrado naquele chão.

Nessa única história fica ilustrada a desfaçatez e a tirania proporcionada por uma estrutura social que dá margem para que os vilões uma vez vilões, vilões perma-

neçam e para que os desvalidos, uma vez desvalidos, continuem desvalidos. Vale lembrar que Edgar Meneses, decaído, chega a ser preso mas por ter roubado outro maior, não pelas atrocidades cometidas anteriormente. Depois, aparecerá em outra obra como delegado de polícia de Cachoeira.

Edmundo Meneses é o remanescente grotesco e estranho daquele legado. Alienado do espaço marajoara desde os três anos de idade e exilado na Inglaterra desde os quatorze, durante dez anos cultivou uma ilusão sobre a ilha e sobre a fazenda, as quais para ele eram o 'paraíso'. Na volta ao Brasil, movido por idéia obsessiva, não aceita a realidade que se lhe apresenta: a perda da fazenda para os credores e a decadência daquele espaço. Entretanto, se teve persistência para insistir em chegar até Marinatambalo, esta se dissipou tão logo Edmundo deparou o espaço real pelo qual insistia. Ao final, se ele se perdeu no mondongo significa que foi atrás de um espaço mágico, inatingível, e por ele foi tragado.

Não deixamos de ver em Edmundo Meneses a ironia do narrador perante a visão edênica da natureza amazônica propalada por certa literatura que faz o homem se curvar perante sua majestática força. No caso, Edmundo é tragado por uma miragem que ele criara dessa natureza.

Em se falando em ironia, se voltarmos à categorização de Northrop Frye, na teoria dos modos, veremos que, a despeito de todo este caráter lendário, este aspecto de conto de fadas que cerceiam Edmundo Meneses e Marinatambalo, longe está este 'herói' de ser classificado como pertencente à 'estória romanesca', classificação própria de personagens da lenda, do conto popular e suas filiações e derivados. Sua classificação recai no modo irônico dada a impotência que o caracteriza de realizar qualquer ato que beneficie a si ou a sua fazenda.

Quanto ao aspecto lendário que caracteriza esta personagem, resta ainda acrescentar que, desde sua aparição como encantado na caleche defunta, Edmundo aguça na vila de Cachoeira seu imaginário local. Veja-se. Sua imagem é associada ao boto, na visão que se tem de que o boto se transforma em príncipe lindo e seduz moças, como também diz-se que ele é 'meuã', quer dizer, bicho que se encanta em homem, neste caso pode ser a cobra grande. Na esteira de sua imagem, bastante fascinante para as moças casadoiras locais, vários mitos e lendas locais são narrados, agora sim, na voz, na linguagem e nos trejeitos dos narradores locais. Aparecem a história do bicho socuba, a lenda do pé de maniva, a história de uma cobra que se transformara em rapaz sedutor e seduzira uma moça chamada Diana (interessante que essa história é narrada por Lucíola para a costureira Doduca), a lenda do bezerro mole. Além disso, um dia Alfredo e Andreza metem-se na pororoca para ver os três pretinhos que, segundo a crença local, nela galopam. Voltaremos a essas lendas posteriormente. Sigamos por ora a trajetória de Alfredo pós retorno de Marinatambalo.

Nos capítulos que sucedem a volta de Marinatambalo, percebemos como resultado imediato da estada do menino na fazenda fantasma a aceitação da mãe. Ainda na caleche, ele se exaspera com Lucíola quando ela o chama de filho. Ele deixa claro a ela que não se dividirá mais por aquela sobreposição de mães. A despeito do que Lucíola sofra, ele é filho de d. Amélia e gosta de sua mãe legítima. Alfredo não se apresenta mais envergonhado com o problema de d. Amélia, e encara-o como doença para a qual a mãe necessita de tratamento.

Apesar das crises de d. Amélia, e de bate-bocas entre os pais, o chalé não mais aparece como ilha perdida, mesmo porque é estação de estiagem. Na verdade, elas não atingem mais Alfredo como antes o faziam. O colégio, todavia, continua mobi-

lizando as aspirações do menino que recorre a uma segunda fuga, agora para o lugar de seus anseios, Belém.

Ao saber que o pai vendera o pequeno número de reses que possuía e remetera o dinheiro para a cirurgia nos olhos da filha cega, Marialva, Alfredo sente que terá de emancipar-se se quiser sair de Cachoeira. Prepara tudo dissimuladamente, e então, pela porta de saída, o rio, tenta fugir clandestinamente em uma lancha. É traído pela grande amiga Andreza e resgatado em frente ao chalé, que “avançava para ele, com os seus quatro olhos sombrios”, sinal de que este continua um dos espaços fundamentais da obra.

Necessário se faz assinalar que, neste momento, a história popular do ‘velho cego e seus três filhos’⁵⁵, contada por d. Amélia às crianças pouco antes da doença de Mariinha, é incorporada à narrativa. Alfredo pensa que iria embora sem dinheiro e sem bênção, diferente dos filhos do velho a quem ele dava a opção de partirem ou ‘com muito dinheiro e pouca bênção, ou com pouco dinheiro e muita bênção’. Essa incorporação demonstra que o narrador não se utiliza de histórias populares, das lendas e mitos locais, apenas para ilustrar a ‘paisagem local’, mas como material do real que ajuda na compleição do romanesco e tem função na economia da obra.

Além da história do ‘velho e seus três filhos’, há um outro momento em que uma história do imaginário local é incorporada pelo menino. Depois de tentar a segunda fuga, Alfredo, agora na companhia de Andreza, decide vivenciar a pororoca para se encontrar com os três pretinhos que, segundo a crença:

⁵⁵ Monteiro Lobato registra uma variante dessa narrativa em *Histórias de tia Nastácia*, com o título *A princesa ladrona*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

“_É três pretinhos que vêm pulando na espuma da maresia, brincando, fazendo pirueta tanto que, quando a ribanceira tem pedra, eles atravessam mergulhando. Mudam de beira e vão aparecer mais adiante na cambalhota. Diz que os pretinhos na volta vêm por terra. Por isto é que a pororoca não volta.” (T.C.R. p. 340).

Apesar da premência do colégio continuar a direcionar os desejos de Alfredo, na fase pós Marinatambalo, ele, de soturno que era, se mostra mais solto, mais leve, mais travesso. E a relação dele com Andreza demonstra isso. Percebemos que está claro para o menino o direcionamento para a heterossexualidade. Andreza transpira vivacidade, meninice, coragem, esperteza, curiosidade e, aos olhos do menino que não vêem mas não impedem o corpo de sentir, sensualidade (há um momento em que ela quase o beija e ele não a refuta). Todos esses atributos são resumidos na expressão-chave com que o narrador insiste em ‘descrever-lhe’, ou seja, com os ‘olhos de areia gulosa’.

Não sem significação, ela passa a usar um vestido de três cores, preto, amarelo e encarnado, que a aparenta a uma cobra coral. E Lucíola a vê assim, ao mesmo tempo em que percebe que a menina, representação do que a vida fará, está lhe roubando Alfredo.

Em companhia dela, ele vive bons momentos de meninice, inclusive se iguala aos moleques da vila, quando os lidera na cruzada para não deixar a lagoa secar e para que a princesa do lago lá continue (outra história local, a da princesa do lago). Exatamente porque canalizou mais as fantasias para as meninices, Alfredo não nos é apresentado embalando tanto o carocinho de tucumã, embora dele não tenha se des-

pojado. Isto quer dizer que o narrador também não se deteve tanto nos momentos introspectivos da personagem, mas na exteriorização de suas ações.

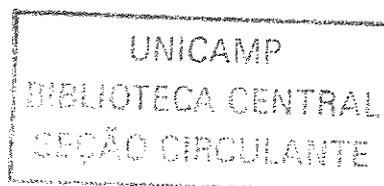
No último capítulo, depois de acabada a lenda de Marinatambalo, e depois de morta na realidade fictícia aquela mãe interposta, Alfredo, em companhia de d. Amélia, realizará ainda mais uma travessia até chegar à tão sonhada Belém. Atravessará o rio, porta de saída de Cachoeira.

Na entrada do novo ano, a mãe embarca sozinha para Belém a fim de arrumar lugar para o filho. De volta, consolida o sonho do filho. Ele parte nas enchentes de abril, sem conseguir se despedir de Andreza (ela foge da despedida) e com “a sensação de que o chalé ia dentro, consigo, e ao mesmo tempo o via afogado na enchente de abril”. Leva no bolso a oração que Inocência lhe deu na partida, em papel de embrulho, contra tempestades. A ela recorre, altas madrugadas, na última prova pela qual tem de passar antes de atingir o objetivo almejado: enfrentar uma tempestade que quase os naufraga e belamente descrita pelo narrador. A saga dele se encerra nesta obra placidamente, porque, na calmaria, contempla a cidade que se aproxima.

Três casas e um rio fecha o ciclo marajoara dentro de *Extremo Norte*, não só porque a partir de agora Belém será sempre o espaço central das narrativas, como também porque representou travessias internas da personagem central do ciclo: aceitação da mãe; opção sexual; exacerbação da dor em função da morte; elaboração sobre a morte; vitória sobre medos internos; consciência da divisão de classes em que se assenta a sociedade.

No percurso da narrativa, Alfredo elaborou reflexões sobre o tempo, no sentido de duração e no sentido de contraposição entre presente e passado e despertou para a presença das ruínas no presente opondo-se à opulência do passado. Ele teve a

oportunidade de vivenciar três casas e um rio. As três casas são representadas pelo chalé, pela casa de Lucíola e pela ruína de Marinatambalo. A primeira se liga ao espaço real da narrativa, mas também à morada interna da personagem; a segunda, também real, se liga sobretudo ao simbólico, e à incursão do menino às camadas internas de seu psiquismo; a terceira, se real ou não é difícil saber, se liga sobretudo ao imaginário social da região, à morada dos sonhos, à camada ainda mais profunda do psiquismo das personagens. E o rio, ora o rio, portal de entrada e de saída, é dialético por natureza, ao mesmo tempo que liberta, também confrange, além do que pelas águas está ligado à simbologia ambígua de vida/morte. Vida/morte parece que esta oposição acompanhou Alfredo *pari passu* no seu percurso e fê-lo amadurecer em seu defrontamento.



I - 3 - *Belém do Grão-Pará: o palácio derruído de Alfredo.*

Quarto livro da série *Extremo Norte* e terceiro da trajetória de Alfredo, *Belém do Grão-Pará* demarca a continuidade do projeto literário a que se propôs Dalcídio Jurandir e o qual já enfatizamos: retratar o universo decaído e os heróis derrocados de uma certa amazônia, aquela que, após pelo menos três décadas de deslumbramento facultado pela sensação de prosperidade inesgotável, descambou para a ruína após chocar-se com o poder do capital estrangeiro.

Nesta obra se reafirma a capacidade artística do autor, justamente pela originalidade com que retoma o que vinha retratando nas obras anteriores. Na tessitura desta narrativa mais uma vez ele demonstra domínio técnico para reiterar a dissolução plantada por um ciclo econômico que se esvaneceu.

E agora entra em cena, como espaço central e com força de personagem, a cidade de Belém, primeiramente musa do menino Alfredo, a quem aparecera sempre com nuances de espaço encantado, onde ele poderia realizar sonhos e se distanciaria do cotidiano repetitivo e pobre de Cachoeira, especialmente aquele do quilincho de carne comprado todos os dias no mercado.

A princípio, parece-nos que o narrador de *Belém do Grão Pará* se propõe a narrar a vida trivial de uma trivial família belemense e o primeiro ano escolar de Alfredo em Belém, admitido na terceira série do colégio Rio Branco, e hóspede dessa família. Entretanto, por mais triviais que sejam no presente, os Alcântaras freqüentaram a “cor-

te” do Senador Antônio Lemos⁵⁶ e conheceram-lhe benesses e pompa e, com bastante freqüência, relembram o passado. Isso estabelece um segundo plano à narrativa que traz à tona fatos distantes no tempo e personagens não fictícios. Conforme o decorrer do enredo, ainda percebemos um outro plano de acontecimentos que corre paralelo à vida das personagens retratadas: levantes sociais no Pará e no restante do país, os quais chegam até as personagens centrais como notícias, como a crônica local e do país, da qual elas não participam diretamente.

Utilizando, pois, técnica próxima daquela que caracteriza o romance histórico e que consiste em pôr em primeiro plano um personagem fictício ou semifictício (os Alcântaras e Alfredo), que serve de pretexto para traçar em plano mais distante as personagens históricas (como o Senador Lemos) e a reconstituição do momento em que se passa a narrativa, e ao qual se prendem solidamente os acontecimentos, históricos ou fictícios⁵⁷, Dalcídio traz à tona os áureos tempos da borracha e do Lemismo em Belém, em contraste com a pobreza daquele momento do Laurismo, através do enfoque da derrocada final da fictícia família Alcântara e da perda das ilusões do fictício menino Alfredo, o qual completa neste livro a passagem para a adolescência.

No primeiro plano temporal a narrativa projeta dois núcleos de personagens, socialmente separados. O primeiro deles se constitui pela família Alcântara, liderada por dona Inácia, que traz sob seu jugo o marido Virgílio e a filha Emília. Como um subnúcleo deste primeiro temos Libânia e Antônio, serviçais da casa, e Alfredo, que se torna

⁵⁶ O Senador Antônio José Lemos foi intendente de Belém de 1897 a 1911.

⁵⁷ CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira (Momentos decisivos)*. Vol. 2. Itatiaia: Belo Horizonte, 1981, p. 304.

uma espécie de agregado da família, um agregado que contribuirá com uma ínfima mesada mensal a seus hospedeiros.

O segundo núcleo se compõe por um grupo de negros, parentes de d. Amélia, mãe de Alfredo, entre os quais se destacam Mãe Ciana, Magá, suas filhas Isaura e Violeta. Há homens na família, mas aparecem poucas vezes nominados. São obreiros e retratados como irmãos de Isaura, a personagem que faz elo com os Alcântaras. A completar o elenco, destaca-se o anarquista seu Lício, ex-marido de mãe Ciana. Este é o núcleo do trabalho: todos, autônomos ou assalariados, trabalham, eis a principal diferença do outro núcleo. De nenhuma dessas personagens sabemos o sobrenome.

Cabe aos Alcântaras representarem as ruínas do decaído ciclo da borracha e do período em que, segundo se depreende, se casava o fausto com a pompa na Belém regida pelo intendente Senador Antônio José Lemos, no poder entre 1897 e 1911, responsável pela então modernização da cidade. São os Alcântaras ex-lemistas decaídos, informação que o narrador, em terceira pessoa, nos dá na abertura do livro:

“Com a queda do velho Lemos, no Pará, os Alcântaras se mudaram da 22 de junho para uma das três casas iguais, a do meio, de porta e duas janelas, n.º 160, na Gentil Bittencourt. (...) Ali morando, com uma e outra mão de oca na parede da frente, a família contava já os seus dez anos.” (B.G.P. p.5).⁵⁸

Essas informações, presentes nos dois primeiros parágrafos do romance, servem tanto para o narrador iniciar a caracterização das personagens, como para delimitar o tempo histórico da narrativa, mais de dez anos após a queda do Senador Le-

⁵⁸ Utilizaremos a abreviatura B.G.P. para o livro, cuja edição utilizada é a da Ed. Martins, São Paulo, sem data.

mos, o que nos leva aos anos de 1921/22, dado que o Senador renunciou à intendência de Belém em dois de junho de 1911.

Os acontecimentos políticos citados e/ou vivenciados pelas personagens precisam melhor esse tempo histórico e nos colocam no decorrer do ano de 1922, haja vista a referência à briga entre Nilo Peçanha (fluminense) e Artur Bernardes (mineiro), na disputa à Presidência da República. Completam ainda o quadro as referências às agitações que cresciam no país, contra a indicação do mineiro às eleições presidenciais, ao clima de conspiração nos quartéis e ao levante do Forte de Copacabana, além dos levantes sociais locais.

Como diz o excerto, os Alcântaras viviam na rua Gentil Bittencourt, 160, com uma ou outra mão de oca na parede da frente, o que significa: perdidas as benesses do Lemismo, a família não ficou de todo mal, pois a citada rua, embora lamacenta, era bem localizada para a Belém da época; embora levando um modo de vida comum (lembre-se que a casa deles era a do meio de três iguais), eles ainda não tinham ido para os Covões, a periferia mais que lamacenta da cidade, e ainda podiam manter certas aparências, bem indiciada com a mão de oca na parede da frente da casa. Movidos, entretanto, pelos cordéis da sociedade burguesa, que valoriza por demais as aparências, os Alcântaras vivem o presente sob os auspícios do passado e tracejam o caminho da ruína definitiva.

A perda de um passado glorioso, que conferia à família Alcântara, apesar de não rica, ares de fidalguia, posto haver lugar junto ao estamento político da cidade, leva seus membros às tensões do presente e à capitulação final, não havendo clemência a nenhum deles. Essas três personagens sempre se recordam de algo do passado e, en-

tre o ir e vir de suas memórias, recuperamos suas histórias e a história de um tempo de Belém, regalada pela abundância da borracha.

Embora demarcado formalmente por capítulos (43, conforme já adiantamos), o enredo deste livro se divide em duas partes, sendo o marco de separação entre ambas a mudança dos Alcântaras e acoitados da Gentil Bittencourt para a casa da estrada de Nazaré. Atente-se para o fato de que nesta narrativa a casa cumpre fielmente o que dissemos no início deste trabalho, ou seja, é o grande signo da corrosão.

Vejamos, pois, a primeira parte da narrativa, em seus três planos.

Os dois primeiros capítulos são dedicados aos Alcântaras. Assim, temos traçados os caracteres de seu Virgílio, de d. Inácia e Emília. São delineados também o papel de Isaura, prima de d. Amélia, junto à família, e a condição servil, quase escrava, de Libânia, criança ainda e cria da casa.

Dos três membros da família, destaque logo se dá a dona Inácia, cujos traços fazem dela uma das grandes personagens do livro. Nesses dois primeiros capítulos, portanto, ela já aparece irônica, conspirativa, mordaz, e com a marca suprema de sua opinião: uma admiração exacerbada pela 'natureza má dos homens'. Apesar do machismo embutido nesse modo de ver o mundo, não conseguimos deixar de admirar a personagem conforme prossegue a narrativa, e ela e sua forma de admirar os homens se responsabilizam por bons momentos do enredo, alguns deles cômicos. Vejamos algumas observações dela já no primeiro capítulo:

"(...) Indagava de d. Amélia se o filho era de bom miolo, bom entendimento e natureza má". (B.G.P. p. 6)

"_Gosto dos que têm cabeça. No mal ou na ambição, mas cabeça". (B.G.P. p. 7).

“_Patetinha me embrulha o estômago”. (B.G.P. p. 7).

“_Não é com os precavidos, não, que o mundo anda, meu filho. Anda com os de cabelo na venta, rédea solta. Aí, sim, eu me calo. Ah, eu homem!”. (B.G.P. p. 8).

“_Gosto dos precipitados. Dos que se arrojam”. (B.G.P. p. 8).

Importa salientar que, neste início da narrativa, o narrador recupera, em pequeno trecho, a estada de d. Amélia em Belém para arranjar lugar ao filho, fato acontecido perto do final de *Três casas e um rio*, mas não retratado na obra, posto que, então, o narrador se prestou a focalizar a ausência dela no chalé, para Alfredo e para Major Alberto. Desse modo, a abertura de *Belém do Grão Pará* não se dá com a chegada de Alfredo a Belém, como se pode esperar ao término da narrativa anterior, mas com a negociação para sua chegada junto à família Alcântara.

Na negociação, fica clara a supremacia das mulheres, especialmente de d. Inácia, na casa de seu Virgílio. Sem consultá-lo, elas decidem pela vinda do menino. E por este fato já se delinea o caráter deste ‘chefe’ de família. Cordato, dominado em casa, é funcionário público federal, com horário e modos habituais:

“Voltava da Alfândega, na horinha de sempre, 6.25, com o toucinho embrulhado no mais recente Diário da União”. (B.G.P. p. 8).

O emprego na Alfândega revela-lhe a estreiteza de ambição. Embora federal, era um “empreguito” de cento e trinta mil réis apenas e, o pior, fora conseguido em pleno Lemismo, quando então, seu Virgílio era administrador do imponente Mercado de São Brás, considerado uma das grandes obras do Senador, e quando poderia ter pleiteado emprego mais rentoso junto ao político.

Note-se que este aspecto já nos remonta ao outro plano da narrativa, aquele que desvela o tempo do Lemismo em Belém. Antes de o enfocarmos, salientemos ainda que Virgílio Alcântara é retraído, nada entusiasta, não sabe se impor, mas, precavido, pleiteou o emprego na Alfândega e o guardou como trunfo que utilizou após a queda do intendente. Compensa a mediocridade de seu dia a dia sonhando com uma aposentadoria na serra de Guaramiranga, no Ceará, e nutre desejo por Libânia, a cria da casa, fato que se fortalecerá no prosseguir da narrativa.

A terceira personagem deste núcleo, a quem o narrador praticamente dedica o segundo capítulo, Emília Alcântara, aparece suplantada pela forte personalidade da mãe, afogueada em seu drama de solitária casadoira, e amiga de Isaura, a costureira, com quem mantém tumultuada amizade.

Fortemente marcado nestes capítulos introdutórios é o tempo da regência do Lemismo na cidade, que se assenta nos três últimos lustros da riqueza gerada pelos altos preços da borracha, os quais por sua vez coincidem com a *belle époque*. Esse dado ajuda a compreender o *frisson* daquela sociedade, muito bem reconstruída pelo narrador que não dispensa a ironia e as hipérboles quando reproduz quadros da época. Em um deles estabelece um interessante contraste: os Alcântaras, em tempos de despensa farta, eram magros, mas, nos dez anos de ostracismo e de despensa parca, engordaram. Observemos como os Alcântaras e sua despensa servem de sinédoque tanto da abastança da época anterior, quanto da precariedade do presente da narrativa:

“_Justamente na hora das vacas magras, veio a gordura da família. No tempo da champanhe escorrendo pelos babados, ensopando mangas dos fraques, das pipas rolando pelo corredor, das gardênia que os Alcântaras mandavam para o peito da sobrecasaca do Senador Lemos, no tempo

em que tínhamos a bem dizer o Mercado dentro da despensa na 22, gordos não havia na família. Agora, com o feijãozinho boca preta da Estrada, o naco da jabá e a farinha seca, vieram estas...” (B.G.P. p. 6, grifo nosso).

Os grifos do excerto dão-nos conta de um tempo de excesso, extravagâncias e acentuada bajulação ao líder político em Belém. De tudo participavam os Alcântaras, nada poderosos, mas importantes, graças ao compadrio e aos favores, conforme retrata o narrador em outro momento. Os grifos revelam-nos ainda a postura do narrador que toma o partido da oposição Lemista, reproduzindo muitos dos comentários publicados na imprensa oposicionista local. A maioria deles nos chegam por meio de Virgílio Alcântara. Vejamos a imagem de que o Senador criara uma corte veneziana para si:

“(...) o Senador (...) famoso em todo o Norte, até mesmo em Portugal, de instalar em Belém, à sombra da Catedral e da estátua do general Gurjão, a pequena corte que tinha por símbolo a gardênia e era pelos letrados comparada às cortes do tempo de Lourenço, o Magnífico.

Virgílio nunca esquecerá a mulher repetindo a exclamação do oficial de gabinete do Palácio: este Guajará é o Adriático, o Senador é o Doge. Estamos celebrando as núpcias do Senador com o Adriático. Era na festa veneziana em pleno Guajará com os gaiolas e vaticanos embandeirados, feéricos, os fogos cruzando o rio. As três painelas altas da Caixa d’água vazias por dentro, por fora cheias de luz sobre a cidade.

A sensação de que tudo acontecia mesmo em Veneza dominava a corte do Senador. As embarcações pareciam fundir-se na chuva dos fogos. Veneza poderia, de súbito, boiar com o seu Adriático nas águas do Guajará. Ao clarão das girândolas e ao som das valsas a bordo, d. Inácia olhava as águas iluminadas e atirava serpentinas, não mais Inácia Alcântara, mas dama veneziana ou moura ao pé do Doge.” (B.G.P. p. 19).

As “três painelas da caixa d’água”, citadas no excerto, fazem parte das consideradas grandes e importantes obras do ex-intendente, bem como a construção do

Mercado de São Brás, até hoje famoso e cartão postal da cidade. Junto ao debique da oposição, Virgílio Alcântara se recorda das rumorosas cerimônias de inauguração⁵⁹ desses 'monumentos' das quais o Senador não prescindia. Observe-se:

“O São Brás, sim! Aquela prima obra de arquitetura, “românica” como diziam os cronistas oficiais. Um da oposição debicava: “Um estrangeiro culto diria: É um partenon? Uma universidade? Um teatro? Formosa arquitetura! Construiu-se o edifício para o mercado. Não se criou o Mercado!” E administrando aquela arquitetura românica, o nosso Virgílio Alcântara.

O Senador o havia inaugurado com rumorosa cerimônia cívica. No mesmo dia empossou o seu Virgílio. Foi d. Inácia quem lançou sobre a alva, a dominadora cabeça do Senador, na ala feita à entrada do Chefe no edifício, o primeiro punhado de flores. Ao fim da solenidade, o Senador fez questão de beber à saúde do casal, acariciar o queixo da menina Emília, bater uma chapa juntos para sair na “A Província”. Assim d. Inácia Alcântara, da Liga Feminina, não pôde deixar de exibir o seu crescente prestígio junto ao Senador sem algumas lágrimas públicas.” (B.G.P. pp. 13/14).

Atente-se para a naturalidade com que d. Inácia participava, regaladamente, daquela 'corte'. No penúltimo excerto ela atira serpentinas, parecendo-se a uma moura veneziana; neste último, exhibe seu prestígio junto ao líder, como membro da Liga Feminina, entidade criada com o intuito de bajulação ao Senador.

As atitudes da esposa contrastam com as de Virgílio Alcântara, nada deslumbrado com a pompa e as benesses da 'corte', tampouco com a azáfama que a prosperidade da borracha acarretava:

⁵⁹ Carlos Roque, em *Antônio Lemos e sua época: história política do Pará*, Belém: Cejup, 1996, registra que o Senador era “um amante da magnificência”.

“Não lhe havia dado vertigens o leimismo, isso que não. Nem aquela altura de preços da borracha quando só na Amazônia havia borracha para o mundo. A administração do Mercado isolava-o. Metido entre açougueiros e peixeiros, longe do Palácio e do centro comercial, parecia-lhe natural aquela abastança em que se embalava a alta camada em Belém. Natural como aquele ir e vir numeroso de navios, subindo abarrotados de mercadorias e cearenses, descendo carregados de “peles” logo baldeadas para os navios internacionais. Normais eram as obras de fachada do Governo, os luzimentos do Senador, as companhias teatrais desembarcando da Europa, a importação de bacharéis do Nordeste que traziam do Recife, entre anedotas de Tobias Barreto, essa novidade: o direito; trocavam apenas, na mesma ilusão ou avidez, as estradas de seringueiras pelos caminhos da magistratura.” (B.G.P. p.17).

O excerto acima, ao mesmo tempo que ajuda a caracterizar Virgílio Alcântara (ele não fora tocado pelo frenesi grandiloquente da época), diz-nos da abastança da alta camada da cidade, revela-nos Belém como o “grande empório comercial do vale amazônico”⁶⁰ e como um pólo cultural a atrair companhias teatrais e magistrados. Convém explicar que as “obras de fachada do Governo” embora possam ser lidas metaforicamente, no sentido literal indicam alterações urbanísticas e arquitetônicas as quais, segundo Ana Maria Daou, imprimiam elegância estética e grandiosidade nas fachadas dos prédios, além de uma racionalidade condizente com as necessidades de ventilação e higiene exigidas pelo clima.⁶¹

Devemos observar que seu Virgílio viverá na narrativa um drama machadiano, bem à Dom Casmurro, isto é, teria ou não d. Inácia o traído durante o leimismo, quando, segundo as recordações dele, ela cumpria tão meritoriamente o papel que lhe

⁶⁰ Ana Maria Daou, em *A belle époque amazônica* (Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2000) utiliza essa expressão ao referir-se a Belém e historia as razões por que a cidade assim foi designada.

fora designado. Por essa razão, em quase todo o primeiro capítulo, o passado é praticamente reconstituído através das lembranças deste Bentinho amazônida, que procura, na desenvoltura do papel da mulher, os indícios de que necessita para consumir-se. Registremos mais um de seus olhares sobre d. Inácia:

“E a via, como antigamente, nas cerimônias do Senador, quase irreconhecível naqueles momentos culminantes. Na Liga Feminina, espartilhada, o busto armado, os saltos altos, farfalhava de sedas e lemismo.

Via ela (sic) na residência do Senador ajudando a arrumar a famosa vitrina dos presentes oferecidos, todos os anos, ao Senador, em dia de aniversário. Também Virgílio oferecera ao Chefe uma bengala de castão de ouro, e era uma pobre bengala entre as centenas que ali estavam dentre as quais uma, toda de ouro maciço, fulgurava como um cetro.⁶² Via Inácia na comitiva de Sua Excia. No arraial de Nazaré quando o Senador, com a sua casaca, a gardênia ao peito, os cortesãos no rabicho, se dirigia à barraca da santa onde era servido daquilo que preferisse: casquinho de muçã, caranguejo, licores ou sorriso das finas damas da sociedade que eram as piedosas “vendeuses” de Nossa Senhora. Incansável e esbelta, d. Inácia conduzia estandartes e puxava o vivório nas passeatas e manifestações. O lemismo tinha sido o seu melhor espartilho.” (B.G.P. pp.21/22).

Em determinado momento de recordar, seu Virgílio recupera pequeno detalhe importante para se compreender d. Inácia e outro necessário para se entender a dissolução do poderio econômico da borracha:

⁶¹ Op. Cit. p. 31.

⁶² Carlos Roque registra que o Senador Antônio Lemos possuía enorme coleção de bengalas, oferecidas entre os muitos presentes que recebia em seus aniversários, durante os anos de intendente, para os quais acorria quase toda a Belém da época. (Op. cit. p. 35 e pp. 41/42).

“(...) Inácia, esta, havia se exposto nas febris demonstrações da Liga, empenhara-se pela nomeação do Mercado... Não escondia o gosto, o ar despachado, de ter podido entrar na sociedade, valer alguma coisa na Liga Feminina com a certeza de que o merecia. Era por isso grata ao Senador. Vinda de uma família de retirantes do Ceará, enraizada na Estrada de Ferro de Bragança, onde a fora buscar Virgílio Alcântara, Inácia não perdeu tempo quando se viu à porta que lhe abria o lemismo. Eram as festas em Palácio, pagas regaladamente com a borracha e os empréstimos do Estado no estrangeiro, as cerimônias cívicas e escolares do Bosque e do parque Batista Campos, em que se cobria de flores, discursos e mulheres, o Senador.” (B.G.P. pp.14/15, grifo nosso).

O fato de ser de uma família de retirantes nordestinos indica a procedência humilde de d. Inácia, mas não lhe explica o arrivismo tão bem demonstrado no excerto; e o fato de serem as festas oficiais não somente pagas pelo dinheiro gerado pela comercialização da borracha, mas pelo que sustentava sua exploração, o capital estrangeiro, indica-nos o comprometimento mais aprofundado das autoridades políticas do estado, em plantar a dissolução, não a estruturação concreta da sociedade.

Se o comprometimento das autoridades nos é desvelado, também o Senador José Lemos nos é revelado não apenas no que tinha de apoteótico, o que poderia descambar para a superficialidade da denúncia: as concessões realizadas por ele, e uma das causas de sua queda, são lembradas.⁶³ E agora quem se recorda é d. Inácia:

“_Estivesse ele em Palácio, e eu ia pedir um colégio para esse barrigudinho que vem aí. Tantos que se refastelaram. Ah, os Pennafort, os Pennafort, foi com a vossa lata de lixo que o caldo derramou. Queriam o mono-

⁶³ Carlos Roque. Op. cit. pp. 283/307.

pólio da lata de lixo para recolher as imundícies da cidade. Eles que se davam ao luxo de mandar lavar a roupa na Inglaterra. Ganhar à custa da podridão, do que fede... E dentro da lata de lixo lá se foi o Senador. Aplicou as suas artes abrindo colégios para os meninos desvalidos?" (B.G.P. p. 12).

A completar o quadro histórico, d. Inácia relembra o filósofo Farias Brito⁶⁴, freqüentador de sua casa, na 22 de junho, durante o lemissimo; seu Virgílio relembra a queda do Senador, quando este teve incendiado seu jornal **A Província**, invadida a residência, e foi enxovalhado, escarnecido e cuspidado. E Emília Alcântara, a quem a mãe sonhara "abrir, entre as alas do lemissimo, um fácil e farto caminho de festas, viagens e casamento", dessa farta época prefere lembrar-se das paradas escolares, das aulas de piano, daquela viagem para o bosque no bonde de luxo entre flores, fitas e muitas bandeiras do Pará e do Brasil, enfim, daquilo que lhe enchiam os olhos de menina.

No presente da narrativa, mais de década após esse tempo glamouroso, seu Virgílio passeia por uma cidade decaída:

"Na rotina da capatazia, diante do cais murcho, os "gaiolas" em seco e os armazéns fechados, seu Virgílio foi se convencendo de que tudo aquilo não viera apenas da queda da borracha. Mas de que mal? Ambição? Imprevidência? Castigo de Deus? Obra do estrangeiro? A cidade exibia os sinais daquele desabamento de preços e fortunas. Fossem ver a 15 de Novembro com os seus sobrados vazios, as ruínas d'A Província", os jardins defuntos, a ausência da cal e do brilho nos edifícios públicos e nos atos cívicos. O São Brás era mesmo agora um Partenon. Ingleses haviam levado

⁶⁴ Raimundo de Farias Brito (Ceará, 1862-Rio, 1917). Freqüentou a Faculdade de Direito do Recife, onde se licenciou. Foi professor da Faculdade de Direito do Pará e fixou-se em 1909 no Rio de Janeiro.

para o Ceilão as sementes da borracha. Mas isso não foi em 1878?" (B.G.P. p. 18).

No questionamento de seu Virgílio, está a pista para o leitor: os Ingleses, cujo capital ajudou a financiar o ciclo econômico da borracha na Amazônia, cuidaram de solapar seus 'beneficiados' e, se 'ajudaram' a construir uma febril época de progresso na região, deram-lhe uma rasteira e dissolveram o que fora construído.

Nesta Belém decaída chegará Alfredo, com entusiasmo e apreensão próprios de quem encontrará a grande Musa, o grande sonho. Eis que ele aparece no terceiro capítulo, quando o narrador retoma o final da narrativa anterior. Ainda no barco atracado, o menino, de fato novo, aguarda ansioso a mãe para juntos desembarcarem. Ele não gostou de o barco ter atracado ao lado do Necrotério da cidade, mas não percebe isso como um dado antecipatório de suas sensações futuras, assim como lhe escapa um ponto importante que não pode passar despercebido ao leitor. Entre o que Alfredo pode avistar do convés, há "um muro em ruína e negror que uma espessa folhagem tenta disfarçar", ou seja, a ruína se apresenta, ainda que disfarçada, como uma saudação de boas vindas ao novo habitante.

Este capítulo interessa para a economia da obra porque Alfredo passa por diferentes sensações nesse primeiro encontro com a cidade. Deslumbrado, sente medo que ela se ria dele, de sua matutice, capaz de gritar à primeira visão de um automóvel. E ela, personificada personagem, soberba, estende-se para ele, como se o convidasse ao deslindamento. É notória a diferença que ele sente entre o ritmo de Cachoeira e o de Belém. Nesta se acumulam as novidades:

“Deveria fingir indiferença, mostrar que era menino habituado a ver Belém. Mas durou pouco essa prudente resolução. Deixou-se caminhar pela pracinha deserta, entregue ao seu deslumbramento. E livremente estaria pronto para exclamar de novo sobre o que visse, pedras da rua, tequeteque com o seu armarinho às costas, tabuleiros de pupunha, quiosques, o que ia vendo pela primeira vez, homens em bicicletas, colegiais, engraxates, meninos tão sozinhos, donos de seus pés, a apanhar bonde, e bichos, lojas, aqueles anúncios ah, grandes, por cima das casas. E de um fundo de mangueiras, se entreviam pedaços de telhados e cores de palacetes, sobradões, a estátua...” (B.G.P. p. 32).

O deslumbre de Alfredo é cortado por uma cena em que se nota a denúncia social gritante do narrador. Uma senhora ricamente vestida vem buscar uma encomenda junto a um barco: “uma menina de nove anos, amarela, descalça, a cabeça rapada, o dedo na boca, metida num camisolão de alfacinha”. Apesar de ‘valorizada’ pelo canoeiro, posto que mercadoria dele, é recusada pela senhora que precisava de uma maiorzinha para serviços pesados. Esse quadro de denúncia social dalcidiano será completado nesta obra pelo retrato de Libânia e de Antônio. Alfredo assiste à cena de negociação, sem indagações, mas, logo a seguir, vê um morto abandonado no Necrotério e sente o processo de anonimato a que a cidade leva seus habitantes:

“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, tocava-se nele para lavá-lo, vestir, cruzar-lhe as mãos, pô-lo no caixão ou rede, entregue unicamente à sua morte.” (B.G.P. pp34/35).

Diante disso, a cidade lhe aparece, embora latejante, incompreensível e assustadora. Na continuidade do passeio, torna-se “mais humilde o seu deslumbramen-

to”. Eis, no entanto, que em um beco, Alfredo depara uma cena soturna: uma mulher bêbada age escandalosamente. Isso basta para aumentar a sensação de desconforto do menino que, incontinentemente, relembra um dia de embriaguez da mãe. Seguindo, então, os rastros dos questionamentos que fez em Marinatambalo, Alfredo pergunta-se sobre a validade dos estudos:

“(...) Agora, a comparação entre esta do beco e aquela do chalé deixava ele bem magoado, bem azedo. Que valia ter viajado, que valia estudar? Sem remédio a situação no chalé. Por isso mesmo tinha de voltar, ficar com a mãe.” (B.G.P. p. 37).

Indagar-se sobre a validade dos estudos e observar que transita entre ruínas levarão Alfredo a andar em busca de um tempo e de um espaço perdidos, daí a necessidade de observarmos atentamente os indícios dessa perda, tônica dos romances seguintes.

Se o encontro com a cidade significa para Alfredo o início de uma nova fase, de concretização de sonhos, exigindo-lhe postura mais madura e independente, nada mais natural que um rito de batismo marque-lhe a chegada. Ele o tem um tanto quanto incidentalmente: a mãe pede que vá sozinho cortar o cabelo e, brincando, recomenda-lhe o corte escovinha. Ele não entende a brincadeira e acaba de cabeça raspada, ao que deve corresponder o fim de sua inocência, afinal, de agora em diante terá que despojar-se do menino sonhador de Cachoeira para dar lugar ao menino/rapaz (este será seu dilema: ainda é um menino, ou já é um rapaz?) empreendedor de Belém. E a cidade exige dele, quer ser decodificada rapidamente. E rapidamente ele entende que ela tem leis, uma delas, por exemplo, a de as mulheres se olharem detidamente, não

por flerte, mas pela curiosidade da espécie, pelo exame de modelos e modas. No bonde, a caminho dos Alcântaras, desfruta sensação nova:

“Até que o bonde ia vagaroso.

E meio sujo, seus passageiros afundavam-se num silêncio e apatia indefiníveis. Pareciam fartos de Belém enquanto o menino seguia com uma crescente gula da cidade. O bonde, cuspidando e engolindo gente, mergulhava nas saborosas entranhas de Belém, macias de mangueiras, quintais com bananeiras espiando por cima do muro, uma normalista, feixes de lenha à porta da taberna, a carrocinha dos cachorros que os levava para o fogo, na Cremação, o moleque saltando no estribo e logo descendo como se fosse pago para aquilo, tabuleiros de pupunha que transpiravam ao sol, a bandeirinha mais roxa que vermelha de açaí, um menino de calça encarnada, o portão arriando ao peso de um jasmineiro em flor. E onde era esse teatro da Paz?” (B.G.P. pp. 41/42, grifo nosso).

Note-se o tom de lubricidade nas palavras que grifamos no excerto acima. Entende-se, pois, que, ao olhar guloso com que absorve a cidade, sobrevinha em Alfredo uma embriaguez d’alma. As sensações se misturam: Cachoeira se funde a Belém, pois parece-lhe não ter viajado de bonde, mas de barco; “a rua era um rio ondulante”, o apito do trem (que ele vê pela primeira vez) confunde-se com o apito das lanchas ouvidos do chalé. Ele sente, então, que “Belém era uma embriaguez”.

Na continuidade do enredo de *Belém do Grão Pará*, ainda cabe destaque ao quarto capítulo, exatamente porque corrobora o que dissemos, parágrafos atrás, sobre o sentir-se transitando por e entre ruínas que se apoderará de Alfredo nesta narrativa. Nesse capítulo, ele e d. Amélia visitam o padrinho Barbosa, que foi muito rico e que o deveria ter acolhido, se ainda tivesse condições.

O narrador faz um interessante contraponto entre o passado abastado do padrinho e seu decaído presente através de Alfredo que, na casa dele, vendo-lhe a decadência financeira e pessoal, costura algumas lembranças de uma vez em que ali estivera com o que a mãe lhe relatava sobre a casa do padrinho. Note-se no excerto, as sensações do afilhado ao aproximar-se da casa e a notação que o narrador dá à casa:

“Ao avistar as palmeiras do largo da Trindade, teve a emoção de que ia encontrar a mesma menina, o mesmo tapete no corredor. E ali estava a casa de esquina, fechada a porta da frente, as quatro janelas, como também as numerosas (sic) sobre a travessa onde o capinzal servia de coradouro para a estância vizinha. Baixa, envelhecida, como se fosse aos poucos se afundando, a casa parecia consciente da ruína de seu dono. Talvez por ser pegada naquele palacete. Do Governador, informou d. Amélia. Com efeito a velha casa do padrinho sentia o poder e mocidade da outra e rastejava cada vez mais as suas janelas no calçamento. (...)”

Agora, o palacete, pintado de novo, cortina, soldado à porta, dois pavimentos, olhava do alto a sucumbida residência”. (B.G.P. pp.45/46).

Observe-se o embate entre a casa e o palacete e a forma como o narrador personifica a ruína: personificação de segundo grau, posto que através da casa. Mas, ao contrário do que se possa pensar, esta é uma forma de amplificar a idéia de ruína, dada a significação da casa para a integridade física e espiritual do homem. Casa arruinada/ vida empobrecida, este seria um dístico perfeito a se aplicar às personagens de *Extremo Norte*, sobretudo na narrativa em análise, a caracterizar padrinho Barbosa, cuja casa o narrador segue descrevendo com o campo semântico do ‘não’ e do ‘sem’ para reiterar o que foi, o que houve.

A casa **não** possui mais campainha; no pátio há um **tanque seco** e um ganso **muito velho** grasna ao pé de uma cadeira **sem** assento e perto de um **resto de** caramanchão. A moça que atende a porta possui voz **murcha**; o padrinho, **magro** e **envelhecido**, chega “tão silencioso como a casa”, depois, some da casa “como um fantasma”. E Alfredo vê tudo isso, analisa a decadência e vislumbra-lhe a origem:

“Mordeu o beíço, repetindo: tempo da borracha. Viu Edmundo no búfalo, o padrinho abençoando de longe, o tempo...” (B.G.P. p. 48)

Atente-se que o narrador alicerçou para Alfredo essa visão, por meio das críticas e comentários que Major Alberto fazia da decadência gerada em torno da borracha. Vale reproduzir um comentário dele a respeito de padrinho Barbosa:

“_É o que dá quando se vai atrás das tetas duma árvore. Mamasse nas vacas e não nas seringueiras. Pensava que a borracha esticava sem rebentar um dia?” (B.G.P. p. 45)

Nas palavras de Major Alberto não há uma recriminação restrita ao padrinho de Alfredo, mas à insistência da economia brasileira sempre apegada a ciclos econômicos monoculturais, o que sempre levou determinadas regiões à prosperidade fugaz.

Do quinto ao vigésimo capítulo a narrativa flui, em seus três planos, consoante ao que se delineou em seu início. A vida da família Alcântara segue em ritmo de crônica de costumes a revelar detalhes de um cotidiano que provavelmente se repetiu desde a mudança para a Gentil Bittencourt. Entre as apostas do jogo do bicho (d. Inácia insiste no número 160, de sua casa e do jacaré); as idas ao cinema Olímpia,

com Isaura, a dona dos ingressos; os almoços de domingo, quando era obrigatória a presença da costureira; as brigas entre a hóspede e Emília; seguem as personagens com seus dramas pessoais.

D. Inácia continua a brandir seu verbo a favor dos arrojos masculinos e, muitas vezes, contra a mulher. Atenta aos acontecimentos políticos, excita-se aos rumores dos movimentos nos quartéis e da existência de bandoleiros na região do Guamá. Afei-ta ao clima de conspiração, resolve vingar-se da vizinha quizilenta armando um plano para roubar-lhe Antônio, menino-criado da casa. Seu Virgílio segue remoendo seu drama de Bentinho, agora agravado pelo impulso de compuscar-se física e moralmen-te, apossando-se sexualmente de Libânia e participando de um contrabando na Alfân-dega; Emilinha, a mais entediada das três personagens, entre brigas e reconciliações com Isaura, relembra Zito Neves, ex-namorado, remoída de vontade de mudar-se da Gentil. De novidade em sua vida, apenas a participação no baile dos cadetes, na As-sembléia Paraense, e a festa de aniversário de Isaura. Emília vive ao pé do último ver-niz do lemismo que a família possui, o piano. Presa à empáfia das aparências, não só quer mudar de casa, mas de condição civil. Menciona uma vez a necessidade de traba-lhar, no entanto, movida pela inércia de pequena burguesa, desiste logo da idéia. Ve-jamos o que espera do novo hóspede da casa:

“Emília andava ansiosa para ocupar o menino. Era dessas moças que gostariam de ficar o dia inteiro num sofá ou no chão da sala de jantar, tendo a seu serviço vinte xerimbabos. Mas sua preguiça e gosto de mandar não a tornavam má. Alfredo seria ótimo para recados à Rui Barbosa, buscar as entradas do Olímpia, levar o jogo à banquinha do bicho, ver horas no inter-valo dos apitos do Utinga e da Usina. Libânia ficaria mais em casa”. (B.G.P. p. 57).

Se a vida dos Alcântaras segue trivial, a de Alfredo se preencherá de novidades. Assim que a mãe se vai, enquanto estuda para ser admitido no terceiro ano do Grupo Escolar Barão do Rio Branco, passa por um período de adaptação à nova casa e à nova família, ainda muito preso a Cachoeira, ao chalé e a Andreza, de quem sente muita saudade. Neste período, seus conflitos internos se reforçam a demonstrarem que está na adolescência, pois sente que há um desconhecido dentro de si e não sabe se ainda é um menino, ou se já é um rapaz.

“Entre a paixão de estudar e o estudar mesmo atravessa-se a viagem, os seus novos sentimentos, a perda do carocinho, ou a morte súbita de sua infância. Como Mariinha, teria morrido nele, da noite para o dia, o menino de Cachoeira?” (B.G.P. p.55).

Obtido sucesso nos exames, o colégio, sonho concretizado, não lhe dá mais preocupações e sua ocupação maior será vasculhar Belém, procurando aquela cidade que ele sabe perdida, a de Siá Rosália, a do Álbum Comemorativo do Centenário de Belém, muito folheado por ele no chalé.

Em processo de amizade com Libânia, esta será sua madrinha em um primeiro longo passeio pela cidade. Observe-se, junto aos sentimentos divididos do ‘menino’, o que narrador diz dela:

“A luta entre Cachoeira e Belém lhe aumentava a solidão. Cachoeira era, sobretudo, a mãe sozinha, cambaleando, a invocar a filha, chamando as bruxas espetadas nas estacas do quintal. Pai e mãe, a irmã morta, absolutamente separados, desapareciam da ilha perdida.

E em Belém, em volta do piano inútil, aquela família, três gordos, como se a recordação do passado os engordasse cada vez mais. Apenas Libânia era quem trazia a rua nos olhos, nos pés, no fio de pó em volta do pescoço”. (B.G.P. p. 56)

Passado o desconforto inicial, Alfredo vai se aproximando mais da cidade, e, ainda enamorado, age como se a estivesse despindo: rastreia-lhe ruas, avenidas, bairros, largos, praças, o porto, os mercados, as feiras, o cinema. Belém do Grão Pará desfila à nossa frente desnudada, em suas singularidades. A ênfase maior, no entanto, é dada às casas. Veja-se:

“E olhava as casas, olhava que olhava. A fisionomia delas, a disposição de cada uma, o gênio, que as casas, muitas vezes, pegam o jeito de nós, viventes. Não via o chalé? Olhava, invejando, detestando, escolhendo quarto, jardim, telhado, desmontando-as para armar uma nova ou construir, com peças de cada uma, a casa para a mãe quando viesse morar um dia na cidade.

(...)

(...) E lá se vai Alfredo para o largo de Nazaré, namorar as casas de azulejos, íntimo de seus ornatos e figuras. Gostaria de fazer um azulejo com o gado do chalé dentro e as feições de Andreza.” (B.G.P. p. 77).

As casas, ou melhor, os sobrados, também o ajudarão a perceber algo que amadurecerá dentro de si e será muito importante para o processo por que passará nesta e nas outras próximas narrativas deste segundo núcleo de **Extremo Norte**: a vala das classes sociais que separa os homens. Este dado, antecipado pelo narrador na narrativa anterior, nesta obra se fortalecerá e se transformará em uma das chaves para a leitura tanto das demais obras do ciclo, quanto do ciclo todo. Num primeiro

momento, essa percepção estará embutida na sensação do que lhe era proibido. Observe-se:

Um quarteirão de azulejos, que sobrados! Que acolhedora antigüidade neles, escorrendo de suas paredes e platibandas, suas janelas sempre fechadas e ao mesmo tempo tão cordiais e de seus porões gradeados em que se via criada gomando e de onde se espalhava um aroma de alta cozinha. Pareciam velhos pelo sossego em que viviam e novos pela frescura e cor e maciez dos azulejos. Aquela cor violeta tinha vários tons durante o dia. Sob a chuva, à tarde, os azulejos se cobriam de um lilás escuro, como se ficassem empapados d'água. Alfredo, sempre que podia, ia vê-los. (...) Os azulejos, como violetas, floresciaam. Que salas, móveis, louças, meninos e gramofones, gansos e queijos, banhados naquele lilás, se ocultavam naqueles sobrados proibidos? Ao pôr do sol, adquiriam um róseo quente, impregnando-se do azul de fulgurante agonia. E pareciam flutuar numa transparência entre as mangueiras até que, no anoitecer, com as lâmpadas acesas na rua, se fundiam em lilás e silêncio no adormecido quarteirão." (B.G.P. p. 79).

Em vários momentos a cidade indica a Alfredo a distância entre os homens porque separados por classes sociais, pelos lastros da posse, e a convivência com os Alcântaras o levará à consciência amadurecida desse processo. Em outro passeio que faz ao mercado Ver-o-Peso, por exemplo, agora acompanhado de seu Virgílio, há dois pontos a serem considerados. Primeiro, como viu de modo diferente a cidade:

"(...) e Alfredo via, então, uma nova cidade, agora sem Libânia, meio bruta, que lhe pedia dinheiro em troca de peixes, carnes, frutas e verduras, (...)". (B.G.P. p. 88);

Depois, estranhou ao ter de carregar na rua os sacos das compras de seu Virgílio, papel nunca almejado para si em seus sonhos com o colégio. Este será um dado a germinar nos questionamentos e nas elaborações que fará sobre a vida, afinal, almejava a vida intelectual e o que lhe ofereciam era o trabalho braçal. A convivência com os primos negros e pobres, todos obreiros, lhe avivará melhor esse discernimento, assim como fará com que Alfredo se identifique de vez com a mãe e aceite definitivamente sua mestiçagem.

O colégio se revela muito fácil a ele, bastante maduro e instruído para cursar apenas o terceiro ano do então ensino elementar. Ganha medalha na escola, admiração nos Alcântaras, a amizade de Lamarão, um colega mais velho e muito rico. Entretanto, tudo isso não lhe subtrai um desapontamento com aquele estudo que mal começou e que, ao segundo 'quadro de honra', já sente que "nele jaziam restos do colégio perdido" (p. 97).

Se o colégio não o instiga mais, instigam-no as elucubrações que começa a fazer a partir da convivência com os primos e parentes negros. Quando os visita, por exemplo, e tem um contato mais próximo com Mãe Ciana, a fabricante de cheiros, assusta-se, a princípio, quando ela se refere a d. Amélia como "negra", mas note-se como sentira-se um pouco antes:

"Alfredo sentiu-se fascinado. Era de uma família ligada a feitiçarias, a encantados, a ervas maravilhosas. Não era assim o tio também?" (B.G.P. p. 108).

Ao término da visita, questiona-se:

“(…) deste lado dos parentes da mãe, Alfredo se admirava, cada uma, cada um, os orgulhos, tinham a sua boa sapiência. Ali na Rui Barbosa da Mãe Ciana à Violeta, todas sabiam coisas, suas artes, suas curiosidades. Família muito bem apreciada, seu sangue, dela ele era; tio na cana do leme dum barco, tio soldado no Rio de Janeiro e vários ofícios e viagens, a prima na costura, a Ciana no cheiro, a Magá na tartaruga e tacacá, os primos na mobília e no motor, e ele, filho de branco e de preta, que ofício era pra ele, agora naquele Barão?” (B.G.P. p. 112).

Conforme cresce a desilusão com o colégio e conforme sente banais as exigências que os Alcântaras fazem dele, o menino-rapaz sente-se cheio de solidão e tem saudade do carocinho de tucumã, em nítida demonstração de seu processo de adolescência. No entanto, notamos que o problema a embasar tudo é o que Alfredo sentiu naquele passeio com seu Virgílio: a cidade exigia dinheiro.

“Alfredo sentia-se mais pobre que no chalé. No chalé, o assoalho de madeira era acima do chão das palhoças vizinhas. Havia quatro degraus na escada. E isso explicava o seu orgulho diante dos moleques, sua diferença com Libânia, a pretensão de estudar num colégio. Mas o colégio, Belém ia tirando aos bocadinhos. Enjoar-se inteiramente daquele estudo no Grupo era desconhecer os esforços da mãe, uma pura ingratidão, era ofendê-la. Mas fazia parte de sua educação carregar o saco de açaí, levar as pules no bicho, apanhar as achas de lenha, ajudar Libânia trazer o saco de farinha, as rapaduras lançadas pelo maquinista na passagem do trem, raptar menino? Era a obrigação de servir a casa alheia por não ter senão trinta mil réis de mesada? Ia aos poucos compreendendo, mais exatamente, o que é isso de “faltar dinheiro”. Por ser aqui uma cidade, dinheiro fazia mais falta nos Alcântaras que no chalé. E isso lhe dava um desânimo, uma desilusão.” (B.G.P. p124).

Quanto mais convive com os primos, mais os admira, posto que sabedores de ofícios. Na festa de aniversário de Isaura, reflete sobre a importância de se aprender

um ofício. No capítulo seguinte, ao conhecer o desembargador Julião Gomes, o Chefe de Polícia, e sua trajetória galopante “de bacharelzinho pelos sovacos” a desembargador, não pela justiça das sentenças mas pela trapaça nas urnas, e graças ao compadrio com o Senador Lemos, reflete:

“(…) Juntando retalhos de conversa entre a madrinha e o Chefe de Polícia, Alfredo recordava o pai tão pequenino no chalé e valendo agora muito mais que aquele tal Desembargador. Ver de perto tão imprevista Autoridade, ouvir da boca de d. Inácia quem tu era, lhe tirava um pouco o respeito pelo Governo, incutia-lhe esta dúvida: os estudos serviam para se deixar de ter pena do próximo, para se ser patife, com luva de pelica, como dizia o pai? Lá em Cachoeira, via em Edmundo o moço que estudou na Inglaterra, e só estudou para sumir-se nos atoleiros, sabia-se lá... Aqui o desembargador Julião, sabidíssimo para melhor mentir, para melhor lograr... Valia mais não saber nada?” (B.G.P. p. 147)

Nesse processo de identificação e reflexão encontra-se Alfredo ao final da primeira parte do enredo, isto é, quando Emília Alcântara encontra a casa da estrada de Nazaré, a qual demarcará o início de uma nova fase na vida desse primeiro núcleo de personagens. Antes, falemos dos outros dois planos da narrativa.

No plano que chamamos político-social, já mencionamos a atmosfera de conspiração que grassava nos quartéis, ou seja, o tenentismo se espalhava pelo país, haja vista a tentativa de se impedir que Artur Bernardes chegasse à presidência da República. O narrador registra:

“Cresciam as agitações no país contra o resultado das eleições presidenciais. (...) Para d. Inácia, a vitória de Nilo-Seabra, agora possivelmente pela armas, visto ter sido roubado pelas urnas, seria, no Pará, uma desforra

contra o laurismo dominante e a volta, em certo sentido, de alguns lemistas ao poder.” (B.G.P. p. 116).

D. Inácia pensa na política local e, de local, há referências às revoltas sociais encabeçadas por roceiros da região do Guamá, que, movidos pela fome, estão a realizar o que oficial e oficiosamente se chama de 'roubo, saque, jagunçagem', forma de encobrir o resultado de má política administrativa.

Quanto ao plano do passado lemista, o que se tinha de bastante importante a dizer foi efetivado nos dois primeiros capítulos, quando o narrador alicerçou concretamente o primeiro plano a este. Deste modo, o que perdura é a referência à ruína do prédio em que funcionava o jornal A Província. Quando vai ao cinema Olímpia acompanhar as duas Alcântaras e a prima Isaura, Alfredo nota que d. Inácia não olha para aquela ruína que, como uma bandeira da corrosão de um passado esfuziante, aponta para ela sua atual miséria.

A completar um quadro de Belém decaída, seu Virgílio ainda traz o passado:

“_O inglês fez o que bem quis. Nos explorou com a navegação, com o porto de Belém com um contrato de 99 anos. Pelo contrato, aqueles armazéns tinham de ser de cimento... Tu fizeste? Lá estão... E por cima nos rouba as sementes de seringueira”.(B.G.P. p. 83).

Diante do que falam de uma Belém que existiu e da outra que existe, Alfredo se sente conforme o que refletiu em Marinatambalo, isto é, tem a sensação de que mais uma vez chegou tarde.

No capítulo vinte, Emília Alcântara descobre uma casa vazia na estrada de Nazaré, região nobre da cidade, onde se encontravam os palacetes, símbolo dos ainda

abastados. Imediatamente, aguça-se-lhe a fogueira de vaidades, adormecida no ostracismo da Gentil Bittencourt, e ela passa a empenhar-se, com uma força de vontade não demonstrada até então, para promover a mudança da família daquela rua do anonimato para a outra central.

Demarca-se, então, a segunda parte do enredo de *Belém do Grão Pará*, uma vez que, a partir do surgimento dessa casa, precipitam-se os dramas pessoais para seus respectivos desfechos. A casa está em ruínas e a palavra **ruína** aparece designando-a cerca de doze vezes do capítulo vinte ao vinte e oito, redundância a que o narrador recorre para explicitar seus propósitos. Em ruína, a família Alcântara, representante da poeira que sobrava do leimismo, não conformada com a mudança de condição social, muda-se para uma **ruína** que acaba desabando sobre ela, desmanchando o que de sólido ainda existia em cada um de seus membros. Agora sim, o destino deles será pros Covões, a periferia lamacenta, onde se dissolveria todo o pó lequista.

Entre o descobrimento da casa, no capítulo vinte, e a mudança da família, quatro capítulos depois, o narrador acelera o ritmo dos acontecimentos e nos desvela, reiteradamente, aquilo que não escondera sobre os Alcântaras, mas não explicitara. Se viveram no anonimato durante os últimos dez anos, não quer dizer que se desapegaram do pensamento pequeno burguês pelo qual sempre foram movidos, de modo que são vencidos pelo jogo da sociedade que aciona os cordéis das aparências, do brilho social, da hipocrisia.

Emília, ao perceber a casa, imediatamente se convence de que ela seria habitável e inicia a campanha para a mudança da família, sem analisar mais fundamentamente a situação, mas veja-se por que:

“Para Emília, secretamente, aquela mudança era uma volta, sem cor política, do ostracismo. Era tomar contato com a sociedade, não mais por meio de um baile de cadetes mas morando na Estrada de Nazaré. Era respirar aquele ar das ruas finas, Nazaré e São Jerônimo, fincar os cotovelos na almofada de forro bordadinho.” (B.G.P. p. 155).

É até notável a rapidez com que d. Inácia aprova a atitude tresloucada da filha e, em parceria com Isaura, as três criam um clima conspirativo no 160, tomando as decisões necessárias, sem consultar seu Virgílio. Emília, no entanto, recebe de Isaura sagazes cutiladas:

“(…) Vi teu olho no cofre, sua cubiçosa (sic). Emília, me deu na desconfiança, que naquele momento não vias no português nem a imundície dele, a idade, a brutalidade, nada, nada. Vias o cofre. (...) _Não vais subir um degrauzinho na sociedade, que importa o vizinho? Avança no cofre, que é melhor, minha filha. No cofre.” (B.G.P. p. 158).

E d. Inácia reflete sobre a mudança:

“Mas, secretamente, de certo modo, ia até se admirando daquela afoiteza da filha. Afinal, Emília queria sociedade, ver se acertava um casamento, e ali na Gentil trem não lhe atirava marido como lhe atirava rapaduras. (...) Para os começos de Alfredo que melhor do que aquela Estrada de Nazaré? Ali podia encontrar muita amizade, sal para os miolos, entrada em muito salão. Morando ali, já bem mocinho acharia carreira, mesmo a política, uma boa cabeça não desdenha da política. E ela – por que não? – capaz seria de acompanhá-lo, fazê-lo galopar, soltar a rédea, fosse o sacrifício que fosse.” (B.G.P. p.162, grifo nosso).

Notem-se pelo excerto as desculpas de d. Inácia para aquiescer na loucura da filha, mas pelos grifos percebe-se que mãe e filha beberam da mesma fonte: dese-

jam o salão, o brilho, a ascensão social, lembrando personagens machadianas. Não à toa, Isaura chama Emília de “baronesa das banhas”, nítida alfinetada ao gosto pelo título, sempre presente na elite brasileira.

Seu Virgílio prossegue o drama de Bentinho, mas já alterado pela tentação financeira. Antes ainda de saber da mudança próxima, encontra-se mais isolado da família e observe-se:

“(...) sob as tentações de certa moamba que se tramava na Alfândega em torno de um contrabando apreendido, seu Virgílio via abrir-se a seus pés aquela rampa por onde se pode descer até a desonra. Para espanto seu, um novo e obscuro Virgílio Alcântara irrompia de si mesmo como se o remoçasse mas lhe transmitindo uma espécie de mocidade maléfica e quase sinistra, uma força de indignidade e cinismo de que já sentia medo. Em verdade, não tinha clareza no que sentia e pensava, numa crescente e torva agitação da qual não sabia mais fugir.” (B.G.P. pp. 167/168).

Ironicamente, enquanto as mulheres da família pensam no degrau social que a casa de Nazaré poderá ajudá-las a subir, seu Virgílio, diante da tentação da Alfândega, sabe que está cavando a seus pés uma vala de areia gulosa e, se nela cair, não mais se levantará.

Como antecipamos, acelera-se o ritmo dos acontecimentos assim que Emília descobre a casa de Nazaré. Rapidamente, sempre com a aquiescência da mãe e a ajuda de Isaura, ela aluga a casa, consegue o “habite-se” (à base do favorzinho), e prepara a casa para a mudança:

“Em três dias se esfregou, caiu e se deu pronta, pelo menos nas aparências, a casa número 34 na Estrada de Nazaré. Os irmãos de Isaura mandaram seus camaradas e tudo não custou aos Alcântaras senão dizer o muito obrigado. Quando foi a pintação da frente, de oca, Emília hesitou,

pensando no que iam dizer os vizinhos. Por que não a óleo? Mas não teve remédio, cedeu. A fachada se avermelhou, as três janelas mal a mal, a porta sofreu uma pequena mão de óleo um resto dos irmãos de Isaura. Estava aquela casca por fora e o oco por dentro, comentou na Rui Barbosa o marceneiro, entre risadas de Violeta." (B.G.P. p. 192).

A casa em ruína foi mascarada para os Alcântaras mascararem-se socialmente e note-se a insolência de Emília. Recebeu tudo de graça, mas 'hesitava' com a tinta de oca, como se dinheiro houvesse para financiar o remendo da casa.

Já nos referimos ao clima de conspiração vigente no país e a excitação de d. Inácia com essas notícias, a ponto de criar uma atmosfera conspirativa em sua casa, planejando roubar o criadinho da vizinha com quem tece intrigas. Essa atmosfera é adensada com a descoberta de que uma sobrinha da vizinha hospeda-se em sua casa à espera do noivo, mas a tia não permite o encontro da moça, Etelvina, com o noivo. As Alcântaras descobrem que a razão da tia assenta-se no fato de ser o noivo um dos bandoleiros do Guamá. Nada melhor que este motivo folhetinesco para empenhar mais ainda d. Inácia na campanha contra a vizinha. Mal descobre que o noivo é Jerônimo, acobertado pelo anarquista seu Lício, o 160 da Gentil Bittencourt passa a ferver, a ponto de influenciar até Alfredo que então se excita pelo roubo de Antônio.

Ele e Libânia são designados a acompanharem o menino até o esconderijo pré-arranjado por Isaura e companhia. Dias depois, dão cobertura à fuga de Etelvina para a casa da Gualdina, vizinha de mãe Ciana, para o encontro e possível casamento com Jerônimo, o bandoleiro.

Cumprido o folhetim, mascarada a casa, no capítulo vinte e quatro mudam-se os Alcântaras para o número 34 da Estrada de Nazaré. Novamente como numa pá-

gina machadiana, as aparências ditam o comportamento da família no dia da mudança. A família, a escravinha e o agregado mudam-se na maior discrição, a pé e pela manhã. Já, o único ícone da 'fidalguia' da família, o piano, segue à tardinha, perto das cinco horas, solenemente carregado por portugueses:

“Realmente, a mudança foi muito cedo, com extrema precaução, para que a Estrada de Nazaré não ficasse a par do verdadeiro estado social da família Alcântara. Só uma coisa foi à tarde, pelas cinco: o piano.

Alfredo acompanhou o itinerário do piano que também se mudava ao ombro de seis portugueses. Estes o traziam naquele gingar que Alfredo tanto se admirava. Sim, Emília desejou que as janelas da vizinhança ficassem repletas para ver o piano chegando; dava a medida das posses e da educação dos Alcântaras. (...) A entrada na casa foi triunfal. Era, de fato, um piano de marca Alemã, raro, nem mesmo visto nos leilões. E quando entrava, Emília aparecia na janela, com ar displicente, até meio distraída, olhando para outros lados, como quem diz: ora, o piano... Mas espiou o movimento das janelas, seu jogo produzia efeito, o piano deu a qualidade da família que ali se instalava.” (B.G.P. pp.197/198).

Apesar de todo o jogo com o piano, na casa em ruínas, desnuda-se a pobreza dos Alcântaras, a começar pelos móveis que desaparecem nas grandes dimensões dos cômodos. E, se a mudança traz um alento às mulheres, movimentando a vida de Alfredo, de Libânia e de Antônio, que passa a morar com a família, não produz o mesmo em seu Virgílio, confrangido pela perspectiva de despesas maiores.

Da mesma forma que os móveis 'desaparecem' nos cômodos, a família se desagrega, note-se:

“Os Alcântaras pareciam dissolvidos na casa. Não se tratava da família da Gentil mas de indivíduos desligados dentro de um casarão desconhe-

cido que lhes parecia dizer: já dei cabo de minha vida, minha missão de ser habitado já acabou. Estou sobrando como habitação e vocês não passam de uma família fantasma.

De fato, os Alcântaras olhavam-se como se não se reconhecessem. A casa os separava. Faltava-lhes a intimidade do 160.” (B.G.P. p. 202)

Há um crescendo nessa desagregação até haver a correlação da queda da casa com a derrocada final da família. Na realidade, há um andamento entre a queda lenta da casa e a queda final da família lemista. As palavras **queda**, **desagregação**, **desmoronar** serão insistentemente usadas pelo narrador.

Assim como a casa foi caiada de oca por fora, mas encontra-se carcomida de cupins por dentro, os Alcântaras, sustentados por vigas lemistas carcomidas, tingem-se de ‘prósperos ou estáveis burgueses’, do que eles têm apenas a ideologia. Enquanto a casa estala, pois, Emília finge que se engana com uma nova condição social; d. Inácia, percebendo as atribulações do marido, chega a sentir remorsos, mas desvia suas atenções para a situação instável do Guamá e para o folhetim entre Etelvina e Jerônimo; seu Virgílio se consome ardorosamente entre Libânia e a muamba da Alfândega, procurando pistas do passado que lhe assegurem a traição da mulher. E todos mostram seus dotes de dissimuladas Capitus.

O aniversário de Emília revela-lhes a que classe social devem pertencer, entretanto, a principal interessada, Emília, dissimula a realidade:

“(...) o aniversário de Emília Alcântara, na Estrada de Nazaré, se encheu de gente, mas da Rui Barbosa e do subúrbio. Pois o caso é que, se na Gentil ia alguma gente de sociedade, lá na estrada de Nazaré, por circunstâncias até então inexplicáveis, apenas foi, e muito breve, a filha do porteiro da Alfândega, o sr. Albuquerque. (...)”

Como Emília continuava ainda embalada com a mudança, não foi visível o seu desapontamento. A presença daquela gente que compunha a “classe da família de Isaura” não mereceu sua desaprovação. Era uma maneira mesmo de exibir a casa aos que vinham do subúrbio e que, provavelmente, nunca participaram de um aniversário na Estrada de Nazaré”, (B.G.P. pp. 243/244).

A ociosa burguesa arruma interessado e, na surdina, fica noiva. Ironicamente o noivo não é outro senão o viúvo Viriatinho, pai de sete filhos, um “advogado suspeito, imundo na profissão, boêmio de piscina e de zona, beiceiro de restaurante e bar, sempre na prosápia e que atende pelo apelido de Porca Prenha em plena rua João Alfredo”.

Dissimuladamente, pai, mãe e filha conspurcam-se na conveniência do noivado. Seu Virgílio, a essas alturas, não tivera coragem de brutalizar Libânia, mas cederá à tentação da Alfândega. O frenesi da abastança financeira dura muito pouco, apenas o suficiente para regalar a família e alguns convivas com substancioso almoço no dia do Círio, regado a vinho do Porto. Depois do Círio, são surpreendidos com a demissão de seu Virgílio e com a ameaça de desabamento da casa sobre eles. Os móveis são retirados para a calçada, o piano para baixo da mangueira, Emília sai para um lado, seu Virgílio para outro, d. Inácia não quer sair, as ‘crianças’ esperam do lado de fora que a ruína esboroe-se. O destino deles agora, diz d. Inácia, é pros Covões. Será a implosão das ruínas do leimismo em Belém, será a liquidação do brilho trazido pela opaca borracha.

Enquanto a família Alcântara se desagrega, Alfredo acompanha este processo vivendo o movimento dialético da adolescência. Entre o menino que se despede e o rapaz que chega, não perde o senso crítico e se revela, por vezes, com mais capa-

cidade de discernimento que os adultos. Sobre a mudança de casa, percebe, sensatamente, a farsa a que a família se sujeitará:

“Alfredo via Emília Alcântara um tanto fanfarrona, despropositada naquela ânsia de mudar. Sendo Pobre como era, queria se fantasiar de rica nas três janelas da Estrada de Nazaré. A mudança iria pesar nas costas de Isaura, agoniar o padrinho, encher Libânia de mais serviço, a coitada. Pois casa grande, trabalhos grandes. (...) Não era mesmo que um faz de conta a tal da casa? Iam ali fazer de conta que viviam, comparados a fantasmas. Como podiam estar no mesmo pé de igualdade daquelas casas todas da Estrada de Nazaré que, por dentro, mostravam as suas posses, teres e haveres em mobília, louças, cortinados e todo um luxo? Defronte delas o caminhão de gelo parando na porta, e as carrocinhas de leite e pão, o carvoeiro; e os caixeiros das melhores lojas com as finas mercadorias, os carros de fon-fon e modernos sons de buzina; as criadas barbadianas; os jornais trazidos, os pobres saindo com as suas esmolas, boas sobras de cozinha; e as domésticas trazendo da padaria os assados de forno, como uma vez viu: era um peru lembrando as comedorias que tem no fim dos contos de fadas. Tudo isso na velha casa não se podia. Não tinha cabimento. Não era um triste papel? Alfredo se interrogava, um pouco aborrecido, não estava para alegar uma coisa que não tinha. D. Emília queria as nuvens. Ó cidade! E pensou no colégio, entrevisto no carocinho de Cachoeira, ao pé do mar e da montanha, onde?” (B.G.P. p. 187).

O longo excerto se faz necessário para complementar o que a cidade já lhe indicara através de seus belos sobrados, de suas feiras e também de suas ruínas. Alfredo entendera o poder do dinheiro, a divisão dos homens em classes, a difícil transposição das valas que as separam e a existência de uma cidade que soçobrara, conforme escorrera, desvalorizado, o látex dos seringais.

Ao sentimento de perda da cidade e à impressão de que chegara tarde, há uma sensação nova: “a da cidade que estava dentro das pessoas, dos sentimentos e

das lutas que ele ignorava”. Incomodado com a sempre função de ‘carregadorzinho’ que lhe dão os Alcântaras, mas, por outro lado, movido pelo impulso de experimentar o novo, na segunda manhã de casa nova, gazeia aula. Ao passar pela estação, num impulso, decide trabalhar num carroto. Ao final do expediente, recebe uma moeda de dois mil réis. Estava batizado: fora um ‘moreninho, descalço’, a realizar o primeiro trabalho remunerado. Um trabalho braçal, a pô-lo de vez ao lado de seus parentes negros, pobres, obreiros. Tudo se reforça no destino que dá ao pagamento pelo trabalho: entrega a moeda a Mãe Ciana, para ser doada ao “fugitivo”, o bandoleiro Jerônimo, escondido na Gualdina. Note-se nesse ato a antecipação do narrador: a busca que Alfredo empreenderá tempos depois terá como base sua preocupação com o mundo dos trabalhadores, bem como estará ligada à questão de sua consciência de classe. Observe-se como se sente ao despedir-se de Mãe Ciana, quando lhe entrega o dinheiro ganho com o trabalho:

“E Alfredo lhe beijou a mão que ela lhe estendia, mão já impregnada do seu trabalho que sempre cheirava.

De uma certa maneira, Alfredo compreendeu que sua família estava ali naquela Mãe Ciana, na Magá que vendia tacacá na rua, nos primos quase pretos, asseadamente sujos de trabalho, inteiramente despreocupados de morar na Estrada de Nazaré. Ou tinham essa preocupação?” (B.G.P p. 212)

Na Estrada de Nazaré, Alfredo também muda, aprende coisas, salta-lhe o rapaz de dentro, principalmente à noite, quando Libânia, muito à vontade, vem dividir com ele a rede. A menina e moça, passando pelo mesmo processo que ele, não objetivava somente tentá-lo, mas usufruir de um bem que considera precioso e que sua condi-

ção de quase escrava não lhe permite, dormir em uma rede. Notamos o amadurecimento da sexualidade de Alfredo, e percebemos quanto de importante foi aquela primeira iniciação do carinho com Andreza, depois de Marinatambalo.

Entretanto, ainda há momento em que o menino não dá nem vestígios de que nele já mora um rapaz. Isso é belissimamente narrado no capítulo trinta, quando Alfredo recebe a incumbência de buscar uma bandeja de doces sortidos na Generalíssimo Deodoro. O trajeto com a bandeja é pura tentação! E ele se comporta como criança, apenas como criança cuja “mão não ouve a consciência” e cede, cede várias vezes à gula, deixando a bandeja desfalcada. A culpa, o medo de ser descoberto, tudo o que sente retrata bem o grau de menino que ainda é.

Nesse processo dialético entre o menino e o rapaz, segue Alfredo até o fim da narrativa. O olhar que vai colocando sobre a cidade e o mundo que ela representa dá conta de seu grau de amadurecimento. A cidade ele começa a perder, os estudos ele questiona, duas faces que lhe indicam uma única direção, posto que:

“Desde Cachoeira até a casa dos Alcântaras, se sentia carregado de ruínas, querendo livrar-se delas”. (B.G.P. p. 236).

No último capítulo do romance, o narrador registra que, diante dos primos, “Alfredo é tomado por um sentimento de culpa, de que, não sabia”. Mas ele carregará esse sentimento de culpa e essa sensação de ruínas até o fim de *Extremo Norte*. Em *Belém do Grão Pará* o último registro importante que o narrador faz dele timbra-lhe esta culpa. Carregado pela sensação de ruína e pelo sentimento de culpa, eis o rapaz

Alfredo que desponta, não muito diferente do menino que surgia cansado e angustiado em *Chove nos Campos de Cachoeira*.

Não podemos encerrar a análise da narrativa em questão, sem falarmos de Libânia e de Antônio, menos por seu papel de coadjuvantes, do que por mais uma denúncia social a que se presta Dalcídio Jurandir ao criá-los personagens.

Quando, no terceiro capítulo, o narrador intercala aos primeiros olhares de Alfredo sobre a cidade a cena de negociação da menina trazida do interior para trabalhos domésticos, está reforçando o que tratará de modo bastante ostensivo no transcorrer do enredo: a exploração de crianças no trabalho escravo.

A menina da cena foi retratada como mercadoria mesmo; o canoeiro utilizava-se de argumentos de vendedor para não levá-la de volta. E dela não sabemos o destino porque participou apenas daquela cena da narrativa. Libânia e Antônio, entretanto, ilustram outras formas dessa relação. Falamos antes de Libânia, que aparece como uma sombra dos Alcântaras, do início ao fim da narrativa.

No primeiro capítulo, é apresentada como cria da casa de d. Inácia já na segunda página; pouco depois, é retratada mais detalhadamente. Observe-se:

“(...) de Libânia. Mesmo, esta, rueira, encorpando a olhos vistos. Já se enchendo, como toda mulher, de seus nove horas, acabaria sumindo. Era só ver os modos dela, quando voltava da rua, quente do sol, suando nas maçãs do rosto de índia, vermelha como se estivesse saindo de uma olaria, e o cheiro...A esta observação tão súbita, seu Virgílio corou, como se alguém tivesse escutado.// Libânia, pés de tijolo, a saia de estopa, apressada e ofegante, era uma serva de quinze anos, trazida, muita (sic) menina ainda, do sítio pelo pai para a mão dos Alcântaras. Entrava da rua, com os braços cruzados, carregando acha de lenha e os embrulhos, sobre os rasgões da blusa velha.” (B.G.P. p. 10; os // são nossos).

O excerto acima indica-nos a precisão do narrador em fornecer ao leitor bastantes informações sobre a personagem em pouco espaço. Neste, ele a caracteriza fisicamente (mestiça, quinze anos); retrata sua história (trazida bem criança pelo pai); revela a condição de vida a que se submete (muito trabalho e pouca roupa); mas, sobretudo, desvela-nos a lubricidade que está despertando, sem seu conhecimento, em seu Virgílio (repare-se na primeira parte do excerto).

Se quisesse, o narrador poderia parar no parágrafo citado e teria cumprido a denúncia dessa forma “maquilada das relações escravistas”⁶⁵, mais conhecida como filha de criação. Embora Libânia seja tratada como afilhada dos Alcântaras, daí a duplicidade de madrinhas, ela chama de ‘madrinha mãe’ a d. Inácia, e madrinha filha a Emília, aplica-se à sua condição tanto o que Vilma Arêas analisa sobre a filha de criação, quanto o que ela cita de Pedro Nava em sua análise, o que reproduzimos:

“Ora, a filha de criação, que não se confunde simplesmente com a a-
gregada, obedecendo esta também a várias modalidades, nem com a afi-
lhada e outras espécies de laços na constelação familiar brasileira, pode ser
entendida como uma forma maquilada das relações escravistas. Até pouco
tempo era uma verdadeira instituição, principalmente no interior, mas a pra-
tica não deve ter desaparecido por ser extremamente flexível: como a filha
de criação não é empregada, não tem salário, e como não é filha, o trabalho
é sem tréguas.” (p. 16).⁶⁶

“Há uma espécie de sofisma comum em Minas: o sujeito não podia
mais ter escravo, mas, prá não pagar criado, tomava crias, pretinhas, órfãs,

⁶⁵ Expressão de Vilma Arêas no texto **A agulha e a linha (a ficção de Modesto Carone)**, p.16. O trabalho nos foi fornecido no curso Movimento Literário I, ministrado no primeiro semestre de 1997, no Instituto de Estudos de Linguagem, na Universidade Estadual de Campinas.

⁶⁶ Idem *ibidem*, p. 16.

e ia enchendo a casa. Essas pretinhas dormiam pelos cantos, como podiam, em esteiras, e trabalhavam num regime de escravidão, porque não ganhavam um tostão. Ganhavam comida e roupa velha.”⁶⁷ (p. 16).

O narrador prossegue a denúncia, e vai amplificando-a à medida em que dá espaço à personagem e nos mostra sua interioridade. Em processo de adolescência como Alfredo, ela demonstra uma pureza magnânima com respeito a seu aspecto social ao encarar com naturalidade o lugar que lhe dão na casa e as incumbências que lhe exigem. Lembra-se de suas roupas de borralheira e de seus pés descalços, quando, também influenciada pela mudança, desliza pela Estrada de Nazaré:

“As duas madrinhas tinham que se lembrar disto: para guardar as aparências, as conveniências da rua, teriam de lhe dar vestimentas mais de acordo e um sapato; pelo menos, chinelas, umas que viu na esquina da Benjamin Constant, lindinhas que eram! Até que preferia andar de chinelas, era um gosto o petele-peteleque do chinelo na ponta dos pés, uma banda, às vezes, saindo do pé, os dedos respirando folgadinhos. Quanto a sapato, ah fosse um bem macio, folgando na medida; do contrário seriam os calos d’água, o apertume desadorado, o risco de acalcanhar, todas as dificuldades; (...) e uma alegria tinha: na casa teria um quarto só pra ela. “Que tal eu, só, bem só, no meu quarto e tanto, que nem uma princesa? Era uma prosperidade.” (B.G.P. p.193)

Conquanto pudesse ter a seu favor o argumento de que o pai de Libânia deu-a a eles e eles, benevolmente, a teriam acolhido, os Alcântaras não se eximem de serem culpados nesse processo, ainda que maquilhado, também brutal de escravização. Libânia mal lê e garatuja o nome, trabalha para a família sem ganhar vin-

⁶⁷ Pedro Nava, entrevista a *O Pasquim*, n.º 635, 2/9/81, apud Vilma Arêas, ob. cit. p. 16.

tém, sem direito a lazer, vestindo-se como maltrapilha (há várias referências a suas blusas rasgadas), dormindo em esteira e cumprindo diferentes tipos de trabalhos: de estafeta a carregadora da feira, de arrumadeira da casa a penteadora da madrinha filha. Não se cumprem com ela três tipos de violência freqüentes nesse tipo de relação: ela não apanha, não passa fome e não sofre abuso sexual. Do abuso sexual escapa por pouco, embora não tenha tomado consciência das intenções do padrinho.

O lado assustador desse fenômeno vem da aparente naturalidade com que se sustenta, tanto que as Alcântaras se imbuem da missão libertadora de Antônio, escravizado pela vizinha e por ela maltratado:

“-Tu sabes, aquele Antônio do vizinho? Aquele amarelinho que até penso que come terra? Pois madrinha Emília quer roubar ele. Ele se diz muito maltratado. Mas é quengo do come terra. Quer é a nossa companhia. Coitadinho, sem ninguém! Querendo se entreter contigo, comigo, e lá é sempre carregando peso, até cozinhando, fazendo isto e fazendo aquilo, até bacio meia noite carregando do quarto. Distratado, então! E a todo instante. Madrinha me falou. (...)” (B.G.P. p. 121).

Parte dessa naturalidade a presteza com que Emília, em seu eterno ócio burguês, se põe a contar com os préstimos de Alfredo para descarregar um pouco Libânia de certas tarefas e encarregá-la de outras, é claro, embora tenha consciência de que a relação dele com a família seria de favor, posto que pagaria pensão, por pequena que fosse, mas pensão.

Libânia e Antônio, demonstra-nos o narrador, fazem parte do mesmo sistema camuflado de relações que não faz diferença entre os sexos, e estende-se tanto a

meninas, crias ou afilhadas da casa, como a meninos adotados como crias. Ambos, porém, acumulam mais uma função na narrativa: são porta-vozes do popular. Através deles chegam-nos crenças, crendices, lendas, cantigas e narrativas populares, estas contadas pela voz deles com o sabor de sua linguagem.

Vindos do interior e filhos do povo, carregam e reproduzem o mundo oralizado em suas 'histórias' (leia-se histórias como história de vida e visão de mundo), às quais vão acrescentando outras locais. No primeiro passeio a que Libânia conduz Alfredo, leva-o à igreja de Santo Alexandre e lhe diz naturalmente:

“_Aqui nesta igreja encantou-se uma menina, seca, seca, por ter levantado uma vassoura contra a mãe dela.” (B.G.P. p. 68)

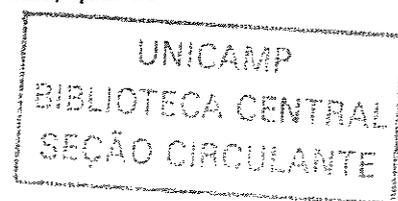
Quando juntos, Alfredo, Libânia e Antônio, temos ótimos momentos no romance. No quarto da velha casa da Estrada de Nazaré, antes de dormir, os dois últimos contam histórias, enquanto Alfredo, distanciado deles pelo acesso ao formal, ao erudito, e também mais amadurecido que os dois, analisa-lhes histórias e atitudes, ou as transpõe para outras realidades. Observemos dois desses momentos:

“_Anda, Antonico, a estória da ave jurutaí, incitava Libânia.

_A que se apaixonou pela lua? O jurutaí solta hoje pelo mato cada risada. Variou com a paixão. E a lua, lá em cima, nem como coisa.

De peito para cima, Antonio, os olhosinhos luzindo na sombra, ia contando do jurutaí, o pássaro da noite, da sua paixão pela lua. (...)

(...) De repente, Alfredo virou-se para ficar consigo mesmo, perguntando: aquela estória não podia ser do próprio tio? Não seria o tio o jurutaí e Dolores a Lua? Lua era a espanhola ao pé do altar em Cachoeira, entre os vidros da janela em São Mateus. O tio Sebastião dava as suas risadas, sim, mas depois? Que seriam delas quando a lua não o quisesse mais, quando



a lua ficasse lá em cima na janela de vidraça, surda ao que cantava o jurutai aqui em baixo?” (B.G.P. pp224/225).

Neste outro, veja-se o comportamento dos três:

“Antônio, de peito pra cima, uma e outra vez, retirava do bolso uma bagana e fumava. Sempre na sua seriedade de contar.

_Conheci uma ama...

...A mãe deixava que o filhinho dormisse noutro quarto no colo da ama. Isso se deu para as bandas do Jambuaçu, num sítio de seus bons roçados, boas farinhadas, tinha um laranjal. Uma noite, a mãe foi ver, deu um grito. Ao lado da criança, que dormia, só estava a cabeça da ama também adormecida. O corpo dela?.

Antonio se calava. Alfredo bateu na rede, Antonio não parasse. Libânia, desinquieta, espiou na porta, voltou. Antonio continuou:

_O corpo da ama virava lobisomem lá pelos atalhos do mato.” (B.G.P. p.226).

Em seguida Antônio conta a história de três caçadores que acharam um fígado no moquéim. Um deles não resiste, come o fígado e eles são perseguidos pela Mãe do mato, dona do petisco.⁶⁸

O narrador Antônio se esmera nas imagens. Observe-se a beleza desta:

“Como um paneiro de farinha de tapioca que se abre, assim era o céu, entornando as suas estrelas.” (B.G.P. p. 228).

⁶⁸ Esta história é uma variante de uma das lendas do curupira, aproveitada inclusive por Mário de Andrade, em dois capítulos de *Macunaíma*: no segundo, em que aparece o curupira e no quinze, intitulado *A pacuera de Oibê*.

Importante, ele nos dá a origem da lenda, passada de boca em boca, cuja narradora mais distante tem ligação com o encanto:

“Antonio dizia que isso era contado, para assustar as crianças, contado por uma tia, a tia escutou da boca duma velha entendida em semelhantes assuntos, muito assombradeira, disque morava num forno velho de farinha, no rio do Carmo, não morreu, sumiu-se.” (B.G.P. p. 228).

O próprio Antônio parece ter ligação com o encantamento. É o que às vezes pensam Libânia e Alfredo sobre ele. Ambos, no entanto, dele se apiedam, haja vista sua aparente fragilidade e pouca idade, dado importante para desmascarar a brutalidade de sua condição social. As Alcântaras raptaram o menino de dona Ludovina, mas não lhe melhoraram as condições de vida, pois, dentro daquela naturalidade com que se encarava a presença do escravinho nas famílias, principalmente as de baixa renda, desde que não o “maltratassem” (o que significava principalmente “batessem”) estariam fazendo muito por ele. Atente-se, no entanto, para as condições do menino:

“Libânia esperou que Antonio adormecesse.

Quando ferrou no sono, vendo que sossegava aquele corpo tão magoado lá das ilhas, Guamá, esses mundões, Libânia foi atrás dum tijolo, um pedaço de madeira, um monte de jornais... E achou no quintal uma pedra que forrou bem, abatumou com papel para travesseiro do amarelinho.

_Mas a cabeça do penitente na pedra dói.

_Dói não, aquele-zinho. Quanta vez já não botei a minha em cima assim.

Acomodou a cabeça do feiticeiro. Viu-lhe o rosto sujo. Reinou de passar-lhe um pano molhado, aceiá-lo (sic). Teve um receio. Olhou para os pés, as pernas, chegando de fazer estremecer, aquela perna fininha! Um sacaí tão impossível de sustentar mesmo que fossezinho um instante em pé aquele corpo, ah, minha Nossa Senhora de Nazaré! Como não devia sofrer

uma mãe lá no céu ao saber que um filho dela andava assim neste mundo com essas pernas, esse travesseiro, a tristeza essa e uma tão triste cantiga. (...)”. (B.G.P. pp. 282/283).

Alfredo e Libânia percebem em Antônio o que os adultos se recusam a perceber: sua infância mutilada pela condição social. Somente eles podem, então, desfrutar da criança “envelhecida” que ele é. Órfão de mãe como Libânia, mas, diferente dela, filho de pai sumido, o menino é provido de uma esperteza com relação à vida, que pode ser confundida com malícia extrema, ou atitude defensiva. De qualquer modo, se revela precoce conhecedor do comportamento humano, de certos assuntos ligados a sexo e de certos vícios. Observe-se que ele fuma bagana de cigarro, e sabe e se interessa pelas folhas que, fumadas, fazem sonhar, dormir, ver outras coisas... Isso não lhe tira, porém o lado espevitado que o torna bem menino, a ponto de fazer-nos rir em alguns bons momentos do enredo, como o do dia da transladação da santa, no Círio, em que, endiabrado, arma uma grande confusão no Ver-o-Peso, colocando Libânia e Alfredo em apuros.

Dele e de Libânia não se saberá mais. Cumprem seu papel nesta narrativa. Afinal, o que acontecerá àquela Libânia e àquele Antonio não mudará o que já lhes aconteceu e que, cópias de outras matrizes, serão matrizes de outra cópias, pois o sistema social perduraria e muitas de suas práticas viciadas também.

Resta-nos ainda falar um pouco de Belém, cujo nome é emprestado ao livro. A cidade se faz personagem e se apresenta a nós principalmente através do olhar das personagens humanas. Virgílio Alcântara nota-a decaída no presente, em contraste com a pompa e o ar festivo que ostentava no passado; Libânia percorre suas ruas, vai

ao Ver-o-Peso, com rapidez e avidez próprias de quem desfruta o único e real quinhão de liberdade: poder andar pela cidade; Antônio descobre no Ver-o-Peso, em época de Círio, o lugar para as estroinices infantis. E Alfredo, conforme já assinalamos, estabelece primeiro uma relação de amor com a cidade. Essa relação se desdobra em descobrimento e ou reconhecimento de seu espaço, quando ele se encontra com a Belém pintada a ele por siá Rosália, ou então quando reconhece o que vira no Álbum Comemorativo. Depois, ela se faz decifrar em seus aspectos sociológicos: indica-lhe o anonimato dos homens, a necessidade crucial de dinheiro, a divisão social.

Benedito Nunes assinalou sobre o papel da cidade de Belém na narrativa:

“Os personagens dialogam com a cidade que além de ser ambiente e paisagem, compõe uma figura multiforme, humanizada e ideal, que tem personalidade própria. Cada qual ocupa nesse confronto, nessa dialética de uns com os outros e de todos com a cidade, uma posição determinada no contexto social.

Desse modo, os seres humanos do romance de Dalcídio Jurandir, “Belém do Grão Pará”, que existem em função de um certo meio urbano, com as suas características peculiares, não constituem um simples reflexo das condições desse meio. É por intermédio deles que Belém se transforma numa paisagem interior riquíssima, num conjunto de vivências coordenadas que dão forma aos acontecimentos e expressam o que de objetivo, histórico e socialmente relevante, está envolvido nos episódios particulares e circunstanciais.”⁶⁹

Essas “vivências coordenadas” enformam um dos acontecimentos sociais mais importantes da e para a cidade de Belém: o Círio de Nazaré. Do capítulo 39 ao

⁶⁹ Crônica de Belém: “Belém do Grão Pará”. *O Estado de São Paulo*. Suplemento Literário, v. 5, n.º 121, p. 1, 25 de março de 1961.

42, o narrador insere a festa na narrativa, focalizando desde seus preparativos à festa propriamente dita. No entanto, não o faz somente via descrições, mas pelo retrato de diferentes vivências dessa festa. Focaliza assim, Antônio, Libânia e Alfredo na manhã da transladação da imagem ⁷⁰; Antônio durante o Círio; Mãe Ciana participando da procissão e o encontro dela com Alfredo durante o evento; depois, focaliza a visão de seu Virgílio sobre a festa. Dessa forma, consegue o narrador dar prosseguimento aos dramas pessoais de suas personagens, aprofundando-lhes os traços, e dá conta de reproduzir o Círio em seus principais aspectos, longe das longas e tediosas descrições do Naturalismo.

Belém aparece personificada, preparando-se para a festa, e o narrador enfatiza o Círio com imagens que recriam o volume de gente que dele participa. Em momento algum, no entanto, sacraliza a festa religiosa, pelo contrário, pinta-a nas cores da dialética entre sagrado e profano. Sabemos, por exemplo, que os namorados diziam que ‘na romaria de Nazaré, o melhor dia é a noite da transladação’; Antônio e Alfredo se perguntam se a Santa Maria de Belém não sentia ciúme da festa que se fazia a Nossa Senhora de Nazaré. Mesmo mãe Ciana, focalizada participando da romaria, apesar de contrita, solta nome e esconjura os abusos da rapaziada. E a fechar o enfoque, como na festa de São Marçal, da narrativa anterior, aparece a percepção do narrador para o tom carnavalesco do evento, através da participação de Virgílio Alcântara:

⁷⁰ A festa do Círio de Nazaré compreende quinze dias festivos. A imagem de Nossa Senhora fica no Instituto Gentil Bittencourt e, na noite anterior ao Círio, ela é transladada desse colégio para a Sé. Na manhã seguinte, é levada da Sé para a Basílica (em construção na época). Duas semanas depois, volta para o colégio. Considera-se o dia do Círio aquele do traslado da imagem da Sé para a Basílica.

“Na manhã do Círio, à janela, viu aquela massa meio infrene, numa espécie de carnaval devoto, tirando a Santa do seu bom sono na Sé, trazendo-a na berlinda, como num carro de Terça feira gorda. Saiu descalço, com uma perna de cera que comprou por um súbito cinismo e atirou no carro dos milagres. Aproximou-se da corda da Berlinda, mergulhando na agitação que puxava o carro sagrado. Julgava ver a imagem levada unicamente pelos bêbados, marujos e estivadores na cauda da multidão como nos ranchos de momo. (...)”

Quis fugir daquele vagalhão de corpos suados que arrastava a Berlinda, avançando sobre a Basílica. Virgílio Alcântara sob o hálito de álcool e de todas as impurezas espalhadas na romaria, passou a mão pela cintura de uma mulher gorda que saltou, pisou-lhe o pé, deu-lhe um grito, empurrou-o. “ (B.G.P. pp. 330/331).

Passado o Círio, acelera-se a narrativa para o final. Deslinda-se a trama de Virgílio Alcântara, e a família é assustada com indícios de desabamento da casa. O mobiliário dos Alcântaras é depositado na calçada e o piano fica ao pé da mangueira, diante da ameaça da queda da casa. Se recortarmos essa imagem, o piano embaixo da mangueira, já noite, em plena estrada de Nazaré, perceberemos o deslocamento daquele signo de erudição, de distinção social, que encurtou a distância cultural entre a elite paraense e a européia, quando a última erigia e desmontava palácios de cristal⁷¹, e a primeira erigia catedrais culturais para sua burguesia (leia-se Teatro da Paz e Teatro Amazonas). O senão dessa elite amazônida assenta-se aí. O Palácio de Cristal foi construído para ser desmontado, porque representante de um capitalismo consolidado,

⁷¹ Referimo-nos ao Palácio de Cristal, edifício criado pelo inglês Joseph Paxton, construído pela primeira vez no Hyde Park, em Londres, para alojar a Grande Exposição Internacional de 1851. Desmontado e novamente montado, numa versão ampliada, no centro da cidade, na Sydenham Hill, em 1854, é considerada a construção mais visionária e ousada de todo o século XIX, sendo que apenas a ponte de Brooklyn e a torre Eifel, uma geração mais tarde, fariam frente a sua expressão lírica das potencialidades da era industrial. Apud BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. Cia das Letras: São Paulo, 1986, p. 225.

que constrói para mais tarde derruir; as catedrais culturais, construídas para emparelhar sociedades, apesar de sólidas, não representavam um capitalismo consolidado, tanto que, ignorante de suas regras, essa burguesia não tomou precauções contra a competição e esboroou-se em meio de seu deslumbramento. Daí o piano e a mangueira, também cultura e natureza, restarem lado a lado nesse final de narrativa, uma vez que a Belém renovada por largas avenidas, à imitação dos bulevares parisienses, a Belém dos mercados de ferro, de arquitetura moderna, cheia de bosques, grandes praças, com um teatro refinadíssimo derruiu. Caiu o palácio construído com látex. Belém derruída, recurso metonímico para representar extensa região e longo período histórico, ostenta signos de progresso, de elevação social, deslocados, assim como deslocados estiveram os Alcântaras, primeiro na Gentil Bittencourt, depois mais ainda na Estrada de Nazaré, uma vez que não assimilaram o processo histórico pelo qual passaram. Deslocado começa a se sentir Alfredo porque começa a adquirir consciência de si e do mundo em que se insere.

I - 4 - *Ribanceira*: Alfredo, um administrador de ruínas.

Concluído em 1970, mas publicado em 1978, *Ribanceira* fecha o ciclo *Extremo Norte*, e, ao que tudo indica, ainda à revelia do autor que expressara em carta o desejo de prosseguir a obra ⁷². Nessa narrativa, Alfredo aparece com 19 anos, chegando a uma cidade do baixo Amazonas onde exercerá a mesma função que seu pai, Major Alberto Coimbra, exercera em Cachoeira: secretário da Intendência Municipal. Pouco tempo permanecerá no posto devido à mudança de governo no país (a revolução de 30) e à chegada de novo intendente, então denominado “ Prefeito, o solicitador”.

Conforme classificamos no início de nosso trabalho, *Ribanceira* se faz o terceiro núcleo de romances dentro do grande ciclo, porque representa um terceiro momento da vida de Alfredo, enfim um homem, sem medo de sua sexualidade, aceitando-se mestiço e participando do mundo do trabalho. Ora, é na venda de sua força de trabalho que se assenta a diferença dele com a família de d. Amélia, quase toda de trabalhadores braçais, e a semelhança com o pai, funcionário público. Não se pense, entretanto, que o narrador resolveu o conflito anterior do menino entre optar pelo universo popular da mãe, ou pelo universo erudito do pai.

⁷² Rosa Assis, em *Uma leitura nas cartas de Dalcídio Jurandir*, transcreve trechos de cartas do escritor à amiga Maria de Belém Menezes em que ele fala primeiro da impossibilidade de escrever um último volume de Alfredo; depois, revela ter escrito sete páginas do volume “que viria a encerrar a série dos romances” (*Asas da Palavra*, p. 39, v. 3, n.º 4, 1996, Belém –UNAMA)

Embora inicie o enredo como alguém bem colocado na estrutura social, o rapaz Alfredo não se engrena naquele que seria o universo da ordem (ele fora nomeado para o cargo, graças à intervenção de um amigo em Belém), inquieto pelo peso de um complexo de culpa muito grande, uma consciência aguda da ruína de sua sociedade, e um processo de busca intenso. Busca de quê? De si mesmo? De valores? De identidade ideológica?...

Antes de tentarmos respostas, lembremos que o fio condutor da leitura dos cinco livros posteriores a *Belém do Grão-Pará* assenta-se na tríade ruína, culpa e busca, elementos básicos para se compreender a obra em análise, fecho de *Extremo Norte*. Nessas narrativas, cumpre-se para Alfredo um dado antecipado pelo narrador em *Três casas e um rio*, num momento em que o menino tem uma primeira noção da luta de classes na sociedade. Observe-se:

“Pela primeira vez, em Alfredo, se fazia mais ou menos clara a presença de uma luta surda, muitas vezes disfarçada, mas irreparável, entre as pessoas ricas, tão poucas e as pessoas pobres que eram sem conta.”

“Franziu a testa, pôs-se a torcer as pestanas, sucumbido. Esse conflito mergulhou em sua consciência como uma semente, que deveria germinar muito tempo depois.” (grifo nosso). (T.C.R. p. 169).

A semente germina pouco a pouco, num processo lento e dolorido para a personagem. Podemos dizer que *Belém do Grão Pará* representa a fantasmagoria das cinco narrativas seguintes, tanto em relação ao destino da personagem de Alfredo, quanto na representação da cidade, pois o rapaz cumprirá seu papel de *flâneur* errando por uma Belém tão outra, aquela cuja lembrança ele recusava em Cachoeira, enchar-

cada de lama, muito diferente da apoteótica e festiva de siá Rosália, ou daquela do Álbum do Centenário.

Em *Passagem dos Inocentes* ele pula da cidade de ruas amplas, projetada para receber os abastados, para a “de lama e palha”, esquecida pela Intendência. A princípio desconhece essa cidade, mas, entre indagações e perambulações, aprende a conhecê-la. Há um capítulo em que, casualmente, participa de uma passeata de várias entidades de trabalhadores que cobram das autoridades uma atitude firme no combate a uma onda de febre e disenteria que está matando as crianças, sobretudo dos bairros pobres. Trechos inflamados de discursos dos trabalhadores são reproduzidos e atacam o descaso dos governantes, a forma de governo, o modo de produção capitalista, o papel dos padres. Eis a cidade que ele descobre:

“Descobria uma cidade, desta ainda não sabia, desta só uns cochichos, o ano passado, na casa dos primos, e ali estava ela, o peito suado, fumegante, naqueles azulões e trapos, cal e tinta, Belém das caldeiras, da graxa, do ferro da cova... As bocas acesas, os punhos queimando, a cidade empunhava aquela bandeira encarnado e branco, pavilhão de pirata?” (P.I. p. 205).⁷³

A pobreza em que Alfredo passa a viver aguça-lhe uma sensação de deslocamento, reforçada pela diferença social entre ele e muitos de seus colegas do Grupo Escolar e também pela distância traçada entre o que aprende e a realidade em que vive, o que é muito bem colocado pelo narrador quando Alfredo compara dois ricos da escola. Veja-se:

⁷³ Utilizamos a abreviatura P.I. para o título da obra, cujo exemplar consultado é da primeira edição, de 1963.

“Que diferença de Rebelinho, este-um alto, pele e osso, uns tons esfumaçados no canto do olho, todo dia uma roupa, o guarda-chuva no braço, sempre de casimira e calça curta, erigido em suas pernas como em dois paus. Dele logo tudo se sabia, morava na Estrada de Nazaré ali ao pé do Largo, filho de desembargador, preferia estudar no Barão a estudar em colégio, nascido criado em berço de livro. O pai sempre saindo nos jornais, de fraque ou toga. Quando se aproximava dum pobre, dum Alfredo, era para perguntar: porque não está antes na oficina ou pescando em Marajó, bastava o abc, o mais não era para um qualquer. Sendo ele a gramática Paulino de Brito em pessoa, assustava. E cada vez mais ossudo e varapau, transpirando as três conjugações, arrotava os advérbios do compêndio: talvez, quiçá, porventura, desferia imperativos: dize, faze, traze, tende vós... o que provocava espanto, irritação, antipatia. Até se envergonhava com isso porque ele também, imitando a professora e o Rabelinho, apareceu em Cachoeira e em Muaná, enfeitado de dize, faze, traze... A mãe, que vinha das garrafas, bateu palmas: Uai! Me diz de novo? Me repete!? Rodolfo, escuta aqui este-um de Portugal. Os molequinhos, pitiando a peixe, barro e tucumã, rodeavam ele, pediam: que é faze? E dize. Mas nos explica. Logo o Alfredo recolheu o faze, o traze, o dize, devolveu as jóias à língua da professora e ao Rebelinho, em boa mão estavam, em bom estojo. (P.I. pp.113/114).

O final do excerto nos acena para a escolha de linguagem efetivada pelo narrador e por Dalcídio Jurandir que, conforme os bons romancistas de 30, demonstra resultados do questionamento dos primeiros modernistas sobre o uso de uma linguagem obsoleta para a recriação de nossa realidade. D. Amélia zombando de Alfredo, o “este-um de Portugal” e as “jóias da língua” devolvidas à professora nos lembram Paulo Honório dizendo a Gondim, no início de *São Bernardo*:

“_Vá para o inferno, Gondim. Você acanalhou o troço. Está pernóstico, está safado, está idiota. Há lá ninguém que fale dessa forma!”⁷⁴

Em outro momento do núcleo, Alfredo imagina o professor de português incitando-os a escreverem “errado e a aprenderem a língua com os canoieiros do Ver-o-Peso”, reforçando a opção do autor por uma linguagem próxima da efetivamente usada pelo brasileiro.

Vai-se fechando um círculo para o menino-rapaz. Na narrativa anterior, a cidade fortificou o que ele iniciara saber em *Três casas e um rio*: a distância dos homens divididos em classes sociais. Conheceu o valor das mercadorias, a necessidade do dinheiro e a divisão dos homens conforme seu poder de acumulação material. Em *Passagem dos inocentes* toma contato com a organização da classe trabalhadora e com a possibilidade de mudanças político-sociais, graças à organização e união dessa classe.

Em *Primeira manhã* Alfredo já se tornou um ginasiiano, mas se sente deslocado mesmo antes de entrar na escola. Nesta narrativa e nas seguintes deste núcleo (*Ponte do Galo*, *Os habitantes* e *Chão dos Lobos*) o rapazote Alfredo empreenderá a trajetória da perda do ginásio, numa vagabundagem sem fim pela cidade, ao peso de uma culpa imensa, e de saber-se transitando sobre ruínas. Há um momento em que se questiona:

“Eu de novo dentro do que se acabou? A caleche dos Menezes, a vida inteira, rodando dentro de mim?” (P.M. p. 139).⁷⁵

⁷⁴ RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1979, p. 9.

Essa perspectiva é que efetivará a Alfredo o papel de *flâneur* nessas narrativas, pois ao seu olhar desvendam-se as fantasmagorias de Belém e àquela rica cidade de outrora sobrepõem-se seus despojos. Através da flânerie da personagem e de suas divagações, apresenta-se a dialética da cidade na movimentação das classes sociais. Ao mesmo tempo que convive com uma classe abastada (os Boaventuras, os colegas de ginásio), Alfredo está próximo de muitos pobres, além de que seus olhos enxergam e acompanham os pobres. Esses pobres dão a fisionomia de uma Belém do presente: dona Dudu, a costureira; dona Santa, a parteira; Zuzu, a quase nua; Nini, a operária; e outros.

Na contraface da cidade, ele passa a refletir sobre o universo do trabalho e suas derivações, como a escolha de profissão, a validade da relação dinheiro/trabalho. Efetiva-se com ele o que Benjamin observa sobre o flâneur:

“A rua conduz o flanador a um tempo desaparecido. Para ele, todas são íngremes. Conduzem para baixo, se não para as mães (no sentido de origem das coisas), para um passado que pode ser tanto mais enfeitiçante na medida em que não é o seu próprio, o particular. Contudo, este permanece sempre o tempo de uma infância”.⁷⁶

O tempo desaparecido a que a rua o conduz se representa nas narrativas na busca fantasmagórica de algumas mulheres: Irene, Andreza, Luciana, d. Amélia. Irene como força de um mito inatingível; Andreza como força de uma infância, de uma inici-

⁷⁵ Utilizamos a abreviatura P.M. para o título da obra *Primeira Manhã*, cujo exemplar consultado é da primeira edição, de 1967.

ação, que se foi, irrecuperável; Luciana, a que representaria concretude no presente, se aproxima de uma abstração, pois a moça, filha do coronel Braulino, expulsa de casa, erraria pela cidade e Alfredo, sem conhecê-la, busca-a na esperança de aproximá-la novamente da família. D. Amélia, como mãe real, congrega a força das origens tanto num sentido amplo, quanto no particular do rapaz.

Sintomaticamente, essas mulheres são associadas à água, representação, em muitos mitos da criação do mundo, da fonte de toda forma de vida, assim como um elemento de dissolução e de afogamento:

“Alfredo assobiou: águas, águas, Irene, as demais. Lembrou aquele rio morrendo – volta, volta, mãe do rio, me deixa uma espuma, quem sabe um búzio; o expiro de um afogado; Luciana e a ilha andando, qual das duas viajando mais? “Pra te dizer, não sei”. Igual a mãe nas Ilhas. Quem foi? Quem? Quem?” (P.M. p. 229).

Importa salientar que nessas narrativas a *flanêrie* e as divagações de Alfredo centralizam a ação dramática e muito do que se apresenta como ação é trazido por meio de sua memória e de suas elucubrações. Interessa também notar o número de *flanadores* presente em *Extremo Norte*. À sombra de Eutanázio e à presença de Alfredo, juntam-se dona Santa, por força do ofício de parteira: suas duas netas por rebeldia, vagabundagem mesmo e também em busca de Luciana, a abstração, outra errante; mãe Ciana, a fabricante de cheiros, por força da profissão e da paixão por seu Lício.

⁷⁶ Op. cit. p. 185.

No plano estético, o que traduzirá a *flanêrie* de Alfredo será o artifício do narrador de jogar com o tempo e o espaço nas narrativas, a ponto de se oferecer dificuldades para o leitor. Observemos alguns momentos da narração em *Chão dos Lobos*:

1-“Sempre ausente do Ginásio, às aulas não faltava. Sempre em Cachoeira, aqui escondido. Da José Pio, Ana, jaqueira, da velha avó, não sabia, deles tão perto, por isso mesmo mais separado. Maré vem, maré vai, três linhas para mãe; me mande ao menos o Dicionário, aquele, na mochila do búfalo. Sem resposta.

Pois sigo na Guilherme: surpreender no chalé o silêncio e os ratos, entra pelos fundos, abre a dispensa, reencontra dentro da garrafa a borboleta queimada há anos, está na saleta, o Major folheia o catálogo, saltam do álbum as francesa nuas e embalam a rede.” (CL. p. 5)⁷⁷.

2-“Lá está o Arsenal de Marinha guardando as freiras. Melhor entrarmos nesta passagem onde só é lavagem de roupa e serragem. Salta entre os lençóis estendidos, retrocede, acertando o passo com o silêncio e o sono destes sobradinhos beatos. Que será que até sentou na calçada do Carmo? É pelo sangue, aqui entranhado na laje, daquelas guerras?” (CL. p. 7).

3-“Agora nesta chuva o subúrbio se sobrecarrega. Que faço, nesta chuva, destes livros, desta idade? Parece que ali na barraca 46 tem um vivente batendo o pacau.” (CL. p. 19).

Note-se no primeiro segmento a mistura de focalização. O narrador passa bruscamente da terceira para a primeira pessoa da narração e desta para a terceira novamente; à subordinação dos períodos, ele prefere a aparente coordenação, suprimindo conjunções, resultando nesse estilo entrecortado, que gera ambigüidade a muitas palavras e expressões, exemplo o “aqui escondido”. A que lugar se refere o dêitico: ao colégio ou a Cachoeira? Podemos pensar em Alfredo tão ausente no colégio que

⁷⁷ Utilizamos a abreviatura C. L. para designar o título da obra cujo exemplar consultado é da Record, de 1976.

nele se esconde para pensar em Cachoeira, ou ausente no colégio, se esconde em pensamento em Cachoeira.

No segundo segmento, a narração se torna mais complexa ainda, pois o narrador, não contente com as passagens bruscas da primeira para a terceira pessoa, coloca no plural a primeira pessoa, “melhor entrarmos por esta passagem”, o que também gera ambigüidade: afinal, ele se incorporou à ação da personagem e pensa junto com ela, ou ele, narrador, como um ‘camera man’, convida o leitor a entrar com ele por aquela passagem para melhor seguir os passos da personagem?!

O terceiro segmento reforça um aspecto presente nos dois anteriores: o uso extensivo de dêiticos. Note-se: “aqui escondido”; “nesta passagem”; “lá está”; “aqui entranhado”; “agora nesta chuva”; “nesta chuva”; “destes livros”; “desta idade”. Este procedimento aproxima narrador e leitor, leitor e personagem, agiliza a narração, faz o leitor participar mais do narrado.

Dessa forma chegamos a *Ribanceira*. Alfredo, a personagem central do ciclo, entre dezenove e vinte anos, afastado da escola, a vender sua força de trabalho; o narrador utilizando-se, largamente, de recursos que quebram a linearidade da narrativa; e o leitor mais próximo da narração, mais solicitado a costurar os significados abertos de muitos fragmentos, mais incitado à reflexão.

Nesta última narrativa do ciclo, os recursos acima apontados se fazem abundantes. Assim, temos jogos com a focalização: o foco pula de uma personagem para outra bruscamente, do mesmo modo passa da primeira pessoa para a terceira; o narrador se imiscui no foco e cria a primeira pessoa no plural, ou se transforma em camera man; da mesma forma, há um ricocheteio com o tempo e com o espaço, à proporção em que as personagens, principalmente Alfredo, relembram momentos, pesso-

as, fatos, ou então as personagens narram; os dêiticos **aqui, agora, este, esta, aquele, neste** são utilizados inúmeras vezes, a indicarem a posição instável do narrador com relação à história que narra e a trazerem o leitor mais perto do narrado⁷⁸. Chama a atenção ainda a longa paragrafação (há parágrafos de página e meia) e a ausência de divisão do livro em partes ou capítulos. São trezentas e trinta páginas que nos dão a impressão de terem sido narradas de um fôlego só.

O enredo da narrativa desenvolve a fábula já antecipada por nós: Alfredo chega a uma cidade do baixo Amazonas para exercer a função de secretário da intendência municipal. Permanece pouco tempo no posto porque há mudança de governo no país e a conseqüente troca de homens em postos públicos. Vai para um local próximo, trabalhar para Juca Nicácio como auxiliar de caixeiro e professor dos dois meninos do patrão. Volta a Belém e é acolhido por d. Dudu, a costureira.

Embora Alfredo permaneça tão pouco na cidade (há notações de que chegou em outubro e partiu em dezembro), o destaque do enredo é sua chegada e os primeiros dias como Secretário, uma vez que estes tomam as primeiras 248 páginas do livro. Na página 249 há a notação “na seguinte noite”, que seria a quarta, e depois as marcações temporais cronológicas não nos permitem mais este tipo de seqüenciação. Sabemos que chegou em outubro porque há esta referência, bem como a de que era perto de finados. Quando Alfredo parte, ele diz que a intendência ficou lhe devendo dois meses de ordenado, o que nos remete a dezembro. Por outro lado, no início da narrativa, há referência ao tempo de Washington Luís na presidência da República (ele

⁷⁸ A preocupação com a “posição ou ângulo do narrador com relação ao narrado”, bem como com “a distância que o narrador coloca o leitor da história”, faz parte da tipologia de Norman Friedman . Apud LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. Ática: São Paulo, 1985, p. 25.

se empenhara na restauração de um forte que há na cidade), logo, a mudança de governo federal e a troca de titulação para o intendente que passou a “prefeito” remetemos à revolução de 30.

Sigamos o “herói”, assim denominado várias vezes nestas últimas narrativas, em seus principais passos neste enredo em que ele, de forma literal, administra uma cidade-ruína, cujo nome o narrador não revela, mas induz o leitor a chamá-la pelo título da obra: Ribanceira. Lembremos que no dicionário esse nome recebe quatro significados, quais sejam: “1-Penedia alta à margem de um rio; 2-Margem elevada de um rio ou de um lago; 3-Despenhadeiro, precipício; 4-Rampa muito íngreme.”⁷⁹ Parece-nos que entre os sentidos, a relevância será dada ao terceiro, haja vista que em Ribanceira tudo se precipita para o esboroamento.

Na primeira parte do enredo, numa extensão que abrange cento e sessenta e cinco páginas, enfoca-se Alfredo no dia e noite de sua chegada à cidade, e no qual se distinguem três segmentos: chegada e visita aos cemitérios; jantar em casa do ex-intendente; baile em casa de d. Benigna.

A abertura do livro se dá via Alfredo, num gaiola, se aproximando do que ele chama de seu “degredo”, lugar de abacate e febre, segundo contam. Entre essa abertura e o desembarque somam-se cerca de vinte páginas, tal a profusão de lembranças da personagem. Nesse espaço de tempo ele recupera seu reencontro com Belém, após curta estada no Rio e um período de desempregado, que então amargou; recupera, a longa história de Maria Sabida, contada por Nhá Fé ao estilo de conto de fadas.

⁷⁹ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1ª ed., 8ª impressão.

De tudo isso, vale ressaltar a importância de Nhá Fé pela função que exerce de “contadeira de histórias”, conforme é conhecida por seu grupo, e um momento em que, na vagabundagem, Alfredo vaticina a si mesmo seu destino:

“(…) E aqui este-um, seco e só, já recomeça a marcha pela cidade; vou repetir o Eutanázio, não em busca de Irene mas nesta: escritório, loja, oficina, a vaga de amanuense do cemitério, onde ensine a cartilha (não mais a d. Nivalda), Limpeza Pública, condutor de bonde, a bordo, bicheiro, vigia de depósito, tem lugar nesse curtume? sento praça? rendo-me ao chulé? recebo passe na União Espírita? me meto no contrabando com a D. Brasileira, me pego com o batuque da Pedreira? que prometo à Virgem de Nazaré? vou na cartomante, tomo os banhos que desapareçam, consulto a Magá, mando ler a mão, que lhe diz a cigana, vou no Dr. Raiz? Sigo pro Guamá? Aonde andam as vozes daquela tarde do Largo da Pólvora, a Palácio! A Palácio!” (R. p. 13)⁸⁰.

Veja-se o fantasma de Eutanázio mais uma vez rondando Alfredo. Note-se, porém, que a semelhança com o irmão não se dá na busca de Irene, mas na procura de trabalho, evidenciando que Alfredo não carrega o desassossego porque se reconheça um poeta inconstituído: seu desassossego provém da falta de identificação com um trabalho determinado. Dentro do contexto, o excerto parece, a princípio, dar conta da necessidade da personagem de preencher a ociosidade, todavia, percebe-se que ele termina aludindo aos bandoleiros do Guamá, da época dos Alcântaras, e à revolta no Largo da Pólvora, da qual o tio Sebastião participou.

Essa lembrança de reivindicações sociais não pode passar despercebida, ao contrário, deve somar-se a outros momentos aparentemente sem importância no

⁸⁰ Utilizamos R. como abreviatura do título de *Ribanceira*, Rio de Janeiro: Record, 1978.

enredo, pois, juntos, esses flashes nos revelam a personagem integralmente em seu presente. Observemos, então, o que pensa Alfredo, quando se encontra em frente da Fábrica de Solas de Borracha:

“(...) te sacode aqui fora, que lá dentro oitenta moças morrem para viver. (...) À noite, no serão, a Fábrica mastigava as moças, murchando aqueles seios que a dona sabia hastear, aqui fora, nas tardes de Domingo (...) Oitenta borracheiras perdiam nome e voz, ali na goela. Nem pela chaminé os seus suspiros. Que apitou, eivém o bando, aqueles rostos, risadas e passos sobre Alfredo (...)”. (R. p. 14).

Esses dados fazem-nos defrontar com a formação da consciência de Alfredo e apontam seu amadurecimento para a percepção das diferenças das classes sociais e seu nível de conscientização. Embora não faça parte do proletariado, com ele se identifica, assim como se identifica com o povo, sem qualquer populismo, mas naquilo que as figuras populares têm de genuíno. Por essa razão, ele sempre enxerga as pessoas pobres e delas se aproxima.

Ilustrativo, nesta narrativa, se torna o episódio de Cristo Seruaia, na verdade apenas Seruaia, um pobre coitado, esquelético, que vende aves para as embarcações que aportam na ribanceira. Quando o gaiola em que viaja atraca, Alfredo parece não enxergar a comitiva que o espera, mas vê, na ponta do trapiche a figura que ele chama de Cristo, tal a semelhança entre ambos. Daí em diante o narrador designa o Seruaia de Cristo Seruaia até o final do enredo.

Ao desembarcar, Alfredo pisa no rumo do Cristo, mas é puxado para as apresentações. “Já assumindo ar Secretário”, pede ao capitão que compre o tucano do Cristo. O Intendente municipal leva o Secretário a inspecionar as obras de seu primeiro

ato na cidade, a capinação dos cemitérios locais. Há quatro cemitérios no lugar: o dos judeus, que fica fora dos cuidados da intendência; o dos homens; o das mulheres e crianças; o das prostitutas. Ironia do narrador não só para recriar a divisão social e o preconceito, como para ilustrar a minimização dos atos administrativos locais e a representação de que Alfredo "está novamente dentro do que se acabou". Não é gratuita, pois, a presença, no local, de uma carruagem ("a caleche dos Menezes rodando dentro de mim?") que deveria ter sido para o serviço fúnebre.

Na inspeção aos cemitérios, o Intendente efetivamente faz para o Secretário as apresentações das ruínas locais, tanto as físicas quanto as morais. Entre as ruínas físicas ele indica o que restou do Grupo Escolar; a ponta da ribanceira onde consta que foi o hospício colonial; o esqueleto armado do que deveria ter sido o Palacete Municipal; o Bazar, sobradinho talhado ao meio, desaba-não-desaba, onde se realizou o grande baile em meio ao qual chegou a notícia da queda do preço da borracha. O Intendente anuncia a possibilidade de o trapiche desmoronar e resume essas ruínas com a palavra "entulho", dizendo que veio administrar o que já foi, o outrora. Também resume o desabamento moral daquele "entulho" explicando sobre a justiça local:

"(...) justiça que o Juiz vende a varejo, com que enxuga o saco." (R. p. 33)

Guiando o Secretário, o Intendente apresenta as ruínas, enfatiza-as, reitera-as de modo que sentimos a cidade da ribanceira como uma grande Ruína que faz parte de outra maior, a região em que se insere, pois ele conta a Alfredo de seus vinte anos de trabalho pelos atoleiros do interior. Nessa apresentação dos escombros, a receita do município é revelada e surpreende o destino que se lhe dá:

“A recebedoria de Rendas me entregou os réditos do mês. A cobrança dos impostos de exportação do Município é feita em Belém. A Intendência paga a assinatura d’ O Paiz, 30\$000 à caixa do PRF e uma verba de propaganda do Município. E ainda 5% ao Procurador. Sendo tão pouco o vintém cobrado, calcule a soma dos descontos. E é ainda consignado: óbolo ao Papa, 30\$000.

Óbolo ao Papa. O Vaticano surrupia destes cacos trezentos tostões mensais cobrados piamente pela Recebedoria de Rendas, já descontados em folha.”

“E Nosso Senhor Jesus Cristo aí no Trapiche vendendo um tucano a troco de um grão de sal e um quartilho de farinha.” (R. pp. 42/43).

A segunda voz do diálogo é de Alfredo e revela o grau de criticidade dele perante a macroestrutura e seus mecanismos ideológicos de perpetuação da divisão social, inclusive o quase sempre falacioso discurso da(s) religião(ões) em prol dos desvalidos. Em narrativas anteriores, Alfredo demonstrou respeito pela religiosidade popular, porém nunca se imbuíu de nenhum sentenciosismo religioso para suas indagações e buscas. Ao contrário, em alguns momentos destilou blasfêmias irônicas contra sacralizações religiosas.

Mostrando-se “imune às ruínas”, mas não aos miseráveis, Alfredo, que já havia notado a pobreza de seu Dó, o Porteiro (“cabeludo, o dedão do pé amarrado com um pano sujo, aquele seu olho de coruja”) entabula conversa com ele que lhe narra os poderes de mestre Parijó e histórias de encantamento (uma prima dele teria ido a um baile no fundo do rio, levada que fora pelo boto).

Durante essa inspeção de obras, o Intendente, o Secretário e o Porteiro recebem duas “visitas”: a do Coletor Federal e a do juiz da comarca. Este par se odeia e faz alarde de seu ódio. O primeiro se faz conhecido como Sede de Justiça e exerce o

papel de arauto das falcatruas do juiz cujo nome ressoa ironia: Fidalgo Loureiro. Tal juiz, que de direito e de fidalgo só colhe os louros no nome (é o segundo juiz frascário de **Extremo Norte**), segue o caminho de seu difamador difamando-o também, e o resultado é uma contabilização de insultos e histórias escabrosas a revelarem em que sujas mãos está o município, e a demonstrarem o rebaixamento do socialmente elevado naquela cidade mais de uma vez chamada de “cloaca” pelo juiz.

A reiteração das ruínas por essas duas figuras dissolutas, faz Alfredo se sentir desertor do mundo e pensar em partir no primeiro barco que passar. Quem parte, no entanto, é o Intendente, após o jantar, e deixa nas mãos de Alfredo a administração daquele lugar em que, segundo D. Benigna, “tudo se esboroa mesmo”.

À noite, Intendente, Secretário e Capitão da Guarda jantam em casa do ex-intendente, coronel Cácio, cuja filha Bibiana, a lúbrica Bi, faz par com Alfredo na idade e no apetite. Apenas os dois desfrutam as iguarias de um lauto jantar (são servidos uns quinze pratos diferentes) que para os demais funciona, conforme as palavras do juiz, como um jantar “de extrema-unção”. Na parede da sala em que jantam, há quatro espelhos que refletem presente, passado e futuro, conforme o olhar e a memória dos que neles se vêem:

“Alfredo vê pelos espelhos o ex-Intendente à cabeceira, com os escombros ao fundo, Piano Harpa Vaca Coche Cemitérios, o processo da filha, o filho com a mão no cofre de São Benedito. O Velho, com esse jantar, se despede. Morre ali na ostentação dos pratos, reunindo pela derradeira vez em torno dos quitutes o que resta do seu passado e do orgulho”. (R. p. 83).

“Diante da cerimônia e distância do anfitrião os convidados não sabem como principiar, rodeados pelos quatro espelhos. Coronel contempla-se nas louças, na comedoria, nos guardanapos, nos vinhos, mesa dos seringais, rebanhos, trapiches, eleições, viagens à Europa, ou não é senão

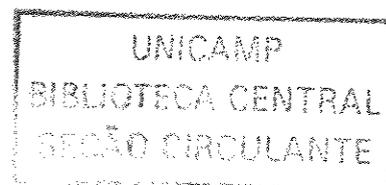
seu delírio. (...) Esquecido de seus comensais, o Coronel Cácio, solitário, dá a si mesmo, no derradeiro banquete, a ilusão da fortuna restituída e do poder reconquistado." (R. p. 83).

Esse jogo de espelhos ajuda a trazer à memória dos comensais mais velhos o baile do desabamento, o que trouxe a notícia da queda de todos, borracha, poder, dinheiro. Assim, temos um paralelismo entre baile e jantar, entre um antes e um depois, de forma que o jantar reitera o baile e ambos revelam o que assinala Ana Maria Daou sobre a sociedade amazônica na belle époque:

"(...) banquete e bailes eram (...) "rituais de civilização" das sociedades amazonense e paraense- visando também à manutenção ou ao reforço do prestígio da sua elite, que se colocava à altura de seus parceiros nos grandes negócios da borracha. Eram rituais de reconhecimento da elite, de estabelecimento de compromissos políticos, de reafirmação de relações sociais e de demonstração "entre iguais" do refinamento e, no caso dos banquetes, da polidez à mesa."⁸¹

Ao jantar, segue-se o baile em casa de d. Benigna, a agente do correio, mulher do tabelião. Se o baile de outrora anunciou o desmantelo daquela sociedade, este evidencia o estado de pobreza de todos, mas também a conservação das máscaras sociais e de esquemas de segregação do ser humano conforme a posição social (mesmo que sem dinheiro) e conforme a cor. O jantar era de "extrema unção", o baile é o do preconceito, posto que em seu acontecer a hierarquia social é estritamente preservada naquela casa cuja anfitriã dita as regras da segregação. Assim, os "pobrezi-nhos da terceira rua" aguardam humildemente, no quintal, aos fundos da casa, o cho-

⁸¹ Op. cit. p. 55.



colate a ser servido. A sala não é permitida a uma de suas afilhadas, "escurinha, de fita no pixaim", pois, apesar de dama, é "de segunda" para a madrinha que considera damas de baile mesmo, apenas Bi, Sara e Lílíosa, respectivamente filha do coronel, irmã do Coletor Estadual e irmã do Coletor Federal.

Nessa parte do enredo Alfredo demonstra que elaborou bem as inseguranças da infância com relação à sua mestiçagem e se aceita como tal. A um comentário maldoso de D. Benigna contra o negro, ele enfrenta-a dizendo-se negro. Veja-se:

"-Faço parte do tição. Mancha?"

"_Mas o senhor? Com esse cabelo fino, a boca fina, as feições?"

"_Mancha?"

"_O senhor só está advogando a causa alheia, Secretário. Do senhor que não.

"_Minha mãe. Meus tios. Não é uma pena? (R. p.144).

Sua aceitação como mestiço é bem demarcada ao longo da narrativa. Em outro momento, encontra-se com a negra Nhá Barbra que o chama de branco, ao que ele retruca:

"_Me chamando de branco, Nhá Barbra? Me repare na pele. Somos do mesmo mocambo. Sim?"

Em outro encontro com Nhá Barbra, já sua comadre, reflete:

"(...) Comadre Nhá Barbra, esta, lhe abre o baú da família: D. Amélia no chalé, ao espelho, rosto de baunilha e delírio. Pretas de Areinha passando a ferro a cambraia das brancas, pretos do Araquiçaua apanham goiabas para a calda dos brancos, pretos da Rui Barbosa saem para o torno e o motor da oficina, tio Sebastião cobrindo, com o seu negror viajheiro, chãos e ri-

os, e aqui, devota do meu pareceiro preto São Benedito, a comadre Nhá Barbra, espichada, saia feita do camisão do Fiscal de Consumo, pé no chão, pedindo vela para as suas almas.” (R. p. 259)

O excerto indicia novamente a questão das classes sociais, agora com o agravante do conflito negro versus branco, numa fração em que ao negro se sobrepõe o branco, na sociedade brasileira, dadas as condições criadas para que o negro não saia do mocambo. Alfredo percebe muito bem esse conflito, daí a solidariedade com Nhá Barbra, que, redimensionado, vale como amostragem de sua identificação também com o negro, com o negro desvalido.

Vale observar que este é um dos subtemas desencadeados em ***Chove nos campos de Cachoeira***, cujo liame prosseguiu nos outros romances do ciclo e é arre-matado neste romance-encerramento. Nas outras narrativas, todavia, o conflito era fo-calizado de forma um tanto mais amena, sempre ligado ao modo como alguém consi-derava d. Amélia, vista como “a preta limpa”, com qualidades que a igualavam às bran-cas, mas rebaixada apenas pela cor. Ainda no retrato de seus parentes, quase sempre analfabetos e trabalhadores braçais, sem sobrenome, evidenciava-se o rebaixamento social do negro naquela sociedade. Nesta narrativa, o conflito vem à tona sem rebuscos. Os brancos “altos” da Ribanceira, na força de sua prepotência, traduzem no linguajar o preconceito, como o juiz e o Intendente que retratam seu Guerreiro, negro bem estabe-lecido na cidade, como “negro de cu branco” (p.30).

Numa demonstração de que dinheiro e posição embranquecem a pele, seu Guerreiro acaba se impondo no local; Alfredo é bajulado como Secretário e os brancos como d. Benigna desviam os olhos do tom amorenado de sua pele para os cabelos lisos e os lábios finos (veja excertos acima).

No segundo dia de Secretário, Alfredo vive uma experiência bastante desconcertante. Enquanto acontecia o baile, durante a noite, um pardieiro desabou e matou duas reses de seu Bensabá. O comerciante exige que se cumpra a lei e leva, no dia seguinte, a carne para o mercado municipal onde deveria pagar imposto para a municipalidade. Lá, entretanto, acontece um festim das autoridades. O juiz de direito, o promotor público, o coletor federal e o cabo do Fortim escolhem desde os melhores pedaços da rês até as vísceras (o juiz se apropria do bucho e da língua, o promotor, do coração e do fígado), com a naturalidade de donos do produto, sem pagar um tostão por ele. Enquanto escolhem, como urubus, seu quinhão, uma fila de pobres vai-se formando do lado de fora, na esperança de distribuição gratuita de carne, incentivados pela saída de Cristo Seruaia com um naco lá de dentro. O que eles não perceberam foi a interferência de Alfredo em prol do Cristo e a dor do rapaz em saber que irá desapontá-los.

Nesse episódio, fica evidente para o rapaz-secretário sua condição de administrador de uma cidade fantasmática, pois, ao necessitar do livro de leis do município, vai até a intendência procurá-lo e depara um ambiente completamente roto e abandonado, o reflexo do grau de abandono em que se encontra a cidade. Veja-se:

"Seu Dó consegue abrir. Alfredo hesita. Aqueles figurões na parede, coitados, os dois sofás de palhinha furada, o relógio sem ponteiro com a tripa de fora, seis sombrias escarradeiras, o pano verde se delindo sobre a mesa das solenidades. Seu Dó desce da tribuna de degraus rachados, trazendo a bandeira.

(...)

Seu Dó parece ofendido, talvez por isso se encha de brio catando a lei no outrora arquivo, tear das aranhas, mina de cupim e traça, papelada no ladrilho. Esta armação do bombo, aqui por quê? Aqueles foguetes de que

festa? Foge barata por entre Diários Oficiais. Um pé de capim. Aí o forro é o reino dos morcegos, olha! A centopéia: extintos bicos de gás: o cofre, pesadão – o cofre, sim, mentiram para o Intendente – faz pilhéria com a sua presença. De perna partida a banca do Secretário. O resto de bandeirinhas cívicas, roídas pelo rato, no cesto sem fundo. Ali no lixo irremovível, a República: com um rasgão no seio, despenca da moldura.” (R. pp. 170/171).

Refletindo o abandono da cidade, a Intendência também reflete o abandono da população da ribanceira, situação percebida por Alfredo quando seu Dó lhe aparece com a bandeira nas mãos:

“_Posso içar. Secretário?

_À vontade, meu patriota. O mastro agüenta? Mas também a bandeira...

Rota, desbotada, o seu Dó desdobra, pano e porteiro tão parecidos. Alfredo se lembra das cores de que lhe falava a D. Benigna.” (R. p. 171, grifo nosso).

Esse paralelismo assoma de forma contundente quando ele enfim vê os habitantes, “surgidos da solidão e da ruína, pé no chão, sobreviventes da ribanceira”, perfilarem-se fora do Mercado à espera da possível distribuição de carne. No dia de sua chegada, as personagens do povo manifestaram-se em individualidades, como o Cristo Seruaia, seu Dó, as capinadeiras dos cemitérios e um e outro figurante. Nesse momento, em que Alfredo tem de agir como autoridade, elas aparecem em coletivo e tornam a situação muito constrangedora para ele, cuja função lhe exigirá, como principal ato de estréia, dizer não “àqueles seus semelhantes, àqueles olhos que por pedirem tanto nem boca têm de pedir” (p. 187).

Como um preposto das autoridades locais, o coletor federal se antecipa à explicação que Alfredo daria aos “sem- carne” e tenta dispersá-los por meio de um discurso falacioso, demagógico e desrespeitoso:

“_A Municipalidade não dispõe de eventuais para aquisição da carne. Hoje nem dia de eleição é. Esperem, esperem o meu dia. Mando matar mais de um boi e de graça a todos no meu dia, no meu dia. Não é, Secretário?” (R. p. 189).

Amofinado com a intromissão do Sede de Justiça, Alfredo tenta ainda dar explicações às pessoas, quando é interrompido pelo Capitão que, em outro tom, mas paternalista, dispersa-as e pede ao Secretário para acompanhar o juiz.

À noite, reserva-se o Secretário duas tarefas, primeiro jantar em casa dos Guerreiros de onde tira a sentença: “seu Guerreiro não se mete em nada, e nada se faça sem sua audiência e anuência”, percebendo o jogo do comerciante com o poder e o jogo de força que empreende com seu Bensabá pelo poder; a seguir, depois de uma longa e desesperada espera insone, encontra-se com Bi, a filha do ex-intendente, estreando a vida amorosa no lugar. Esta será um tanto intensa e extensa nesta narrativa, reforçando o legado de seu tio Sebastião, isto é, a mordida da formiga taoca.

Digno de registro é o terceiro dia de Secretário no qual Alfredo sabe-se articulador de uma panacéia em muitos momentos cômica que o leva a rir escondido: trata-se da inauguração do retrato do coronel Cácio na intendência, tradição do lugar, a qual ele faz questão de respeitar, declarando ao Capitão que esta é “a política local, a do rasga-seda”. De sobrecasaca e bengala, o coronel comparece junto às autoridades locais para a rápida cerimônia na qual impera o tom farsesco, afinal, o retrato é pendu-

rado na parede rachada; o porteiro tentou vestir-se de acordo com a ocasião, mas exibe um pé “num borzeguim ruço” e o outro descalço devido ao dedo estropiado; o mesmo porteiro tem de enxotar um capado que insiste em entrar no salão; o Promotor, dono do capado, leva o mesmo capado pelas orelhas para casa ao final da cerimônia; nesse mesmo final, cai da parede o quadro do Marechal Floriano; a pedido de seu Dó, Alfredo consente a presença dos músicos e aparece, capengando, de alpercatas e pafetó, o maestro amparado em Nhoduca, além de Zeqüenqüém, outro músico, vestido de escoteiro, figurando tão esdrúxulo que até o maestro sofria o riso enquanto Alfredo vai rir sozinho na Secretaria, batendo osgas e baratas.

Mais tarde, sobreporá a este ato farsesco um ato de extrema seriedade: a recuperação, junto ao próprio coronel Cácio, de uma máquina de datilografia da Intendência, de posse do ex-secretário, sobrinho do coronel. Note-se a sempre pequenez de tudo, desde a inauguração do retrato à recuperação da máquina, e como Alfredo estará fadado, no local, a encarar esses atos pequenos em dimensões maiores.

Perto da noite, toma conhecimento da partida de Bi, às escondidas. Ressalve-se que a partida de Bibiana é um dado importante dentro da narrativa e faz a personagem ultrapassar os limites de *Ribanceira*, atingindo o ciclo *Extremo Norte*. Única mulher livre da ribanceira, no sentido de apta a impor seu modo de ser e suas vontades, inclusive o exercício de sua sexualidade, demonstra ser dona de seu destino ao partir, condição atingida apenas por algumas mulheres no vasto painel que se constitui o ciclo e assunto a ser ampliado no próximo capítulo deste trabalho.

A atuação de Alfredo como Secretário ainda se marcará por dois acontecimentos constrangedores, contudo definitivos para revelarem-lhe a maturidade e o cará-

ter. No primeiro, ele demonstra diplomacia e tato com os Prudências⁸² do sistema, ou seja, com aqueles seres embotados pela ignorância e que, muito longe de qualquer reflexão sobre os lastros da reificação a que são submetidos, repetem, com ares de triunfo, as facécias dos dominadores. Assim age seu Dó com seu Remundo da Purificação o qual, pescador, se recusa a levar seus peixes ao Mercado e acende toda a empáfia de autoridade no primeiro. Vale o registro do diálogo entre seu Dó e Alfredo:

“_Então abriu o Mercado?

_Ciente de que o Remundo da Purificação desembarcava o peixe, fui, abri o Mercado, cumpri a lei, Secretário. Remundo, pelo regulamento, tem de levar o peixe para o próprio municipal. O abuso precisa dum corretivo. Sei que o senhor me dá mão forte, secretário. Posso autuar?

Seu Dó, chaves na mão, o olho coruja, transpira autoridade.

_Um acari que seja no Mercado ele vende, seu Dó? Sabe que se levar o peixe lá, as autoridades lhe tomam tudo?

_Secretário, se o senhor não confirmar o meu ato, estou debaixo do pé desse pessoal abusante. Vou é comer da banda mais podre.” (R. p. 242).

Embaraçado, o rapaz-secretário arma um estratagema: pede a seu Remundo que passe um instantinho com os peixes pelo Mercado e lá, expirando o máximo de autoridade possível, seu Dó dispensa a cobrança do imposto dos acaris. Dispensado, foge rapidamente seu Remundo, “antes que o juiz, o promotor, o Sede, o cabo do Fortim cheguem”, registra o narrador.

⁸² Referimo-nos à personagem machadiana que, após alforriado, compra um escravo e não tem pena de lhe bater e castigar, agindo como se nunca tivesse estado na mesma condição. In: ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Abril Cultural: São Paulo, 1978.

No segundo ato de que falamos, Alfredo se revela legítimo herdeiro dos pais que tem e mostra não seguir Major Alberto apenas na profissão, mas na probidade, na impossibilidade de corromper-se por dinheiro. Ao cobrar de um trapicheiro de lenha o imposto de sessenta mil réis, este regateia e tenta descer o preço a trinta. Deposita essa quantia na mesa, mais uma nota de dez mil réis no bolso de Alfredo que, brusca-mente, restitui o dinheiro ao dono. Espantado, o trapicheiro acrescenta os dez à soma do imposto, no que o Secretário cede. A ele resta encobrir a indignação e também a vaidade, zombando de si mesmo e dizendo-se que a Ribanceira conta com um Secretário honrado!

Narrada a tentativa de suborno, a narrativa se desenvolve ainda em setenta páginas, reiterando os aspectos já enunciados. Os desabamentos prosseguem e re-dimensionam a ruína física da Ribanceira cadenciada com a ruína moral, na medida em que se reforçam lúgubres aspectos das autoridade locais. As novidades, no caso, atingem as figuras do promotor, coronel Felício, e do padre que lá atraca para as festi-vidades de São Benedito, em dezembro. O promotor mantém, em seu quintal, uma plantação de “especial tabaco” para consumo próprio e o padre tem sua história pre-gressa narrada a Alfredo pelo Sede de Justiça cujo discurso é arrematado com uma pérola da prosápia que lhe é característica:

“Veja, Secretário, o fim desta ribanceira. Não me bastava um bandido de toga, ainda me mandam esse outro de batina. Pena que Bi tenha ido embora.” (R. p. 296)

Convém aqui discorrermos sobre essa questão de o socialmente elevado ser retratado como baixo com tanta veemência na obra em questão. Não se trata de uma

narrativa trivial de esquerda, aquela que, conforme caracterização de Flávio Kothe⁸³, “procura simplesmente demonstrar que a classe alta, e tudo o que a ela pertence, é o baixo por natureza e alto tudo o que pertence à classe baixa”. Nem todos os altos são tão baixos, nem os baixos são tão altos. Entre os últimos, lembremos do que falamos acima sobre seu Dó, um Prudêncio do sistema, demonstração de que os socialmente baixos podem repetir comportamento baixo dos socialmente altos, uma vez que a ideologia do sistema social é programada para atingir a todos.

Entre os altos estão Alfredo e o Capitão. Este é moldado de forma essencialmente contraditória: com certo tato para fazer vigorar a ordem no lugar, resolve de maneira até simpática as situações em que afloram as querelas locais, principalmente entre os poderosos. Agiu de modo sensato no dia da venda da carne da rês de seu Bensabá, conseguindo armar um ardil para que Sara, a filha de Bensabá, pensasse que o bezerro, também perecido no desabamento, fora enterrado, sendo, na realidade, distribuído entre as crianças pobres locais. Entretanto, o Capitão esconde um algoz tirânico debaixo da máscara de esposo desvelado.

E Alfredo, sobre quem estamos a discorrer desde o início do trabalho, de extração social média, é socialmente baixo diante dos ricos, mas não é exatamente baixo diante dos pobres (lembremos que é filho de Major Alberto, do estamento de Cachoeira). Usou do favoritismo daquela sociedade para chegar a Secretário; como Secretário está entre os altos da Ribanceira, mas não tem vintém furado no bolso. Por outro lado não se identifica com os grandes, não se deslumbra com o cargo, não se corrompe. Ao ironizar a situação em que se encontra, como na inauguração do retrato,

⁸³ *O Herói*, Ática: São Paulo, 1987.

rebaixa todos, nivelando altos e baixos. Desfere cutiladas fortes contra as autoridades, de modo a atingirem no mesmo grau o Juiz e seu detrator, o Coletor Federal (ele participou do festim lado a lado com o inimigo; sua mulher, professora, vive de licença na capital, enquanto a escola do local está fechada), o Promotor e o padre.

Este é mais um fio desfiado de ***Chove nos campos de Cachoeira*** e amarrado neste fim do novelo. Lá, o doutor Campos, beberrão incorrigível, inicia a linhagem dessas autoridades desregradas, que prevaricam na vida pública com a mesma naturalidade com que o fazem em sua vida privada. Se ele ficou marcado para sempre pela orelha decepada, outros se dão bem, como o juiz e o promotor desta ribanceira.

Convém lembrar ainda que a justiça de Belém é caracterizada como extremamente morosa, gerando caminhos nem sempre retos para atingi-la, caso exemplificado com a questão do coronel Braulino Boaventura que se arrastava há anos e lhe desgastava o patrimônio pelo custo da causa e pelos presentes com que honrava autoridades e advogados.

Esse modo de representar principalmente a justiça não só dá conta de um aspecto de nossa realidade de então, quando a expressão “direito do cidadão” não se encontrava na cartilha de todos, como vale de recurso ao narrador para redimensionar a distância entre as classes sociais. A elite estudava os filhos e para eles conseguia cargos e funções. Salvo exceções, essa elite estudada não ultrapassava o patamar de sua classe no exercício desses cargos e dessas funções.

Nesse sentido, Dalcídio Jurandir retrata a solidão do homem socialmente baixo daquela sociedade. Lembremos que o defensor do Monteiro (um que fora obrigado a desenterrar um defunto) nos tribunais foi Major Alberto, que perdeu a causa, e lembremos da saga dos Bolachas, indefesos contra os Meneses. Essas duas referên-

cias bastam para ilustrar a divergência dalcidiana com seus antecessores no retrato amazônico: para ele a solidão do amazônida não ocorre como contraface de sua pequenez deparada a uma natureza grandiosa. A contraface de sua pequenez é o próprio homem, esse sim grande e poderoso, a ponto de manietar a justiça a seu favor. O horizonte desse homem pequeno se estreita porque amarrado pela camisa de força de sua classe, sem condições de abrir novos caminhos para si.

Voltando ao retrato de Alfredo, como aprendera “a matemática dos escombros”, não se assusta em ficar sozinho na administração da Ribanceira, diante da partida do Capitão, antes das festividades de dezembro. Até a festa, nada de novidade, a não ser colher frutos do ferromônio da formiga taoca espalhado pelo mulherio que até ele vem, sem alardes, como seduzidas sedutoras.

Além das seduzões de sedutor seduzido, Alfredo instiga a voz de narradores populares, como Daria de Jesus Ferreira, a conhecida Daria Mora com o Diabo, e dona Sensata que lhe “destampa” o balaio com “causos, recordância, miuçagens”, em quase vinte páginas da narrativa.

Outros personagens populares e pequenos acontecimentos aparecem na narrativa até a mudança de governo, que obriga Alfredo a partir. Ao agora prefeito ele entrega:

“(...) o Dó, o trapicheiro, o Coche, os três cemitérios, os talões e as ruínas. Só não lhe entrega aquelas noites ao pé da laranjeira, com a proibida madona índia (...)” (R. p. 322).

Alfredo parte no Lobão e desembarca no seu Juca Nicácio como auxiliar de caixeiro e professor dos meninos de seu Juca. Em narração acelerada se dá sua curta

estada nessa nova vida, demarcada novamente pela culpa. Note-se em que circunstância o narrador focaliza o rapaz se sentindo culpado:

“Tambariramba! Tambariramba! Vinte homens rolam toros à luz dos fochos na várzea. Tambariramba! Vira! Tufa! Maracajá! Vamoembora, rá! Estremece, pau! Rompe, Faustino! Ah, pau macho! Rô! Hu! Rá! Tambariramba! Tambariramba! O facho mostra aquela argamassa de ombros e lama, faúlham os paus na estiva. Essa luz divide o mundo. Vinte, curvados e retesos, rolando no atoleiro o seu castigo. Alfredo, escorado no cipoal e na sua culpa, engole grito arquejo batida, este madeiro encalha, mexe, pau!”
(R. p.323)

Culpado diante dos trabalhadores braçais, os livres do sistema para vender sua força de trabalho, ele os sabe massa, daí a “argamassa de ombros” e os sabe divididos, separados em um outro lado da vala, pois “esta luz divide o mundo”.

Sua culpa, entretanto, chega ao auge quando vê nos meninos de Juca Nicácio um “espelho acusador, como se os culpassem pela morte da mãe deles”. Acicatado pela culpa, o constante som do “tambariramba” aguça-lhe a insônia. A inquietação cresce, fá-lo perguntar-se pelo chalé, indagar-se se as peles de borracha, dispostas no local, são de borracha ou daqueles homens.

Resultado dessa culpa: parte para Belém, para o barraco de dona Dudu, velha aliada desde a quinta série, quando morou em casa do coronel Braulino Boaventura. Ao armar a rede, vê, numa teia de aranha suspensa na parede, “a cidade onde vai debater-se entre a busca e a recusa”.

Observemos a focalização final sobre Alfredo:

“Novamente na pedra. Os santos na mesa. Quero abrir uma janela.
 Roçando a cabeça na palha do teto, o Santo Antônio: te desengana, meu fi-
 lho, que não faço milagres. A máquina de costura, as três cadeiras velhas.
 Novamente na pedra. Toda faca, nessa pedra, acha o seu gume?” (R.
 p. 330, grifo nosso).

Se no final de ***Chove nos campos de Cachoeira*** Eutanázio morria e Alfredo, amedrontado, não podia jogar o faz de conta porque o carocinho de tucumã lhe escapulira, em ***Ribanceira***, cerca de dez anos depois, cumprida a trajetória de estudante (não importa que ele tenha abandonado os estudos), o rapaz se reflete no menino de então, da mesma forma enredado, debatendo-se como numa teia de aranha entre a busca e a recusa.

Qual Eutanázio, debate-se e procura. Observe-se que ele “quer abrir uma janela”, não acredita no milagre dos santos e se indaga sobre a possibilidade de cada faca encontrar seu gume. Evidencia-se aí a diferença fundamental com o irmão. Como já analisamos, Eutanázio buscava o caminho da Arte, almejava a Poesia para ordenar o caos dentro de si, mas os versos do boi, que escrevia e que sobreviveram a ele, não lhe compraziam, logo, não se identificava com o popular, fazia o papel de seu intelectual retórico. Embora invejasse os simples de cara e de ambição, caso de João galinha e de Ângela, e a miséria de Felícia o incomodasse, cultivava certo prazer no desprazer humano, o que o tornava grotesco em muitos momentos, como grotescamente desumano foi roubar o dinheiro de Felícia para a família de Irene.

Alfredo não se sabe poeta, mas professor. Em seu nome não traz o estigma da luta entre o “eu”, na busca do “belo”, e o tãatos, como o irmão, ao contrário, ele é o

pacífico⁸⁴ e, definitivamente, não se compraz com a miséria humana. Sofre por e com ela. Elaborou o conflito de mestiço, superou o complexo de superioridade que tinha com relação aos mais pobres que ele (lembre-se que não gostava dos meninos acudidos pela mãe, no início do ciclo), aprendeu a admirar o povo e o que lhe é próprio, enterrando o menino aturdido e distanciando daquela festa do boi, no dia de São Marçal, antes de visitar Marinatambalo. Acrescente-se a tudo: aprendeu, com o discernimento que faltava a Lucíola mas não a d. Amélia, a respeitar as crendices provenientes do imaginário social, e sobretudo aprendeu a gostar das narrações populares, na voz, linguagem, ritmo e trejeitos de seus contadores.

Não podemos isolar a presença de Nhá Fé no início de *Ribanceira*, contando a história de Maria Sabida, e de D. Sensata, no final, tirando histórias do balaio, especialmente para Alfredo. Ele interfere nas histórias desta última, colocando Edmundo Meneses, o tio Sebastião e Andreza nas perguntas que lhe faz a ponto de ser questionado pela narradora. Ao final ele diz que “quem inventa somos nós”, ao que ela retruca:

“Invenção, não, a coisa é, Secretário. Muito me fio, sim.” (R. p. 289).

Entre o ponto de vista da narradora (d. Sensata) e o do ouvinte (Alfredo) está a distância entre o inventado e o acontecido, ou melhor, entre o que se inventou e virou acontecido e entre o que aconteceu e virou inventado. Busca vã representa a tentativa de pesar a fidedignidade ou a invencionice contida no narrado, sempre argamassa a ser moldada. Compensadora se revela a procura da identidade dos narradores,

⁸⁴ *Dicionário onomástico*. São Paulo: Ed. Abril, 1979.

observando-se que d. Sensata considerou Alfredo como um narrador. Veja-se: ela conta as histórias em torno de mestre Parijó, figura real mas perfilada pelos encantos que lhe acrescentam, acreditando nos poderes, facécias e acontecidos em torno do mestre. Em suas histórias subjaz, portanto, o desejo de perpetuar o que considera acontecido. Alfredo, ao dizer que quem inventa somos nós, se revela consciente de seu papel de articulador/inventor tanto da verdade que vira inventado, quanto do inventado que vira verdade. A consciência distancia Alfredo de d. Sensata, distancia-o também de seu Dó, de Cristo Seruaia, enfim do povo com quem se identifica, mas ainda o distancia dos que estão no alto da escala social. Essa questão da consciência revela-se o fio condutor do ciclo *Extremo Norte*.

Desde a percepção em *Três casas e um rio* da divisão que separa o homem, foi-se tecendo de narrativa em narrativa a teia em que Alfredo se sabe enredado entre a busca e a procura no final de *Ribanceira*. Embora o ciclo termine em aberto, não é interpretação forçada entender que essa busca do rapaz está associada à questão ideológica. Em cada narrativa acrescentou-se um fio à teia para enredá-lo nesse conflito, enquanto foram-se criando situações de modo a se descartarem outras possibilidades de leitura para a tensão contínua que o move.

Elaborados vários conflitos internos, inclusive o de mestiço, conforme já comentamos, e descartada a possibilidade da procura amorosa, como poderia querer um leitor ingênuo, (Alfredo não sofre os problemas de rejeição ocorridos com Eutanázio, assim como não termina a narrativa apaixonado por uma determinada mulher), a janela que tenta abrir liga-se à ampliação de sua consciência individual no contexto de estratificação social em que vive, o que o levaria à questão da classe social.

Em sua sociedade de origem, em Cachoeira do Arari, Marajó, como filho do Major Alberto, cuja “patente” e cuja vida assalariada já explicam bastante, Alfredo pertence ao estamento local; em Belém, nos Alcântaras, vira, ironicamente, uma espécie de agregado de pequenos burgueses e não aceita que rebaixem sua posição, atribuindo-lhe tarefas iguais às de Libânia e de Antônio; junto ao coronel Braulino Boaventura, o qual soma à “patente” o ser proprietário de terra, novamente se encontra na condição de agregado; depois, no cortiço (*Chão dos Lobos*) perde o referencial, começando a recuperá-lo ao aceitar o trabalho de professor, tornando-se assalariado; na volta do Rio, utiliza-se do velho favoritismo que caracteriza a sociedade brasileira e da condição de filho de Major Alberto para seguir os passos do pai na Ribanceira. Novamente faz parte do estamento e é respeitado pelos altos locais em função do cargo que exerce; em seu Juca Nicácio, volta à condição de assalariado, mas diante de um patrão proprietário de meios de produção (madeira e borracha). Junto a d. Dudu, costureira, proprietária apenas de seu barraco, volta o rapaz ao desemprego e à perda do referencial de classe. Afinal, a qual pertence? Em qual pretende ficar? Sua condição de origem, o abandono dos estudos, e a ausência de traços que o caracterizem como um burguês voraz, ou pelo menos um arrivista, indiciam que não se erguerá do chão para fazer fortuna, delimitando-lhe um lugar determinado na escala social.

O conflito de Alfredo entre seguir os passos do pai ou os da mãe ainda não se resolveu, pois, apesar de ter optado pelo trabalho intelectual, ao exercê-lo sente-se em dissonância com as contradições que lhe advêm. Inconformado com a injustiça social, incomoda-se diante do proletariado e dos desassistidos do sistema. Não sem propósito, nesse último romance, tio Sebastião é bastante lembrado pelo rapaz naquilo que lhe confere uma aura um tanto mítica: a liberdade e a capacidade de romper fron-

teiras, acatando desafios sociais, como o de conseguir carregar a branca e bem colocada Dolores como companheira em suas andanças aventureiras. Significativa se torna a perspectiva revolucionária à Robin Hood, quando se lembra do tio no episódio da carne:

“Alfredo: pelo menos, neste fiasco geral, o Capitão dá o bezerro aos meninos. E o seu primeiro ato de Secretário? Dizer não àqueles viventes? Fosse com o Tio? O Tio, no seu cavalo, Dolores na garupa, entrava no Mercado, apanhava a laço os quartos da carne... (...).” (R. p. 192).

Se costurarmos esse excerto com os outros retalhos que vimos destacando a respeito da consciência de Alfredo, e ainda a alguns momentos em que se defrontou direta ou indiretamente com reivindicações sociais de classes organizadas (lembramos dos roceiros do Guamá, das diferentes entidades de trabalhadores na briga devido à morte das crianças e destaquemos a focalização do anarquismo na figura de seu Lício que aparece em *Belém do Grão Pará* e em *Passagem dos Inocentes*), teremos como resultante a questão ideológica como a janela necessária a Alfredo. A faca encontrará seu gume à medida que, no trabalho intelectual ou não, se colocar na classe proletária e lutar por ela. Assim isolado, Alfredo configura o que Lukács chama de “um estado de consciência psicológica de proletário”⁸⁵. Operante, poderia encurtar a distância entre a consciência real e a consciência possível⁸⁶ da classe com que se identifica...

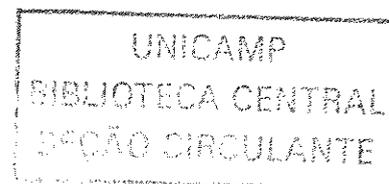
⁸⁵ LUKÁCS, Georg. *A consciência de classe*. In: *História e consciência de classe*. Porto: Escorpião, 1974.

⁸⁶ Goldmann, Lucien. *Consciência real e consciência possível, consciência adequada e falsa consciência*. In: *Crítica e dogmatismo na cultura moderna*. Rio: Paz e Terra, 1973.

Futuros do pretérito à parte, o que fica nesse final em aberto de **Extremo Norte** é a oposição eu/mundo de seus dois protagonistas: Eutanázio e Alfredo. Relevadas as diferenças, o primeiro, ainda que dissimuladamente, pôs fim à sua trajetória *irônica*; o segundo, na força da juventude, procura “janelas”. A busca dos valores autênticos não se completou na biografia individual de Alfredo, esse herói problemático que por onde anda encontra um mundo em ruínas, valores degradados, o homem aprisionado nas ruínas construídas em nome de seu progresso.

Enfatizemos que na tipologia de Frye, enquanto Eutanázio é retratado no modo irônico, Alfredo o é no modo imitativo baixo, que designa o “herói” (o autor alerta para a dificuldade de se manter a palavra “herói” nesse plano) comum, não superior aos outros homens e seu meio, próprio da maior parte da comédia e da ficção realística⁸⁷. Diferença significativa da qual falaremos mais no último capítulo deste trabalho.

⁸⁷ Op. cit. p. 40.



II – *Marajó*: Alaíde, Guita, Orminda, três mulheres e a lua guardada em uma caixinha de fósforos.

Segundo romance do ciclo *Extremo Norte* e também segundo do núcleo marajoara, conforme nossa divisão inicial, *Marajó* tem sua ação centrada nos interiores da ilha homônima ao título e focaliza um grupo de personagens que não atuou na narrativa anterior e não atuará nas seguintes. Algumas delas serão citadas posteriormente, em sua maioria revestidas de auréola lendária, caso de Orminda e Ramiro.

Dividida em cinquenta e três capítulos não titulados, a obra parece suspensa da temporalidade demarcada nas outras do ciclo, parecendo anterior a todas. Algumas referências, entretanto, a aproximam temporalmente do início do ciclo e nos fazem entender o engenho do narrador em configurá-la de tal maneira. Outro dado curioso: a protagonização da narrativa é dividida por dois grupos, um de mulheres pobres (Alaíde, Guita e Orminda), outro de mandatários locais, focalizados em seus atos e mandos, nas figuras do Coronel Coutinho e de seu filho Missunga.

Esses aspectos, todavia, não retiram a narrativa do extenso ciclo, outrossim, reforçam sua integração ao painel intencionado pelo narrador que se utiliza do recorte dentro do ciclo, ou seja, é como se ele focalizasse em *zoom* nessa obra aspectos já anunciados em *Chove nos campos de Cachoeira*. Ao aproximar-se desses aspectos, ele os amplia a ponto de servirem de amostragem para todo o ciclo. A divisão dos protagonistas estabelece o assunto: a força degeneradora do latifúndio, forma estabelecida de colonização local, e a prisão que esse universo representa sobretudo para a mulher.

Ana Maria Daou, ao traçar paralelos entre aspectos da sociedade do Pará e do Amazonas, durante a belle époque, diz que:

“No Pará, a elite tradicional era composta por proprietários de terras, os pecuaristas, e por grandes comerciantes, sobretudo os de origem portuguesa, de quem também descendiam muitos funcionários públicos e cuja permanência no Grão-Pará remontava ao século XVIII.(...)”⁸⁸

Em *Chove nos campos de Cachoeira* fica nítida a existência de uma elite local ligada à terra, vivendo (geralmente em Belém) e gozando as benesses de sua exploração que ultrapassa os limites físicos da propriedade e chega ao domínio político local. Dentre os que exercem o poder, os mais benevolentes são repreendidos e considerados degenerados em seu grupo de origem, por outro lado, entretanto, o pouco que fazem pelo local torna-os modelos, caso do coronel Bernardo, reprovado pela mãe, porém para sempre lembrado por seus feitos:

“Coronel Bernardo fez um aterro, um trapiche, trouxe um moinho de vento, botou uns lampiões de querosene nas ruas, deu bóia à beça aos seus correligionários e ficou em Cachoeira como o intendente modelo. (...) Os que sucederam o Coronel não conservaram nem o aterro. O moinho de vento parou. Cachoeira ficou padecendo de saudosismo: -Ah! Tempo do Coronel Bernardo! (...)”. (C. C. C. pp. 88/89).

E o poder político se perpetua nas mãos dessa elite, razão por que em *Três casas e um rio*, cerca de quinze anos depois do mandato do Coronel Bernardo, Cachoeira está sendo administrada por seu primo, o Dr. Bezerra, que chega a traçar alguns planos para a vila, enquanto teme perder a intendência. Reassegurado o cargo, esquece-se dos planos e continua ausente, entre passeios à Europa.

⁸⁸ Op. cit. p. 9.

Ainda na primeira narrativa, o narrador abre um capítulo, já comentado por nós, no qual faz um retrato da criação de um latifúndio pelo Dr. Lustosa, com o fito de acumular à propriedade poder político. O arrivismo de Dr. Lustosa, visível em seu discurso falacioso e na conduta de falso messiânico, não enganam Eutanázio mesmo à morte. Nas narrativas subseqüentes, sabemos que o Dr. atingiu o objetivo e não só cercou os campos de Cachoeira, como, na Intendência, restaurou o poder dos Menezes, nomeando o feroz Edgar “prefeito de polícia”.

Dr. Lustosa, todavia, enforma um exemplar recente de proprietário de grande extensão de terra, que conviverá com aqueles herdeiros de latifúndios desde algumas gerações anteriores, como a família do Coronel Bernardo e do Dr. Bezerra.

Os Coutinhos de **Marajó** pertencem a esse segundo grupo, cuja tradição de proprietários já se estabelecera pela herança. O Coronel Coutinho de agora é herdeiro do Coronel Joaquim Álvares Coutinho, filho de outro Coutinho, fundador de um engenho. Observe-se a herança desse terceiro na linhagem:

“Quando seu pai agonizava em Ponta de Pedras já estava Coutinho escolhido para substituí-lo na Intendência. Não fez mais do que herdar a propriedade e o título do Coronel.” (M. p. 32)⁸⁹.

O mesmo acontecerá com o quarto da linhagem, e o enredo da narrativa retratará o ocaso da vida do Coronel Coutinho, o terceiro, e a passagem de seu poder para o filho, Missunga, com as conseqüências nefastas para a região, as imediações da vila de Ponta de Pedras, local da ação.

O início do enredo focaliza os Coutinhos em temporada de descanso em Paricatuba, local da fundação do engenho pelo seu ancestral. O coronel Coutinho nos é apresentado com a caracterização típica e própria de muitos latifundiários da época, cuja insígnia, comprada ao exército, nos dá a chave de sua visão de mundo. Daí seus primeiros traços darem conta da configuração plana da personagem⁹⁰ que seguirá até a morte cumprindo uma trajetória de danos aos desvalidos locais sem surpreender nem o leitor, nem as personagens que o circundam.

Subjaz ao papel de grande latifundiário, conforme inicia sua atuação, o grande dominador que é. Movido por força voraz, é inescrupuloso, impiedoso (já matou um homem e diz que faz e acontece dentro de suas propriedades), mas, hipocritamente, se faz conhecer como homem religioso e temente a Deus. Ao proprietário voraz se soma o macho voraz, cobridor de fêmeas, extensão de suas reses, a quem ele laça, marca e abandona:

“Coronel atravessando currais e porteiras, boiadas, cavalarias, feitorias de pesca, mondongos, lagunas, procissões nas vilas, condução de foliões, onde erguia a cabeça de seu alazão era para laçar nos ranchos e na beira do rio, entre as lavadeiras, a assustada moça donzela.” (M. p. 68).

Até o capítulo de sua morte, perto do final da narrativa, a atuação do Coronel Coutinho reiterará e redimensionará esses aspectos. Sua autoridade se estende como uma sombra onipresente naquela região e em todo o enredo de *Marajó* e ele faz ques-

⁸⁹ Usaremos M. para abreviação de *Marajó* cujo exemplar de referência pertence à segunda edição, de 1978, editado pela Cátedra, Rio de Janeiro.

⁹⁰ Forster, E. M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1969.

tão de que essa autoridade não seja questionada. Consegue manter e reafirmar essa estrutura através do conluio com a justiça e do serviço do corrompido tabelião que lhe apressa as escrituras e os papéis necessários para a posse sempre indevida da terra de outrem, muito bem exemplificado no sexto capítulo quando se apropria das terras de Tenório. Aqueles que o afrontam pagam muito caro pelo ato. Gonçalinho, vinte anos antes, ele matou com um tiro por causa de uma espingarda velha; um vaqueiro ele ferrou a brasa com a marca de seu gado, devido a uma vaca roubada.

Um aspecto importante do Coronel, que esclarecerá nossa análise do ciclo **Extremo Norte**, é a questão da consciência. Em **Marajó** ele é um dos raros que, individualmente, tem consciência da consciência de classe. Por isso, primeiro aparece pedindo ao filho o “ar de necessário respeito e distância que deve haver entre pessoas de categorias diferentes” (p. 34), depois, em determinado capítulo, como fazendeiro, tenta escrever um artigo, em resposta a outro publicado pela imprensa de Belém sobre as condições de trabalho nas fazendas e o preço da carne. Nesse capítulo todo ele se coloca como defensor dos fazendeiros, sempre uma classe mal vista e injustiçada, segundo sua ótica. Em dado momento, experimenta a memória e reveste seu discurso com a linguagem utilizada quando fora deputado estadual pelo partido da situação:

“Cumpre salientar que as críticas e discussões sobre o assunto... são em geral feitas de má fé e com o fim único de deprimir e tornar odiosa a classe dos fazendeiros, ora sob o falso pretexto de proteção aos trabalhadores, ora sob a capa velada de uma pseudo defesa da população pobre de Belém.” (M. p. 112).

Adiante no enredo, especificamente no capítulo 29, entretanto, é dele a frase que resume a situação dos trabalhadores da região, ainda que revestida de muito preconceito:

“(...) E você deve saber que índio não tem instinto gregário ainda, vaqueiro é ainda índio, caboclo disfarçado em semi civilizado, analfabeto, manhoso e pronto para cravar a garra.

_Como, papai?

_A falta de instinto gregário é o que domina neste país...” (M. p. 199).

Natural em sua atuação é se fazer de cego e mouco, uma vez que não desconhece o estado de ignorância que grassa naquela terra, cujo proprietário, ele mesmo, apenas se preocupou com a cerca e com a marca Coutinho, não com a escola. A palavra “escola”, aliás, ele substituiu por “diploma”: quer o filho diplomado, imagina Missunga advogando suas questões, sonha, inclusive, em comprar-lhe o anelão de bacharel, ícone mais sofisticado, mas equivalente ao que timbra em seu gado.

Missunga, todavia, é o único a desafiar sua autoridade e se apresenta como um obstáculo a ser vencido naquele universo em que “reina” soberbo. O coronel se sente como fraquejando no intento de se fazer de modelo ao filho que, dado à esbórnica e a mulheres, não objetiva terminar o curso superior no Rio. Coronel teme que o moço se prenda a uma cabocla da terra, quebrando a tradição do enlace matrimonial apenas entre iguais (leia-se brancos e proprietários), conforme sua concepção.

A morte do coronel, quase no final da narrativa, dá-se em momento de discórdia com o filho, mas em consonância com o lado animalesco, sempre seu forte: morre sobre uma cabrocha, de ataque fulminante. O velho búfalo cumpriu sua missão

de opressor e seu trabalho não foi em vão, pois o filho não fará brilhar o anelão de doutor em suas propriedades, mas prosseguirá seu nome e a ferra de bois e de homens.

Falemos, pois, desse quarto Coutinho, apresentado na juventude enquanto carrega o apelido de Missunga, dado na infância por Guita, com quem brincava. Vicente Sales nos dá a origem do termo. Do étimo quimbundo quer dizer “sinhozinho”, **mi** ou **mu** é prefixo diminutivo, e **sunga**, menino.⁹¹ Lembremos que no terceiro capítulo ele é chamado “Príncipe” por Benedito, um serviçal, predizendo a trajetória desse Coutinho: focalizado na juventude, fará a passagem de sinhozinho, ou de príncipe herdeiro, a rei, ou melhor, a proprietário, quando então se despoja do apelido para ser Manoel Coutinho, um Coutinho como o pai, e como ele “bom mantenedor da propriedade”.

Nos dois primeiros capítulos da obra, em descanso com o pai, em Paricatu-ba, ele se revela invejoso do antecessor e se lembra de um anel que o pai possuía e que se constituiu uma obsessão em sua infância, prolepse significativa de que, uma vez herdeiro, será como o pai, e não aquilo que aparenta no momento e que tentará parecer até se legitimar como herdeiro: um proprietário revolucionário porque cheio de idéias novas, sonhando com uma propriedade que realmente traga desenvolvimento para a região e que eleve a condição de vida local, ao melhorar a distribuição da renda.

Note-se:

“Missunga olhou a manhã caindo em cheio no rio. Parecia neblinar, lá no longe faiscando de sol. O casco ia embora em cima, da maresia branda. Missunga olhava o estirão, uma ou outra sumaumeira grande e pensava: Pudesse derrubar tudo isto. Estender minhas plantações. Ali um trapiche. O sírio expulso. Adiante o armazém, casas de colonos, o arrozal nas baixas. Algoduais branquejando na luz da manhã. A trepidação dos tratores. Cami-

⁹¹ Op. cit. p. 350.

nhão buzinando longe na estrada e a felicidade entrando pelos olhos de toda gente. O mato, a gente com a sua miséria, a bicharada, tudo isso pertencia ao Coronel Coutinho, Senhor seu Pai.” (M. p. 68)

Missunga aparenta viver a contradição de querer questionar aquela estrutura ao mesmo tempo em que revela gosto pela propriedade e admira o pulso firme do pai. Diante do estilo de vida que leva e do que recupera de si em analepses, somos levados, desde o início da narrativa, a acreditar que ele representa uma falsa consciência⁹² e chegará ao uso da má fé ao tentar o projeto de “colônia agrícola”.

O rapaz não nega, na realidade, a herança do Coronel, pois, ao lado do gosto pela propriedade, também é colecionador de mulheres. Em analepse reconstrói-se sua vida de pândego e de perambulações entre a preguiça e indagações sobre a vida, em Belém e no Rio de Janeiro onde estudara. Um dado assustador: fora capaz de fingir indícios de uma congestão cerebral para obrigar o pai a remeter-lhe quantias exorbitantes para sua vida fácil na capital federal. Suas mãos estão podres: compra tudo, coisas e pessoas. Assim como comprou médicos e atestados para dar veracidade aos seis meses pelos quais prolongou a doença, comprara determinado mestre para promovê-lo ao segundo ano de Direito. Mesmo assim, foi reprovado porque não compareceu às provas.

Além do grande número de mulheres que colecionou em sua vida de estudante e das quais se recorda em variados momentos, Missunga viverá no enredo entre o desejo e a posse de três mulheres: Alaíde, Ormindá e Guíta. Já no início da narrativa, sabemos que tem um relacionamento com Alaíde, uma caboclinha que, a princípio,

⁹² Luckács, op. cit..

temera ser sua irmã. Estabelecido com Alaíde, sente atração por Ormindá, filha de Nhá Felismina, sua ex-ama-de-leite, mas não se arroja para seu lado porque sabe-a sua irmã. Guita, filha de mestre Amâncio, não lhe escapará à sedução.

Imbuído daquele espírito “revolucionário” e de regalias de filho único ocioso, pede ao pai um sítio onde instalaria sua propriedade modelo. Apesar de contrariado, Coronel lhe cede a terra e ele “cria” Felicidade, que, infelizmente, não passará de um brinquedo nas mãos de um “sinhozinho”.

Felicidade será a amostragem da má fé deste Coutinho. Sem planejamento algum, espalha a notícia da colônia agrícola e começa a atrair os caboclos que lá vão se estabelecendo em barracos, sem a menor infra-estrutura. Em vez de planejar a colônia, Missunga se preocupava apenas com a pintura de uma tabuleta com o nome do lugar, deixando, desde o início do projeto, colonos e leitor desconfiados de sua “rapaziada”. Observe-se como o narrador registra o diálogo que Missunga mantém com os primeiros trabalhadores, no início do empreendimento:

“_Oh!, mas vocês não valem dez homens, meus velhos. Quero esse capoeiral abaixo. Até descobrir a estrada de seringueira. Pago três mi réis com comida. Depois vocês não se arrependerão. Quero mais homens. Onde estão? Iam embora da vila e dos sítios porque não havia trabalho. Pois agora vai haver trabalho. Quero transformar essas terras em celeiro.

_E os instrumentos?

_Que instrumentos? Os de música? Então vocês antes de trabalhar já querem dança?

_Os homens sorriram, com um ar de desânimo e cansaço, os rostos escuros.

_Os machado. As enxada. As foice.

_Ah! Vocês não trouxeram? Eu pensava...” (M. p. 118).

Os poucos trabalhadores se transformam em levas que não param de chegar. Trazem mulheres e filhos e, rapidamente, sua miséria se alastra por Felicidade, sua fome causa transtornos ao “messiânico” Missunga que começa a fazer um derrame de gastos do dinheiro do pai para manter a situação. À chegada do primeiro telegrama contestador do Coronel, então em Minas, lhe advém a “primeira fadiga, as primeiras hesitações”, e “os problemas de Felicidade já se lhe tornam pesados e intermináveis”. De repente, seu desassossego aumenta ao lembrar-se que, assim reunidos, aqueles homens poderiam revoltar-se e ele não saberia como subjugar-los.

Unindo enfado, hesitações, medo e principalmente irresponsabilidade, não contém os trabalhadores que não param de chegar, mas conclui que:

“Agira afobadamente, tudo aquilo não tinha explicação, faltava sentido. Criara para si mesmo um problema estúpido que o desmascarava, obrigava-o a conhecer-se melhor, a descobrir dentro de si fraquezas e medos que ignorava.” (M. p. 144).

O resultado desse aparente auto desmascaramento é a pouquíssima durabilidade da colônia progressista. Diante da falta de infra-estrutura e de planejamento, os problemas já surgidos, como a alimentação de tanta gente, se avultam e se somam a outros: além do paludismo, doenças contagiosas como o alastrim e a bouba se disseminam. A morte do irmão de Ormindá e de um cabra nordestino em terras de Paricatuba trazem a autoridade do Coronel Coutinho de volta. Ele chega, para alívio de Missunga, alegando ter negociado as terras com o japoneses (atente-se para a imigração japonesa naquela região e naquela época) e, ao seu estilo, acaba com a fazenda:

“A retirada começara pela manhã cedo terminara à noite. Coronel Coutinho, por causa do alastrim, da boubá e do paludismo, mandou atear fogo nas palhoças e esteiras. Queria entregar as terra limpas ao japonês dentro de trinta dias.” (M. p. 158).

Como meros soldadinhos de chumbo do “sinhozinho” vão saindo aqueles homens da propriedade do Coronel e o máximo de afronta que ensaiam é a tentativa de riso:

“Desciam em montarias e cascos pelo igarapé, cabisbaixos e soturnos. Alguns tentavam pilheriar, divertir-se com o desastre. A recordação daquela noite de sangue pesava sobre a partida.” (M. p. 158).

Embalado pela leveza da irresponsabilidade, Missunga se sente aliviado de todo o peso de Felicidade e decide se entreter unicamente na conquista de Guíta. Chega a pensar em casamento com ela, mas é rapidamente dissuadido pelo pai e por si mesmo, ao compreender que:

“(…) as falsas escrituras lhe pertenciam também, desmanchavam-se no sangue, obstruíam-lhe os caminhos da consciência.” (M. p. 197).

A fatalidade se encarrega de liberá-lo de Guíta. A moça morre acidentalmente e os caminhos de sua consciência parecem desobstruídos. Entra em crise, questiona-se sobre a gratuidade de seus atos, e, em fuga, com Alaíde, percorre longos trajetos de barco pela ilha, até se fixar em determinado lugar. Entrega-se à liamba e à cachaça. Quando o pai vem buscá-lo, afronta-o, mas basta o Coronel virar-lhe as costas, para se voltar contra a cabocla.

investiam em nada que trouxesse crescimento econômico para a região; enquanto grupo, ostentavam vida nababesca, sabendo fazer frente ao governo para controlarem o preço da carne; enfim, na vastidão de terras plantavam praticamente a devassidão e a ruína.

Na extensão corroída do latifúndio estão as mulheres, na realidade cercadas como reses porque como fêmeas apenas são invocadas naquele universo. O olhar de Missunga, quando se pensava em crise, ainda as viu assim:

“(...) Nas palhoças de vaqueiros, perdidas aqui e ali nos descampados, as tristes mulheres espiavam. Meninos nus e ariscos fomeavam no quarto escuro onde o amor, a miséria e a morte se confundiam. (...)”. (M. p.200).

Vejamos as três protagonistas femininas da narrativa: Alaíde, Guita, Ormin-da, como amostragem da representação da crueldade daquele mundo para a mulher.

Começemos por Guita, a de atuação mais curta. De idade próxima à de Missunga, posto que brincava com ele na infância, considerada por D. Branca a santinha protetora do então menino, ela encampara a idéia de seu Felipe, segundo quem havia duas luas, uma no céu e outra presa na terra. A do céu brilhava porque a outra estava presa. Se fosse solta sua companheira, o mundo ficaria sem luar porque as duas iriam embora juntas. Por isso Guita fazia questão de ter uma caixinha de fósforos em que guardava a lua. A imagem dessa lua (lembramos que a lua simboliza “a dependência e o princípio feminino”) aprisionada serve de amostragem para o aprisionamento da mulher naquela estrutura social, que não lhe permitia brilhar sozinha.

Ao receber notícia da morte do pai, acaba-se toda a letargia de Missunga, que imediatamente inicia o processo de “reconciliação com o seu mundo”. Deixa Alaíde e apresenta-se para a posse. Reconcilia-se também com Manoel Raimundo, o capataz. Percorre as propriedades para reconhecimento da extensão delas –duas horas e pico de lancha –, destitui-se do apelido e reincorpora o nome Manuel Coutinho Filho. Incorporado ao nome, incorpora o discurso de fazendeiro: “é preciso não quebrar a ordem nas fazendas”; sopra fortemente as emoções e as moscas da consciência, diz-nos o narrador, e parte para o Rio.

Manoel Coutinho, bisneto de proprietários de terra, deixa como guardião de sua propriedade Manoel Raimundo. Raimundo, afinal, é nome ou sobrenome? Não importa. O primeiro dos dois Manoéis se distingue pela posse, pela classe, pelo uso da má fé diante da classe subalterna, para reafirmar a consciência de sua classe; o segundo segue-lhe os rastros: não proprietário, se afirma nesta classe por identidade. Para eles vale o que o narrador assinalou ainda no segundo capítulo da narrativa:

“Marajó para Coronel Coutinho e alguns fazendeiros grandes era um mundo à parte, privado, lhes pertencia totalmente. Qualquer pensamento para aliviar as condições do vaqueiro das fazendas era como um ato de invasão à propriedade.” (M. 32)

A consciência real dessa classe de fazendeiros daquela região, naquela época, se resumia, pois, a isso: propriedade tinha que ter extensão, perder-se de vista; aos trabalhadores dessas extensões reconheciam apenas o direito da subserviência e da obediência; a Justiça adquiria concretude apenas para eles; a ignorância era plantada para render-lhes frutos na subserviência e obediência dos caboclos, por isso, não

Note-se que esse recurso da fantasia de Guíta equivale à semente de tucumã de Alfredo e nos indica aspectos que transpassam a caracterização da personagem, chegando ao índice da homologia entre o universo feminino e o masculino, para os pobres, presente tanto em *Marajó*, quanto no ciclo *Extremo Norte*, do que falaremos adiante.

Guíta cumpre, na obra, o papel de moça casadoira cuja vida, não fosse a morte precoce, teria sido arruinada, seduzida por Missunga. Embora lhe falte a mãe, tem uma família dentro da conformidade social, vivendo pobremente com o pai, mestre-carpina, e dois irmãos, todos trabalhadores do Coronel. Desde criança, preenche o lugar da falecida mãe no trabalho doméstico e deve obediência ao pai e aos irmãos.

Apesar da muralha que representam os homens da casa, as garras sedutoras de Missunga conseguem envolvê-la. A bonomia da moça ingênua, em quem as imagens bonitas da linguagem surtem efeito (não nos esqueçamos da lua na caixa de fósforos), cujo sonho é carregar a coroa da santa na festa de Nossa Senhora da Conceição, deixa enganar-se pelo sedutor. Afinal ele é o branco, poderoso, tem ligação com o passado dela (em criança, mudara-lhe o nome de Dagmar para Guíta) e até cartas maviotas lhe escreve. Diga-se que ela é das poucas mulheres pobres do lugar que não é analfabeta.

Ao final, grávida, amedrontada, prevê o futuro que a aguarda, quando os homens da casa descobrirem seu estado. Tanto ela como nós sabemos que a Missunga nada acontecerá, quem sofrerá as conseqüências de qualquer que seja o ato do pai e/ou dos irmãos será apenas ela. A morte acidental na floresta, belamente narrada no capítulo trinta e sete, vem cortar tudo o que lhe poderia acontecer de bom ou de mal.

Nas poucas páginas em que encerra a atuação de Guíta, o narrador concentra a narração no drama que ela vive com a gravidez e através do qual assoma-se a consciência que ela tem da distância que a separa do mundo de Missunga, representado nas figuras de outras mulheres, as brancas Azevedos, por exemplo, cujos “vestidos as engrandeciam, as separavam do povo”.

O capítulo é marcado por notações que indiciam o trágico, praticamente confirmado quando, antes de sair para levar almoço ao pai e aos irmãos que trabalhavam na mata, tirando árvore, no domingo, a moça queima uma a uma as cartas do “gentil e amado perdido”. Sai de casa exalando a pureza que lhe fora maculada, “vestida de branco, fita branca no cabelo, um ramo de jasmim no peito e descalça”, como que fadada a cumprir um destino trágico, mas também a denotar a ligação que assume a mulher desse universo com a terra. Observe-se:

“Mais forte , como nunca, o cheiro das árvores, de chão queimado, resinas e raízes esmagadas, água estagnada e frutos brabos que apodreciam. Sua maternidade se fundia com a da natureza, comunicavam-se com os cheiros, os desejos, a moieza e o torpor que havia na mulher e na terra.”
(M. p. 256).

Desse excerto, sete curtos parágrafos adiante, temos a morte súbita de Guíta. Nesse curto espaço de tempo o narrador prepara o ambiente da floresta: uma tempestade se aproxima; ela corre; ao estrondo crescente da trovoada misturam-se as batidas dos machados; a mata se agita num surdo desabamento e:

“Subitamente escureceu para a moça, o atalho, a chuva, o salão do baile, a lua na caixa de fósforos, a árvore tombava e a envolveu numa rajada.” (M. p. 257).

Observe-se o tom alegórico de sua morte. Ela morreu acidentalmente na floresta, mas a árvore que a matou foi derrubada pelos homens de sua família, que trabalhavam, numa manhã de domingo, para efetivar um desejo leviano do Coronel, “uma canoa nova o mais cedo possível”. Embora ao morrer ela encerre em si o segredo da gravidez, de certa forma os homens de sua família a mataram ao mesmo tempo que reforçaram também o destino trágico deles: pobres diabos, solitários, a quem a sorte nega quase tudo...

Ao morrer, Guita deixou apenas a representação de uma morte acidental, de um destino acidental para a comunidade. Nós, leitores, sabemos do que levava consigo, angústias e apreensões, às vezes medo, às vezes certezas... Tudo encerrou em si, como a lua guardada na caixa de fósforos. Tal a lua, Guíta encerrou-se em seu mistério, não pôde saltar fora da caixa para fugir com a lua do céu. Ao encarregar-se de seu final trágico, a fatalidade encarregou-se de dirimi-la de possíveis tragédias da vida.

Diferente de Guita, Orminda é uma presença ostensiva em *Marajó* e ultrapassa-lhe as cercanias das páginas para outras obras pelo tom lendário que lhe dá o narrador, sinal de que sua vida transpôs os cercados dos latifúndios dos Coutinhos. Se isso aconteceu, não lhe significou sofrimento menor do que o tiveram outras pobres coitadas.

Vicente Salles comprova o entrelaçamento do romance de **Dona Silvana**, herança folclórica portuguesa, ao romance em análise, exatamente pela presença de

Orminda, dona Silvana marajoara. Vejamos o que diz o estudioso, cuja análise é fundamental para a interpretação de ambos, personagem e romance analisados.

Segundo o estudioso, o arquétipo folclórico, decomposto em partes integradas aos poucos ao romance, funciona como suporte da trama de uma história extremamente complexa. Logo no segundo capítulo Missunga revela a situação inicial: *Um rei tinha uma filha*. Orminda, filha da negra Felismina, sua ama-de-leite, pode ser sua irmã. No quinto capítulo o texto folclórico emerge da narrativa como acalanto:

*“Cavaleiro de meu pai
Dá-me um jarrito d’água...”*

Como acalanto, segundo ainda Vicente Salles, há de se repetir em várias partes do livro, quase como um leitmotiv. A segunda situação do modelo tradicional: *O rei quer casar com a filha* revela toda a extensão da desgraça de Orminda, que associa seu destino ao de D. Silvana pelo mesmo tema do pai incestuoso. No romance em análise, Coronel Coutinho deseja a filha Orminda.

Na seqüência, *O pai pune sua filha*, prendendo-a na torre onde ela morre de fome e de sede. Orminda, no caso, será punida pela própria sociedade, a começar por sua beleza, quando o rosto foi rasgado a golpe de peixeira por um cabra recusado em uma partida de dança. E se espalhará sobre ela uma lenda terrível: “Em Cachoeira viram ela uma noite subir a torre da igreja com o próprio sacristão. Noutro dia, o mestre Cândido que anda fazendo obras na igreja, encontrou a marca do corpo dela no soalho da torre.” Orminda ficou presa na torre pela marca do próprio corpo.

Nos versos do acalanto cantado por sua mãe cruzam-se os destinos de D. Silvana e de Orminda:

*“Cavaleiro de meu pai
Me dá um jarrito d’água
Se te der água, Silvana
Tenho a cabeça degolada.*

De acordo com o folclorista, “está na página final a ligação mais profunda do texto folclórico que deu suporte à estrutura do romance: “O acalanto misturava-se às vozes de muita gente mostrando a marca do corpo na torre. Silvana prisioneira da torre. Ela e Silvana nas mesmas torres que se confundiam”. Ormindá morre, ouvindo o acalanto, na concepção popular de que morte é sono: “As torres estavam negras, os cavaleiros passavam, o manto de Nossa Senhora era negro sobre o chão desabando”. Ela balbucia: “um sono...” A prima Alaíde, amparando-a: “Dorme... Mana...” (pp. 342/3).⁹³

Salta da análise esclarecedora e interessante do folclorista a tragicidade do destino de Ormindá, um destino ao mesmo tempo assinalado pelo trágico e marcado pelo lendário. Isolemos o romance de Dona Silvana para podermos complementar a representatividade da personagem na obra. A grande marca dessa mulher é o senso de liberdade que a faz senhora de si, de seus atos, de suas escolhas, daí sua fama saltar e afrontar as fronteiras dos Coutinhos.

⁹³ Op. cit. pp. 351, 352, 353, 354. Vicente Salles nos informa que no texto de Dalcídio Jurandir se reproduz a primeira indicação do romance de D. Silvana, um dos mais difundidos no Brasil. Reproduz outro, mais extenso, coletado na ilha do Mosqueiro, Pará, a 24 de janeiro de 1952, narrado e cantado por Maria de Nazaré Santana: “Um rei tinha uma filha chamada Silvana. Ela era muito bonita e o rei se apaixonou por ela. Ele começou a perseguir a filha e ela foi se queixar para sua mãe dizendo assim: *_Minha mãe, minha mãezinha, o que venho lhe pedir/ meu pai quer casar comigo, me desterre já daqui.* A mãe lhe respondeu: *_Ó Silvana, minha filha, o que tu vens me dizer/ O teu pai endoideceu, o resultado é morrer.* Veio o rei à procura da filha e falou assim: *_Ó Silvana, minha filha, vais comigo se casar. / Ó meu pai, senhor meu pai, mande logo me matar.* O rei mandou prender a filha na torre. Ali na prisão ela cantava, pedindo ao cavaleiro: *_Cavaleiro de meu pai, dá-me um jarrito d’água (bis) / _Se te der água, Silvana, tenho a cabeça degolada (bis).* Assim a princesa morreu de fome e de sede.” (p. 355).

O narrador prepara o leitor para revelar Orminda atuando. Seu nome é citado no enredo várias vezes, inclusive sua condição de filha do Coronel Coutinho é desvelada através do encontro de sua mãe com Missunga.

Quando aparece no nono capítulo, são enfatizados seu poder de atração e seu lado irrequieto. A simbologia de seu papel se expressa nas flores do jirau ao lado da barraca em que mora com a mãe:

“(...) com um pé de amor crescido, o bogari, tajás e um amor dos homens, flor que muda três vezes ao dia: branca, encarnada, cor de rosa.” (M. p. 76).

O lendário se junta na explicação do poder de atração que exerce sobre os homens:

“Contavam que Orminda foi achada na praia. Não nasceu da velha Felismina. Orminda nasceu da mãe água” (...) “Orminda é como bota”. (M. p. 81).

Nhá Felismina, rota e encardida, ao mesmo tempo que desolada diante do destino dos filhos (os homens ladrões, as mulheres prostitutas), sente orgulho de Orminda ao se recordar de quanto fora endiabrada na infância. De suas lembranças retira-se o traço revelador de que Orminda destoaria das mulheres de seu meio. Depois se revela seu gosto por jóias, sedas, brilhos, mas também a determinação e a voluntariedade (prega uma peça no poltrão Lafaiete que a quer conquistar).

Filha temerosa da autoridade da mãe, depois de passar pelo fiasco da experiência mediúnica no terreiro de Manoel Rodrigues, não volta para casa e pede “asilo” a Lafaiete. Cair na prostituição não lhe é o termo devido, uma vez que ela é mais ddivo-

sa consigo mesma do que o é com os homens. Não é mulher para um homem só, e é dona de suas vontades. Passa a viver dos favores dos homens, sem abrir mão de sua possibilidade de escolha, dado compreendido por poucos machos daquele universo em que se dissemina a visão dos Coutinhos. Isso faz com que atraia para si o trágico. Chega a Felicidade, onde, feliz e livre, tem a boa companhia de Alaíde e de um de seus irmãos. Fadada, perde o irmão Marcelino e tem a beleza marcada com o corte de navalha no rosto porque se deu o direito de escolher com quem dançaria.

Orminda encontra, contudo, quem a compreenda porque há outra pessoa que faz questão de viver o exercício da liberdade: o cantador de chulas, Ramiro. Desaparecida desde a tragédia em Paricatuba, reaparece na época da pesca, no Arari, quando vai morar com a pajé Nhá Leonardina, a qual, segundo a lenda local, teve como primeiro homem o boto, traço de similaridade com a lenda espalhada sobre ela (Orminda) e o boto.

A pajé defuma-lhe o corpo e vaticina: “fêmea nascida para virar o mundo”; aquele corpo coleado causaria danação e Ramiro faria uma chula sobre ela. Ela e Ramiro se conhecem e por vários capítulos os dois se projetam entre os pescadores e os acontecimentos da pesca e salga de peixes, momentos em que se enfoca um painel de pobres tangenciados pelas cercas do latifúndio. Ramiro conta a Orminda muitas histórias nas quais redundam as vilanias do Coronel, entre elas a de Gervásio, ferrado pelo Coutinho, na vívida expressão de que sua gente era seu gado. Quando Orminda vai embora, deixa de atuar, mas reaparece como lenda viva, na boca de Ciloca que conta sobre seu corpo demarcado na torre da igreja.

Ao final, para que continuasse mito, a morte também precoce lhe tolhe os passos. Essa mulher tão livre, tão sensual não tem lugar naquela sociedade. É ultraja-

da pelo desejo excessivo dos machos de sua própria origem: desperta desejos incestu-
tuosos no pai e no irmão. Conquanto os homens saibam que não a possuem deveras,
que não a dominam, rebaixados perante uma força maior que a deles, não deixam de
ultrajá-la, como o fez o nordestino, como também Lafaiete, ladrão de suas jóias e do
dinheiro da festa da santa, com os quais foge para Belém.

Orminda está presa a uma contradição: a lenda lhe tira as algemas da prisão
terrena, da coerência, da plausibilidade, mas também faz com que represente a prisão
a que a sociedade local subjuga a mulher. O sinal do corpo de Orminda ficou na torre
da igreja; a princesa está presa no castelo. Essa prisão ganha caráter metafórico do
destino das mulheres locais. Queria ela uma segunda lua? O brilho de Orminda ficou
preso na caixa, assim como ficaram a juventude e a inocência de Alaíde, terceira mu-
lher a ilustrar o destino de suas congêneres em *Marajó* e única a terminar viva na nar-
rativa.

Alaíde, a cabocla, aparentemente mais frágil que Orminda, sobrevive à se-
dução e aos desmandos dos Coutinhos, apesar do estado lastimável de miséria e so-
frimento, revestidos de resignação e serenidade a ponto de toda sua pobreza parecer
natural.

Cedo perdeu o pai e foi criada pela mãe, também parceira de Coronel Cou-
tinho, razão por que ele é seu padrinho (Missunga investiga e se certifica que o pai era
de fato apenas seu padrinho), assistiu à morte trágica da mãe e mora com uma tia.
Mesmo assim, é a resignação em pessoa, e se faz mulher de Missunga com naturali-
dade, sem nada pedir em troca.

Talvez pelos traços indígenas, Missunga associa sua figura à terra, à natu-
reza, como se ela fizesse parte natural daquela paisagem. Observe-se:

“(...) Alaíde era mansa como a terra sentindo as raízes, as marés, a inquietação das árvores sob a trovoadas. Se abandonava com um jeito um pouco distraído, tão tranqüilo, tão natural com uma animalidade inocente, tão inocente em certas horas, que havia naquilo a sensação quase do incesto. (...)” (M. p. 74).

A mansuetude de Alaíde recobre-lhe a pertinácia e o espírito solidário. Acostumada às lidas naturais da sobrevivência e trabalhadora incansável, sabe trabalhar, não sabe pedir:

“_Um quilo de farinha, só?

Devia àquela cabocla um palacete em Belém, as passas, os grandes pães de forma que D. Ermelinda mandava buscar, Imaginava luvas para aquelas mãos que arrancavam guelras, escolhiam camarão, reviravam lama, apanhavam turu no buraco dos paus podres. Um luís quinze para aqueles pés endurecidos e chatos que caminhavam léguas no mato, pé de caçadora e mateira?

_Não queres também um trancelim, Alaíde?

Ela não respondeu. Muita coisa queria mas não sabia pedir. Um trancelim, um cinto, uma porção de fitas, a saia para a tia. (...)” (M. p. 86).

Esses traços lhe garantem a serenidade com que enfrentou a loucura de Felicidade, onde, solidária aos seus, trabalhou o que Missunga não trabalhou em vida. Grávida de Missunga, mas sentindo as contradições do moço e sabendo que seria apenas um passatempo para ele, aborta por meio de beberagem. Apesar de voluntário, esse seu ato não atesta resistência ao poder dos Coutinhos, uma vez que Missunga havia lhe acenado com o aborto e ela, muito entristecida depois, demonstra que teria sido mais feliz se tivesse tido a criança.

No desvario de Missunga pós a morte de Guíta, ela o acompanha naquela viagem doida, mas, em presença do Coronel e de Lafaiete, pede que o levem embora, sendo mal interpretada. Adoece, é cuidada por Missunga, e também mal interpretada por ele. Vista como feiticeira, devido sua origem indígena, nem o companheiro se lembra mais de como a definira bem:

“Alaíde tinha a força da terra que ele não soubera domar.” (M. p. 162).

Depois de abandonada, reaparece no final da narrativa, mais pobre ainda, viúva de Deodato, trabalhador de seringal, de quem perdera outro filho. Miserável, volta a Ponta das Pedras a procurar Ormindá e encontra-a à morte. No consolo à amiga, acena com a possibilidade de irem juntas a Belém trabalhar nas fábricas. Isso significa que ela pensa em sua vida com a perspectiva do trabalho, não ao lado de nenhum homem. É um caminho que se abre fora dali. Ali a princesa ficará sempre presa na torre, porque não branca, porque pobre, porque apenas fêmea... As cercas do latifúndio prendem as princesas na torre, na caixa de fósforos, na cova, na loucura...

Se Alaíde foi ou não para Belém não sabemos e não importa, interessa a possibilidade. Em *Passagem dos Inocentes* quando Alfredo se encontra com as entidades de classe protestando contra o descaso das autoridades com a mortalidade infantil, ele ouve alguém chamando por Alaíde e se indaga se é a mesma cuja história sabia, contada por d. Amélia.

Essas três mestiças pobres servem de amostragem da condição da mulher em um grande painel que é *Marajó*. Dessa narrativa saltarão para o ciclo *Extremo*

Norte na representação daquele universo rural para o feminino em contraponto com o mundo urbano de Belém.

Vale ainda ressaltar que nesta obra o narrador ilustra o nascedouro das Libânias da cidade (estamos nos referindo a *Belém do Grão Pará*), com a história de Rita. Filha de um vaqueiro, que trabalha em terras do Coronel Coutinho e lá vive com a mulher e quatro filhos, a pobre menina passa por uma experiência traumatizante: um dia um canoeiro pede-a aos pais. Ele a levaria a Belém, para alguém que precisava de uma menina daquele jeito. Numa cena chocante e tensa, o narrador retrata o desespero da criança e a hesitação dos pais. Quando o pai decide não dar a menina, a mãe se lembra de outra que fora levada para Belém, esperneando, rouca de gritar.

Rita escapou de ser mercadoria no Ver-o-Peso, escapou de ser criada em Belém, entretanto, não conseguiu fugir dos tentáculos do latifúndio, negociada que foi mais tarde pelo tio, para a baba do velho asmático Manoel Raimundo.

Os caminhos das mulheres de Marajó só se garantem à sombra do caminho dos homens. Mesmo às brancas e bem posicionadas, pouco focalizadas no texto, é o casamento que lhes afirma reconhecimento social e lhes garante futuro, não felicidade, caso de d. Branca, mulher de Coronel Coutinho, de dona Guilhermina, mulher de Lafaiete. Se negras, ou caboclas, e pobres, o casamento ou amasiamento com os de sua igualha ainda lhes assegura uma certa respeitabilidade. Sem os maridos, há poucos caminhos para sobreviverem e criarem os filhos. Trabalho há muito, mas nada que lhes garanta o sustento independentemente. De qualquer forma, poucas escapam à marca das reses do latifundiário...

Na reconstrução da história de Rita, em páginas antológicas reconstrói-se a saga de seu pai, Antônio, vulgo Parafuso que, despedido, passou de vaqueiro traba-

lhador a ladrão de gado. À pobreza que o marcava se sobrepõe o estigma de ladrão, resultando em miséria e dissolução da família. Essa história ilustra o paralelismo de que acima falamos entre o universo feminino e masculino, dos pobres retratados por Dalcídio em seu ciclo. As fronteiras do latifúndio delimitam uma zona de intercessão entre esses universos em que se amalgamam o estigma da prostituição para a mulher e o de ladrão de gado para os homens.

As histórias de Gervásio e de Parafuso trazem à tona um paradoxo que por si bastaria para ilustrar o injusto modo de apropriação da terra na região e suas nefastas conseqüências: cercados por reses (leia-se carne), praticamente escravizados pelas lides com a “carne”, esses homens vivem o sonho de comer carne. Dá-se no contexto o que Walnice Nogueira Galvão assinala e que parece recorrente nos interiores brasileiros: o ideal do boi assado simboliza a “fome psíquica” daqueles homens, e personifica a conjuntura dos “mínimos vitais” em que sobrevivem.⁹⁴

Convém observar esse traço da tessitura de *Marajó*: a insistência no enfoque de histórias paralelas às dos protagonistas e na reconstrução acelerada da vida de determinadas personagens. O primeiro caso se ilustra com os retratos de Manuel Rodrigues e Tenório, ambos foliões de Santo Ivo; no segundo caso entram os finais trágicos de Gonçálinho, de Gervásio, ou histórias como a de Rita, a de Antônio Parafuso e outras... Acrescentadas às histórias populares, como a da Maria da Pau, contada por Nhá Diniquinha, resultam num grande quadro da ilha em que se plasma sua estrutura econômica, social e cultural.

⁹⁴ Walnice utiliza expressões de Antonio Candido, ao comentar-lhe *Os Parceiros do Rio Bonito*, segundo ela, “nosso clássico da cultura caipira”. In: *GLOBO RURAL*, ano 17, n.º 192, outubro de 2001, p. 94.

Nas mãos de uma elite que une a propriedade ao poder político, com a visão voltada exclusivamente para seu próprio umbigo, no quadro social praticamente não há espaço para uma classe média, apenas uma leva de pobres ou empobrecidos, quando não miseráveis, quase sempre migrando na região à procura de trabalho.

Em vista disso, retomemos a questão do recorte que a narrativa opera dentro de *Extremo Norte: Marajó* se faz um quadro retirado de outro quadro, detalhe ampliado de um todo. Ao abrir o ciclo com *Chove nos campos de Cachoeira*, o narrador deixa implícita a estrutura econômica e social local desde o início da obra. Quando traz a figura do Dr. Lustosa como protagonista de um capítulo, explicita o implícito e solta o fio do novelo que desenrolará depois.

Focalizado o problema com lentes mais próximas em *Marajó*, fica clara a amplificação do que foi trabalhado antes e se estabelece a compreensão do que virá depois, tanto que em *Três casas e um rio* apenas se ratifica a representação dessa estrutura. A vila de Cachoeira, não muito distante de Ponta das Pedras, tem as famílias mandatárias locais, assentadas no latifúndio: os Bezerras, os Lustosas, resquícios dos Meneses.

Se a representação da estrutura latifundiária, então explorando principalmente a pecuária, denuncia o atraso a que essa forma de apropriação da terra restringe a região, é bom lembrar que ela se assenta sobre as ruínas de um ciclo econômico decaído, o da borracha. Em dado momento, Missunga diz ao pai:

“_De 1900 a 1914, os pais mandavam os filhos para Oxford. Paris, Lisboa, Londres eram, nesse tempo, dez vezes mais perto de Belém que o Rio. (...)” (M. p. 33)

O excerto nos evidencia a proximidade temporal de *Marajó* com a primeira obra do ciclo, reforçando a idéia de recorte de que falamos e a questão de que se há uma Amazônia decaída, porque houve um ciclo econômico que gerou essa decadência, em compensação não há nada sendo feito para se restaurar o desenvolvimento regional. Da amostragem que a ilha representa, conclui-se que a estrutura viciada continua e os mandatários locais se, por um lado sabem pisotear, escamotear e subjugar, por outro, não sabem e não querem planejar para a competitividade que o capitalismo exige.

A proximidade temporal da narrativa à primeira do ciclo torna redundante a amostragem das mazelas daquela estrutura social para a mulher. As histórias de Alaíde, Guíta e Orminda aclaram as das mulheres presentes em *Chove nos campos de Cachoeira*, que serão praticamente as mesmas de *Três casas e um rio*, de modo a formarem um conjunto dentro do ciclo, em consonância com o núcleo a que as três narrativas pertencem.

Assentadas na vila de Cachoeira, as principais mulheres a aparecerem na primeira e terceira narrativas do núcleo não escapam ao cerceamento daquele universo sem perspectivas senão a de um marido. Com exceção das costureiras Violante e Douduca, também muito pobres, as demais se restringem ao trabalho doméstico e sofrem de algum modo as conseqüências da dependência aos homens.

As mulheres do chalé de seu Cristóvão vivem uma dependência grotesca do dinheiro masculino e se amontoam em brigas sobretudo devido ao não ter o que fazer, pois, naquela estrutura social e econômica, há praticamente nada para fazer fora de casa. Daí o triste retrato de Bitá, depois de dispensada pelo sétimo noivo; o desesperado apelo de Raquel que se apega à figura desprezível de Eutanázio; o fim mesmo de

Irene, que, se de um lado não mostrou desespero de causa ao desprezar Eutanázio, o candidato a marido, e afrontou a sociedade local com sua barriga, não escapou às garras traiçoeiras de um fazendeiro que a abandonou grávida. Semelhanças com Guíta?

Apesar de um lado mitificado de Irene sobreviver na lembrança da metáfora da Musa de Eutanázio e na lembrança de Alfredo, ele mesmo a viu, rapidamente uma vez, embarcando no Ver-o-Peso ao lado do filho e do possível marido, um homem já idoso, cumprindo o mesmo destino de tantas outras moças bonitas locais.

As Saraivas, Lucíola e Dadá, envelhecidas, enterram dia a dia as esperanças de futuro. Lucíola entrega-se àquela interposição materna obsessiva por Alfredo, o que a leva ao final trágico, cumprindo o mito de Diana, conforme analisamos. Dadá será retratada posteriormente causando pena em Alfredo e no leitor, tal o grau de decadência. Chegou a apanhar de um dos irmãos porque se deu à corte de um pastor que por lá se aventurara, em seguida perde os cabelos, numa simbologia da perda de suas forças, de seus sonhos.

D. Amélia poderia representar a mulher que se sobrelevou às amarras daquela estrutura pelo respeito que conseguiu conquistar (relembre-se o episódio da noite de São Marçal) na sociedade local, não apenas por ser mulher de Major Alberto, mas pela força, pelo trabalho assistencial que desempenha. Sabemos, entretanto, que se não vivesse com Major, não teria a mesma consideração. Não nos esqueçamos que, enquanto trabalhadora nas ilhas, teve um filho, sofreu violência dos irmãos por causa disso e manteve em segredo a paternidade da criança. Semelhanças com Alaíde? E tudo que se possa falar em prol de uma figuração da resistência feminina em D. Amé-

lia⁹⁵, a nosso ver cai por terra diante de seu problema com a bebida. A pressão de se sentir quase sempre a preta limpa, a amásia, a cozinheira de Major Alberto (quando ele a pediu em casamento, recobriu em seu discurso o nome de esposa ou de amásia com o de cozinheira), é aliviada nas garrafas que a embriagam e que lhe tornam a vida mais difícil.

De Felícia não há mais o que falar senão o *modo irônico* de representar a decadência da mulher num local em que quase todos os caminhos apontam para a prostituição.

Felícia não pode ser equiparada a Orminda. É outra situação. Além da mitificação de Orminda, que, por ter ficado presa na torre, sedimentou sua ânsia de liberdade, ela se ajusta mais a uma leva de mulheres cuja vida sexual representa traços de liberação feminina, embora muitas delas sofra direta ou indiretamente conseqüências disso.

Nesse primeiro núcleo do ciclo, é Orminda quem sofre diretamente as conseqüências, posto que punida como Silvana marajoara pela própria sociedade; Siá Rosália, mãe de cinco filhos, cada um de um pai, conseguiu arranjar-se bem e até quem lhe deixasse um montepio de herança, que lhe possibilitou vida aprazível. Seus filhos, entretanto, sofrem internamente por esse lado dissoluto da mãe e em virtude disso são muito rigorosos com as irmãs, cobrando em demasia moralidade delas.

⁹⁵ Amarilis Alves Tupiassu analisa a “resistência do feminino em *Chove nos campos de Cachoeira*” e vê D. Amélia como representante de um dos cinco grupos em que divide as personagens femininas da obra. In: *A mulher e a modernidade na Amazônia*. Organização de Maria Luzia Miranda Alvares. Belém: Cejup (FUMBEL), CFCH/UFPA/GPEM. 1997.

Quem não sofre conseqüência nenhuma é D. Ermelinda, personagem de *Marajó*. Quando casada com Josias, a quem não amava, dava-se ao deleite com um tio policial. Mais tarde abandona Josias e vai morar com o Coronel Coutinho. Em Belém, leva vida principesca e o abandona para viver com um sobrinho do Coronel.

Se pensarmos na presença da mulher em todo *Extremo Norte*, percebemos que em Marajó os horizontes se afunilam para ela, em contraste com Belém onde as perspectivas melhoram um pouco. Entre o universo rural e o urbano, portanto, há o caminho das fábricas, há um pouco mais de possibilidades de trabalho, daí Alaíde estar disposta a migrar rumo à cidade, como a maioria dos homens o fazia, assinala-se em *Marajó*.

No painel, há poucas mulheres que demonstram indícios de emancipação refletidos no trabalho: as costureiras Doduca e Violante (de Cachoeira), Isaura e Dudu (de Belém); Magá, a tacacazeira, Mãe Ciana, a vendedora de cheiros. Todas, porém, muito pobres, e apenas uma com um nível de conscientização significativo. Isaura encerra um mistério ao guardar os papéis do pai, um rebelde. Sua atuação no enredo de *Belém do Grão Pará* mais realça a vida de pequena burguesa ociosa de Emília Alcântara do que ela enquanto ser individual e social.

Mãe Ciana, já idosa, orgulhosa de sua raça negra, angaria a cumplicidade do leitor menos pela força de sua figura de trabalhadora ambulante, do que pela paixão não correspondida pelo anarquista seu Lício, por quem ronda a cidade.

As personagens femininas que mais se aproximam de uma consciência de classe são dona Violante, de Cachoeira, e a pequena burguesa Inácia Alcântara. Dona Violante chega a lembrar ao Major Alberto mulheres da Revolução Francesa. Dona Inácia em seu entusiasmo em favor dos roceiros do Guamá, ou no levante dos quartéis,

assinala com a crença na organização dos trabalhadores e na necessidade de resistência ao sistema, quando este é opressor. Embora apenas a primeira trabalhe para se sustentar, o que ambas demonstram prende-se unicamente ao seus discursos.

Voltando àquelas mulheres cuja vida sexual representa traços de liberação, em Belém temos a contrabandista D. Brasiliana, de *Primeira manhã*, e em *Ribanceira* temos Bibiana, filha do Coronel Cácio. Do mundo urbano, a primeira não é punida e ainda leva vantagens das boas relações com os políticos da cidade. Já a segunda, do mundo rural, foge de lá posto que seria tratada como pasto dos homens. Depois que ela se vai, alguém narra a Alfredo que ela fora obrigada a se deitar no coche por duas vezes antes de se encontrar com ele, chantageada que fora por dois homens que descobriram seu intento. Ela, todavia, escolhera seus dois primeiros amantes e não fora expulsa de casa, como aconteceu a Luciana, também filha de fazendeiro.

No mesmo universo corroído em que Alfredo busca um caminho, insere-se esse elenco feminino de que falamos e são poucas as mulheres que acenam com a resistência à prisão daquele universo sem serem por ele sufragadas ou não se lhes retire o que de melhor teriam, a liberdade, a juventude, a lucidez... Talvez por isso Andreza fique como um sopro mítico a incitar Alfredo desde que dela se separa e vai para a cidade. Em suas buscas ela se presentifica para ele na representação de liberdade, força e coragem, pois embora paupérrima, reduzida que fora sua família à miséria pelos Menezes, não perdera esses traços e eles sobrevivem perpetuados na imagem dela menina.

III – Dalcídio Jurandir: 40 anos de representação de uma Amazônia derruída.

Se considerarmos o ano de 1939, em que Dalcídio Jurandir reescreveu *Chove nos campos de Cachoeira* (para podermos ter um ponto de partida) e o ano de 1979, quando morreu, desejando ainda acrescentar um romance ao ciclo *Extremo Norte*, temos um percurso de quarenta anos nos quais o autor foi publicando seus livros e ao longo dos quais demonstrou obstinada persistência em dar cabo do ciclo a que se propôs na juventude.

É, no mínimo, curioso o trajeto de publicação de Dalcídio Jurandir por duas razões: a primeira relaciona-se ao fato de ele ter-se iniciado escritor na ditadura de Vargas e ter “encerrado” a carreira na ditadura militar, pós 64, aparentemente sem grandes problemas com as censuras desses regimes; a segunda diz respeito aos diferentes momentos da literatura brasileira por que passou a obra dalcidiana, gerando dificuldade para enquadrá-la historicamente.

Relembremos brevemente seu percurso literário: o autor surgiu em 1941 (com *Chove nos campos de Cachoeira*, escrito em 1939), na chamada segunda fase do Modernismo, a da consolidação do romance renovado, de cunho acentuadamente social; publicou ainda nos anos quarenta outro livro escrito em 1939 (*Marajó*); contribuiu nos anos cinquenta com dois romances (*Três casas e um rio*, 1958, e *Linha do Parque*, 1959), o segundo deles resultado de um compromisso com o PCB; entrou na década de sessenta retratando a Belém dos anos vinte (*Belém do Grão Pará*, 1960; *Passagem dos inocentes*, 1963) e seguiu durante o período da ditadura militar, pós 64, insistindo na Belém decaída dos anos vinte (*Primeira manhã*, 1968; *Ponte do galo*, 1971; *Os habitantes*, 1976; *Chão dos Lobos*, 1976; *Ribanceira*, 1978).

Se, por um lado não foi censurado, por outro também não foi recebido como par dos autores considerados renovadores, tanto na década em que surgiu quanto na década de setenta. Na primeira, ficou à margem dos considerados bons romancistas de 30, na segunda, não foi incluído no rol do então chamado “romance brasileiro dos anos 70”, jargão instituído para denominar a produção literária da década, que releva autores como Ignácio de Loyola Brandão, Ivan Ângelo, Antônio Torres e desconhece Dalcídio Jurandir de *Os habitantes*, *Chão dos Lobos* e *Ribanceira*.

Em ambas as décadas o que caracteriza a obra dalcidiana é seu caráter inovador. Ao mesmo tempo em que o autor persiste na pintura do retrato de Alfredo entre os dez e os vinte anos, e focaliza a Amazônia da década de vinte, com retrospectivas aos anos áureos da borracha, Dalcídio trabalha (e isso é o mais importante) as técnicas narrativas de romance em romance, no sentido de produzir uma obra em que o **esfacelamento é traço de composição**, como vimos na análise de *Ribanceira*, livro em que o autor amarra fios desfiados em *Chove nos campos de Cachoeira*, quer no nível temático, quer no nível formal.

Um aspecto comum na crítica sobre Dalcídio Jurandir, perceptível nos textos referidos na introdução do trabalho, é a colocação do autor como representante do regionalismo, ora do “grupo do norte”, ora do “amazônico”, ora do “paraense” e até representante de “um regionalismo menor”. Apenas a crítica de um seu conterrâneo, Benedito Nunes, o distancia “consideravelmente das experiências regionalistas” porque, segundo ele, os romances de Dalcídio Jurandir

“(...) são ficções que apresentam uma interiorização muito grande, cada vez mais densa; são, na verdade, as aventuras de uma experiência

interior. Chego a pensar que o conjunto desses romances forma uma espécie de *À La Recherche*... escrita na Amazônia e que Dalcídio é, um pouco, o nosso Proust.⁹⁶

Percebemos que Benedito Nunes tenta chamar a atenção sobre os aspectos genuínos da obra dalcidiana, sem cair nas classificações rápidas e generalizantes em que, parece, caíram alguns historiadores de nossa literatura. Note-se como o crítico percebeu primeiro a recriação de uma dimensão universal (uma espécie de *À La Recherche*) no particular, a Amazônia, invertendo a posição do foco daqueles que tentam defender determinado autor ou obra da pecha do regionalismo⁹⁷ através da inserção do particular no universal, depois de destituírem esse particular do tão batido quanto temido “pitoresco”. Vale dizer que virou clichê de certa crítica concluir que se determinada obra é regional, mas não pitoresca, será universal.

Embora tão mal visto pelos críticos literários, não podemos nos esquecer de que, enquanto “tendência”, ou atitude do ficcionista perante o real, não é sacrilégio ser “regionalista”. Tome-se a observação de Celso Frederico ao analisar o nacional-popular em nossa cultura:

“A situação brasileira está ainda longe do pretendido fechamento dos horizontes críticos da cultura. Aqui, o processo de globalização coexiste com as desigualdades regionais e com uma escandalosa distribuição de renda. Em meio a tantos contrastes e contradições, o espaço continua aberto para uma resistência cultural que expresse a nossa particularidade. O ca-

⁹⁶ Entrevista a José Castello para o *Jornal de Poesia*.

⁹⁷ Parece que, a partir do estudo de Lúcia Miguel Pereira, em *Prosa de ficção – de 1870 a 1920* -, em 1950, se associou regionalismo a pitoresco, e ambos os termos ganharam tom depreciativo, razão de muitos autores terem rejeitado tal denominação.

ráter nacional e popular de uma cultura anti-capitalista continua tendo vigência, embora de modo diferente daquele até então conhecido.”⁹⁸

Como nota dessa asserção, o estudioso complementa:

“Quem duvidar dessa possibilidade deve ler o melhor romance brasileiro publicado nas últimas décadas: *Os desvalidos*, de Francisco J. C. Dantas, S. Paulo, Companhia das Letras, 1993. A surpreendente força do regionalismo, retomado pelo olhar culto e moderno do autor, contradiz aqueles que acreditam na vitória definitiva da globalização e no colapso do nacional e do popular como bases da criação cultural.”⁹⁹

Nessa linha de pensamento, Carlos Nelson Coutinho viu no que se considera o bom regionalismo de 30 a manifestação do caráter nacional-popular em nossa literatura¹⁰⁰, caminho que não devemos esquecer ao analisar a produção literária de Dalcídio Jurandir. Antes, porém, de continuarmos a questão, gostaríamos apenas de descartar a pecha de “regionalista menor” dada a ele por Alfredo Bosi, embora, ressalve-se, o crítico o considere “o mais complexo e moderno” do grupo que produziu romances amazonenses seguindo essa vertente.

A dimensão regional está presente nos romances dalcidianos, às vezes em tom mais forte, às vezes mais esmaecido, sem, no entanto, “qualquer caráter de tendência impositiva, ou de requisito de uma equivocada consciência nacional”¹⁰¹. Para

⁹⁸ A política cultural dos comunistas, in: MORAES, João Quartim de (org.). *História do marxismo no Brasil*. Campinas: Unicamp, 1995.

⁹⁹ Idem, *ibidem*, p. 304.

¹⁰⁰ *Cultura e sociedade no Brasil*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1990.

¹⁰¹ CANDIDO, Antonio. *Literatura e subdesenvolvimento*. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

se entender isso é necessário reportar-se às palavras do próprio Dalcídio a respeito de sua obra e da literatura brasileira. Tomemos algumas falas do autor:

“Foi a tentativa inicial de transmitir, em termos de ficção, o que vive, sente e sonha o homem marajoara. Vale como um depoimento, uma memória, uma denúncia, uma antecipação. Tentei captar o trivial, o não heróico, o dia-a-dia da vida marajoara, vida que parece tão coisa nenhuma e é, no entanto, tão de todo mundo. Não figurei Marajó como um inferno nem tampouco como um paraíso perdido. Criei nela o meu universo, a terra encantada, e escrevi com prazer, candura e desencanto, com obstinação ingênua e saboroso desgosto, horas e horas vivi na mais divertida e amarga ilusão literária. A flauta é tosca, toquei de orelha mas toquei com sentimento.”¹⁰²

“Eu não sou um escritor de grande público. Os meus livros não têm o principal encanto das grandes tiragens, que é habilidade para fazer o leitor ser atraído pelo enredo, pelo desenvolvimento da urdidura. Eu me fixo muito na linguagem, nos vagares da narrativa, no ritmo lento das cenas.”¹⁰³

“A nossa literatura está em ascensão. E fará parte da universal à medida que se tornar mais brasileira, mais rica de nosso povo.”¹⁰⁴

Observe-se nos excertos: a postura de Dalcídio como cantor do universo marajoara, recriado por ele; a consciência do autor de uma tradição literária oscilante entre retratar a Amazônia como paraíso ou como inferno; a opção pela técnica que retira sua obra do que ele mesmo chamou de “narrativas simples”; a preocupação com o destaque de nossa literatura no panorama mundial sem perder de vista o caráter nacional dessa literatura.

¹⁰² Entrevista “Um escritor no purgatório”, concedida a Antonio Torres, Haroldo Maranhão e Pedro Galvão. **Revista Mensal de literatura “ESCRITA”**, Ano 1, n.º 06, 1976.

¹⁰³ Idem, *ibidem*, p. 4.

¹⁰⁴ “Dalcídio fala dos outros e de si”. Entrevista a Bastos Morbach. **REVISTA ASAS DA PALAVRA**. Belém: Unama, n.º 4, junho, 1996.

Como se depreende, Dalcídio era voltado à reflexão, por isso a reinterpretação da tradição literária já existente, tanto com relação à Amazônia, quanto com relação ao país, parece que foi a tônica em seu pensamento. Ilka Maria de Oliveira destaca-lhe um artigo escrito para **Imprensa Popular**, em 1952, no qual Dalcídio aponta a urgência do “reexame de nossos valores literários, do estudo de nossa literatura e do problema do realismo socialista”¹⁰⁵. É claro que, nesse caso, Dalcídio se manifesta em função de uma proposta cultural do PCB, o realismo socialista, mas, segundo Ilka Maria, a questão da reinterpretação da tradição literária já existente é o aspecto interessante do artigo do autor. Possivelmente provém dessa tendência dalcidiana de reinterpretação do já tradicional em nossas letras a dificuldade em enquadrar a obra **Extremo Norte** em alguma gaveta rotulada da literatura brasileira.

Essas declarações indicam, ainda, àqueles que querem tão somente retratar Dalcídio Jurandir como regionalista, que a técnica utilizada por ele quebra em sua obra o tom naturalista a que se associa muito do que foi produzido no Brasil dentro dessa linha. O jogo com o tempo, a mistura de vozes, os monólogos interiores, tudo o que ajuda no traço da simultaneidade presente em suas narrativas, as distancia do naturalismo.

Na criação de um mundo derruído por onde trafegam heróis corroídos, Dalcídio filia-se à linha dos autores recriadores de universos decadentes, como os do Nordeste, especificamente José Lins do Rego e os companheiros de Partido Graciliano

¹⁰⁵ A literatura na revolução. Contribuições literárias de Astrojildo Pereira e Alina Paim para uma política cultural do PCB nos anos 50. Campinas: UNICAMP/ 1998. P.43

Ramos e Jorge Amado. Logo, muito do que se falou para realçar sobretudo a obra dos dois primeiros autores vale para alinhar Dalcídio a eles.

Assim, começemos por Flora Sussekind¹⁰⁶ que, apontando a analogia entre literatura e ciências sociais na ficção naturalista de Trinta, indica a presença do ciclo como modelo romanesco básico na década, porque “ciclo” era palavra-chave nas interpretações econômicas do país. No ciclo, se narravam transformações que não se deram do dia para a noite, que tiveram larga duração, daí os vários volumes para sua representação ficcional.

A autora diz que Jorge Amado e José Lins do Rego escreveram todo um ciclo para “matar senhores de engenho e coronéis”, logo, no Ciclo da Cana-de-Açúcar e no Ciclo do Cacau foram necessários muitos volumes para se narrar a decadência das grandes famílias patriarcais nordestinas e do seu modo de explorar as terras, para descrever a passagem de um engenho a usina e o aparecimento do grande proprietário burguês (p.170).

Nesse contexto, Flora Sussekind destaca a originalidade de Graciliano Ramos que criou a série em lugar do ciclo, fraturando a verbosidade do naturalismo de então e funcionando como “faca amolada no modelo romanesco dominante”, principalmente porque, ao explicitar em seus romances o trabalho com a linguagem, “Graciliano joga por terra a obsessão fotográfica e documental dominante no neonaturalismo de Trinta, dominante tanto num Jorge Amado quanto num José Lins do Rego” (p. 170).

A autora também observa o modo como Paulo Honório de *São Bernardo* se refere à terra, “como algo que ‘via de relance’, diferente dos personagens presos à ca-

¹⁰⁶ *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

na e ao cacau de Jorge Amado e José Lins e das descrições de canaviais, bagaceiras, terras do cacau, tão freqüente na novelística dos anos Trinta” (p. 171).

A partir desses apontamentos, pensemos em Dalcídio Jurandir, inserto em Trinta ao iniciar o ciclo *Extremo Norte* e ao produzir seus dois primeiros romances: *Chove nos campos de Cachoeira* e *Marajó*, com os quais participou do concurso Vecchi/Dom Casmurro em 1940.

Observemos primeiramente que o autor se utiliza do ciclo romanesco não para narrar o processo em andamento da queda do ciclo da borracha, nem a passagem de um modo de apropriação da terra a outro, ou de um modelo econômico a outro. Ele desvela o vazio de um modelo econômico; no vazio deixado pela queda de um ciclo econômico trafegam suas personagens e do memorialismo de algumas recuperamos o auge desse ciclo já extinto; nas ruínas desse tempo um de seus protagonistas (Eutanázio) termina um trajeto de tensão entre ego e mundo e outro (Alfredo) inicia, para depois amadurecer, sem completar, um transcurso de aquisição de consciência social, identificando-se com as camadas populares desse universo depauperado.

Há, pois, no ciclo romanesco de Dalcídio Jurandir, e, já nos dois primeiros romances, um trabalho refinado de articulação temporal. O presente da narração, figurado no pretérito perfeito, se amplia à medida que se revela um passado mais distante, correspondente ao imperfeito e mais-que-perfeito, em todo caso, já acabado. Um dos estudos de Pedro Maligo¹⁰⁷ sobre *Extremo Norte* recai sobre o tempo e nos ajuda a compreender esse aspecto. Segundo ele:

¹⁰⁷ Op. cit. p. 50

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

Ele ainda diz que Dalcídio Jurandir explora continuamente a dualidade implícita do passado como realidade defunta (para sempre apagada) e memória eterna (de nunca se apagar), sendo a última não definida apenas como nostalgia, mas aparecendo como impotência que uma personagem sente ao tentar compreender as devastadoras conseqüências dos acontecimentos históricos. “Isto leva a estados de introspecção, ou a um sentimento de determinismo que se manifesta como apatia ou desespero diante da realidade que evoluiu da decadência econômica.” (p. 50/51).

Complementando, Maligo ainda observa “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 nem como escape do presente, nem como solução econômica possível” (p. 51).

Acrescentamos que, diante do sentimento de impotência a que se sentem aprisionadas, as personagens do presente das narrativas dalcidianas, principalmente as populares, compensam essa inércia apontando para um movimento anterior ao ciclo da borracha e retido na memória eterna, a Cabanagem. Desse modo, se, conforme ainda Maligo, na interpretação da História Dalcídio demonstra que “a grandiosidade do Ciclo da Borracha esvaiu-se, restando apenas a possibilidade de crítica e o fracasso

inevitável das tentativas de reconstrução” (p. 51), por outro, a Cabanagem, apontada em quase todo o ciclo romanesco, ressoa como um tempo mítico na voz popular e suplanta o fechamento desse passado ligado ao econômico porque, como tempo mítico, acena para a possibilidade do retorno, presentificando pelo menos as possibilidades de resistência às opressões à qual a Cabanagem está ligada.

Voltando os olhos para os dois romances iniciais citados, lembremos que *Marajó* se faz a única narrativa de *Extremo Norte* em que Dalcídio retrata de perto a apropriação da terra. No contexto interno da obra, entretanto, ainda vige o sistema de herança do grande latifúndio e tudo indica a permanência da mesma estrutura, a menos que se queira ver nas visões grandiosas de projetos desenvolvimentistas de Misunga a possibilidade da mudança para a apropriação propriamente burguesa da terra, apontada por Flora Süssekind.¹⁰⁸

Se o modelo agrário persiste e o texto retrata a continuidade desse processo, não deixa, entretanto, de indiciar o aceleração da industrialização na zona urbana e o movimento que está causando nos interiores, abrindo perspectivas diferentes inclusive e principalmente para a mulher que não pode atender mais aquele modelo patriarcal. Daí o retrato de Ormindá como uma mulher livre, pelo menos sexualmente, e Alaíde apontar para o trabalho assalariado na fábrica em Belém.

Juntamente com *Belém do Grão Pará*, *Marajó* forma a dupla, entre os dez romances, que parece mais fortemente carregada de cor local. Uma das razões a explicar essa sensação com relação a este último romance é o seu papel *sui generis* den-

¹⁰⁸ Audemaro Taranto Goulart aponta essa possibilidade de mudança na leitura que faz da obra, à luz do texto de Freud *Totem e Tabu*. In: *Marajó sob o signo da antropologia e da estética*. Texto apresentado no Colóquio Dalcídio Jurandir. 60 anos de *Chove nos campos de Cachoeira*. UFPA/UNAMA, Belém, nov. 2001.

tro do ciclo, parecendo retirado dele, mas também focalizando em *zoom* o problema agrário da região. Salta dele a impressão de um universo mais fechado e parece que o leitor vê mais de perto a pintura dos rios, lagos, alagados, pastos, arrebóis, fauna, flora e costumes locais.

Ressalve-se que a obra consegue driblar o peso naturalista do período, sobretudo porque o que seria documento etnográfico incorpora-se como elemento de tessitura da narrativa: “o romance de Dona Silvana” e outras histórias populares, como a da Maria da Pau, reforço do conteúdo da primeira. A forma fechada do “romance” modela a personagem de Ormindá, cuja representatividade de princesa presa na torre funciona como paradigma da prisão dos seres humanos naquele universo em que fica mais patente a reificação humana. Na diferença de registro, corta-se o tom documentário em que o texto poderia cair.

A linguagem, belissimamente trabalhada no romance, ajuda-o a se distanciar do vezo naturalista de Trinta. Audemaro Taranto Goulart aponta a manifestação estética no nível da linguagem da obra, chamando a atenção para “a delicadeza da composição lingüística, a graciosidade com que o autor constrói cenas e situações,” para “a ternura com que fala de assuntos que poderiam ser significativamente apelativos”.¹⁰⁹ O estudioso cita como exemplo uma passagem cujo lirismo não escapa ao leitor:

“Apearam-se diante do lago e dos campos que a luz descobria. Viram os garrotes erguerem e acariciarem as belas novilhas. Não se ouviam mais as vozes dos pescadores na lanceação. As virgens novilhas estavam amorosas e belas e o dia parecia nascer do fundo do lago. Os garrotes, baban-

¹⁰⁹ Idem, *ibidem*, p. 10.

do, escuros e lentos avançaram e cobriam as novilhas espantadas. No dia subindo, um vôo de garça tentava purificar a paisagem”. (M. p.239)

Vale a reprodução do que o crítico comenta sobre o excerto citado:

“Note-se como o narrador desvia o rito amoroso entre o homem e a mulher para a paisagem circundante. Lá estão os significantes metafóricos da conjunção amorosa – garotes e belas novilhas – que se entregam num cenário bucólico, recortado na imagem auditiva do silêncio dos pescadores e nessa outra, visual e cósmica, em que o dia aparece vir do fundo do lago. O cenário é puro, no sentido de que o leitor está diante de uma paisagem natural mas, ainda assim, uma garça vem emoldurar o quadro, pois tentava purificar a paisagem. É essa palavra mesmo –tentava- que dá a dimensão do projeto estético de Dalcídio, uma vez que ela indica, de modo nítido, que o autor desconfia da depuração a que submeteu a narrativa, como que preocupado em elidir nela tudo quanto fosse afirmação direta e apelativa da tópica da sexualidade”.(p. 11).

A linguagem de *Marajó* reproduz aquela liricização a que nos referimos na análise de *Chove nos campos de Cachoeira*, ou seja, o narrador exercita o máximo possível a fusão da linguagem poética com a referencial. À medida que é bem sucedido, ele acaba filtrando os elementos de cor local, pois se utiliza da animização da natureza não apenas para “as paradas descritivas” de que nos fala Ligia Chiappini¹¹⁰, aliás, raríssimas na obra, mas para revelar o homem ligado a essa natureza. Observe-se como o homem está sempre presente nos quadros da natureza:

“Ramiro ferrou o animal com garbo (...). No urro do animal ferrado, a tarde morria.” (M. p. 237)

¹¹⁰ *Regionalismo e Modernismo*. São Paulo: Ática, 1978.

“Missunga (...) Atravessou um balceado, bandos de patos selvagens passavam. Puxou a espingarda da cilha e atirou. Os patos subiram e outros bandos passaram rápidos num vôo mais alto. Missunga voltou a atirar para o céu até o último tiro e a noite tombou vagarosa, sangrando ainda do crepúsculo, como uma garça ferida.” (M. p. 237).

“Missunga saiu no rumo do porto. Ciloca ameaçava Felicidade. O grunhido do porco que Tenório matava. Crianças choravam e as mães as espancavam. O sol tinha, dava liamba às árvores que amoleciam, estáticas, sonhando, num torpor.” (M. p. 137).

“(...) Os pensamentos vem e vão como aqueles galhos do pequiazeiro no vento.” (M. p. 86).

Mesmo quando encontramos no romance trechos que nos lembram as paradas descritivas observadas por Lígia Chiappini em obras regionalistas, percebemos nelas a fratura justamente porque não se distanciam das personagens. Veja-se um desses momentos:

“Os tucunazeiros carregados guardavam o caminho para o igarapé. Lá dentro os cipoais, o escondido, os folhedos macios cheirando a lacre e a baunilha, os puruizeiros davam seus frutos silvestres parecidos com uvas. Chupavam puruí juntos. Agora havia dois puruís bem pretos, desfazendo-se de maduros, naqueles olhos. Maré enchendo, a ansiedade subindo. Exibia um porte de filha taxaua, alta, carnuda, peito cheio.” (M. p. 73, grifo nosso).

O excerto, que compõe um parágrafo, revela o pensamento de Missunga ao “tomar café bebendo também os olhos de Guíta”, anunciado no parágrafo anterior. Os grifos ajudam a ilustrar a metaforização por que passa o pensamento do rapaz que traz à tona não somente a semelhança dos olhos de Guíta com o puruí, mas também um tempo distante em que os dois eram companheiros. Logo, a descrição de um narrador preocupado em reproduzir belamente a paisagem, cede lugar a uma personagem que

seleciona dessa paisagem os elementos analógicos e os combina em seus pensamentos conforme suas necessidades e possibilidades estéticas.

Já em *Chove nos campos de Cachoeira*, a despeito de toda a chuva e de toda a água, o tom regional é obliterado pelo drama interno das personagens de Eutanázio e Alfredo, ambos, lembre-se, de mentalidade essencialmente urbana. Salta do texto a atmosfera densa, carregada pelo lado fortemente *gauche* de Eutanázio e, por que não, de Alfredo. As náuseas do primeiro, em tensão contínua consigo mesmo, e o sofrimento do segundo, em tensão contínua porque quer efetivar o sonho de homem da urbe, prendem o leitor de tal modo que lhe ofuscam o olhar sobre o local. Afinal, quem são aqueles heróis: *gauches*, pobres-diabos, heróis fracassados? No retrato de Eutanázio e de Alfredo sobrevivem os caminhos da leitura da obra: do existencialismo ao realismo crítico, prova de que Dalcídio Jurandir não amarrou seu texto nas estreitezias do naturalismo que satisfez muitos autores da época.

Considerando-se, pois, os elementos de composição desses primeiros romances de Dalcídio: a linguagem, o retrato do herói e as possibilidades de leitura desse herói, bem como o distanciamento do naturalismo, cremos que temos dados suficientes para alinhá-lo entre os bons romancistas de Trinta, complementando o quadro daqueles mais conhecidos.

A produção dalcidiana dos anos 50, *Três casas e um rio* (1958) e *Belém do Grão Pará* (1960), segue, aprimorando, as trilhas dos romances anteriores. No primeiro livro o plano do imaginário social traz à tona o matiz regional, adensado no registro de costumes locais. O plano da simbologia e a técnica narrativa impedem que o matiz se transforme em cor e seja traço fundante da significação da obra. A carga de ambigüidade que carrega a fazenda Marinatambalo e os acontecimentos que lá ocor-

rem, bem como o retrato de festas populares com tons de carnavalização se encarregam de demonstrar a distância da narrativa de enquadramentos naturalistas. Lembremos também da ironia do narrador ao criar a personagem expressionista de Edmundo Meneses a viver de miragens sobre a terra local e depois se finar na própria miragem, o mondongo.

Dentro da técnica se ajustam as inserções das narrativas populares na voz dos narradores-personagens, modo adequado para fugir da artificialidade com que soariam essas narrativas na voz de um narrador urbano, distanciando daquele universo. Por outro lado, a inserção de histórias populares no tecido do enredo, como a 'história do velho e o lilás' mascaram a possibilidade da simples coleta desse acervo.

Belém do Grão Pará estabelece mudança no enredo do ciclo, tanto que o colocamos como romance de abertura do segundo núcleo em que dividimos *Extremo Norte*, mas não radicaliza na técnica, razão por que dissemos que é uma das narrativas em que a cor local parece mais forte. Entretanto, relembremos que, apesar de a cidade de Belém ser pintada num retrato do que lhe é típico, feiras, frutas, alimentação, costumes, tudo tem sua razão de ser. Afinal, o menino Alfredo encontrou a Musa e despe-a para poder conhecê-la, resultando disso, conforme expressão de Willi Bolle, "um mapa afetivo de Belém"¹¹¹. Além disso, a cidade, protagonista da obra, é pintada conforme os olhos das personagens (Alfredo, Antônio, Libânia) a enxergam. E se o menino é imaturo para compreender "que a história é construtora de ruínas"¹¹², pelo

¹¹¹ Willi Bolle. *A imagem da cidade: de Cachoeira a Belém*. Texto apresentado no Colóquio Dalcídio Jurandir. 60 anos de *Chove nos campos de Cachoeira*. UFPA/UNAMA, Belém, nov. 2001.

¹¹² HARDMAN, Francisco Foot. *Brutalidade antiga: sobre história e ruína em Euclides*. In: *Estudos Avançados*, vol. 10, n.º 26, janeiro/abril, 1996.

menos toma contato com estas, assim como toma contato com o universo das mercadorias e com o poder do dinheiro. Logo, prenuncia-se no romance uma personagem urbana, Alfredo, flanando entre as ruínas, ratificando-se de vez o traço de modernidade da obra dalcidiana.

Outro elemento deve ser considerado: Belém adentra as narrativas anteriores, sobretudo *Chove nos campos de Cachoeira e Três casas e um rio*, conforme o sonho de urbanidade de Alfredo, havendo um movimento de sobreposição entre cidade, igual a capital, e interior, igual a vila. A vila, depois cidade de Cachoeira, talvez mereça ser tratada como parte dos municípios rurbanos brasileiros, nomenclatura recentemente criada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Rural Sustentável (CNDRS), para designar 4500 municípios brasileiros cujo metabolismo é vinculado ao universo rural, mas que não lhes garante estatuto nem de núcleos agrícolas, nem de urbanos típicos, rurbanos, portanto¹¹³. Daí sentirmos na abertura do ciclo a diferença gritante entre a capital Belém, que representaria de fato o universo urbano, e Cachoeira, misto de urbano e rural, razão da pintura de Belém no momento em que Alfredo efetiva o sonho de lá morar.

Essa sobreposição do universo urbano ao rural, veja-se, acaba sendo recriada por Dalcídio Jurandir como elemento temático em sua obra, diferentemente dos autores regionalistas que focalizaram determinado interior distanciado do mundo urbano, retratando o primeiro, em contraste com o segundo, como rude, ou tosco, ou até mesmo bárbaro.

¹¹³ VEIGA, José Eli da. *Globo Rural*. Ed Globo. Ano 17, n.º 193, nov. 2001.

A princípio, *Belém do Grão Pará*, embora publicado em 1960, em termos de produção dalcidiana pode ser enfeixado com os romances anteriores, fazendo ressonância ainda daquele primeiro momento observado por Alfredo Bosi na literatura brasileira, de 1930 em diante.¹¹⁴ O crítico divide o quadro entre 1930 e 1945/50 e a partir de 1950/55, percebendo no primeiro momento:

“(..) grosso modo, o panorama literário apresentava, em primeiro plano, a ficção regionalista, o ensaísmo social e o aprofundamento da lírica moderna no seu ritmo oscilante entre o fechamento e a abertura do eu à sociedade e à natureza (...). Afirmando-se lenta, mas seguramente, vinha o romance introspectivo, raro em nossas letras desde Machado e Raul Pompéia (...) A sua “paisagem” nos é familiar: o Nordeste decadente, as agruras das classes médias no começo da fase urbanizadora, os conflitos internos da burguesia entre provinciana e cosmopolita (fontes da prosa de ficção).” (p. 432/33).

Nessa perspectiva, então, estaria a obra dalcidiana dividida em dois blocos: o primeiro representado pelos quatro primeiros romances (*Chove nos campos de Cachoeira, Marajó, Três casas e um rio e Belém do Grão Pará*) e o segundo pelas seis obras (*Passagem dos Inocentes, Primeira manhã, Ponte do galo, Os habitantes, Chão dos lobos, Ribanceira*) publicadas em seguida, entre 1963 e 1978.

Os seis últimos romances dalcidianos se incluem na linha traçada por Bosi para a ficção brasileira a partir de 1950/55, quando “entram a dominar o nosso espaço mental o tema e a ideologia do desenvolvimento”, havendo uma renovação do gosto da arte regional e popular, e reservando-se “toda atenção ao potencial revolucionário da

¹¹⁴ Op. cit. p. 432.

cultura popular”. O destaque se dá a João Guimarães Rosa como o grande inovador ficcionista do período, um experimentador radical, num quadro rico e variado em que um grande elenco de autores “têm escavado os conflitos do homem em sociedade, cobrindo com seus contos e romances-de-personagem a gama de sentimentos que a vida moderna suscita nas pessoas” (p. 435).

Diante da leitura de *Belém do Grão Pará* como romance de abertura da perda “das ilusões” de Alfredo e do início da busca que continuará empreendendo nos outros enredos, podemos colocá-lo no segundo grupo de romances. Se estará bem colocado junto aos três primeiros, ou junto aos seis últimos, não interessa muito, posto que a obra dalcidiana representa sempre uma fratura aos modelos a que se pretende alinhá-la.

Willi Bolle percebeu isso e indica a pesquisa e a experimentação como traço do romance dalcidiano¹¹⁵ a ponto de aproximar Dalcídio Jurandir a João Guimarães Rosa na “visão aguda da ausência de diálogo entre as classes sociais” e no empenho radical da experimentação, embora, para ele, Dalcídio não tivesse rompido tanto quanto Guimarães, cuja obra tem grau de acabamento superior à de Dalcídio.

Nos romances de Dalcídio que se seguem a *Belém do Grão Pará*, como já observamos, há um contínuo flamar de Alfredo principalmente na Belém fétida, concomitante ao caminho que vai tracejando de aquisição de consciência social e de opção pelo popular. Aceleraram-se, num crescendo, os processos técnicos: variação do foco narrativo, sobreposições temporais e espaciais, gerando a sobreposição de cenas, cortes e recortes na ação, profusão de narrativas encaixadas, o incessante trabalho com a

¹¹⁵ Vide nota 111.

linguagem, no aprimoramento da apreensão de sua base oral, tudo resultando na aparente impressão de que se deseja apreender a realidade presente e passada de uma só vez. Da simultaneidade vem o esfacelamento. É através de um discurso esfacelado que o narrador focaliza Alfredo ao final de *Ribanceira* se perguntando “toda faca, nessa pedra, acha seu gume?”.

Importante relevar a questão da valorização da cultura popular, de que nos fala Bosi, no contexto dessa segunda leva de obras dalcidianas, observando-se que Dalcídio se apresenta consoante ao momento, não por razões de *zeitgeist*, mas como prosseguimento do trabalho iniciado em *Trinta*, reconhecendo no popular a matriz para a criação de seu universo romanesco.

Derivam dessa matriz grande parte de suas personagens e um grande número de histórias encaixadas ao enredo do ciclo. Há também, em algumas obras mais, em outras menos, a reprodução de muitas quadras, retiradas das cantigas locais. Das fontes populares ainda provém o ritmo da linguagem oral recriada na obra e a profusão de vocábulos diminutivos espalhados pelas narrativas, muitos deles insólitos, como verbos e pronomes: lavarzinho (de lavar), falarzinho, euzinho, aquelazinha, elazinha.

Vejamos um trecho de uma história contada por uma moça do povo em uma narrativa. Trata-se da lenda do pé de maniva:

“_Mas bem. A moça ficou grávida, não foi? Pois quando ela teve o filho, o rapaz disse: nunca banhe o nosso filho – lá deles - na água fria. E assim ela fazia. A criança era alvinha que só uma tapioca, os olhos verdes como a folha da maniva. A mãe – lá dele – criava o filho como o pai – lá dele – mandava. (...)” (T.C.R. p. 279, grifo nosso).

Observem-se as marcações para marcar o distanciamento da narradora e para desfazer a ambigüidade do referente (lá dele(s)), e também para estabelecer contato com o interlocutor (não foi?). Mas observe-se que o autor não recorre à tediosa reprodução da grafia fonética, sempre um fosso a distanciar narrador e personagem, personagem e leitor. Neste caso, uma personagem figurante, de um grupo de moças que falavam de Edmundo Meneses, porque tocadas por sua beleza, toma a narração e reproduz a lenda da mandioca. Ao final, ela complementa:

“_E depois? Quando a moça voltou?

_Acabou-se o que era doce. Não sei mais de nada. E adeus, que quero entregar estas amaldiçoadas cartas pra aquele pé de maniva. Mas só sei que o filho que tivesse dele... Hum! Credo. Podia meter em dez tinas d'água. O bicho era ali, de carne e osso.” (T.C.R. p.279).

A lenda da mandioca surge em analogia à brancura de Edmundo Meneses, que as moças decidem convidar para um baile, daí a metaforização de sua pessoa na expressão “aquele pé de maniva”. Note-se que a narradora, ao mesmo tempo que reproduz a lenda, colhida do arcabouço do imaginário local, retira dela a possibilidade de funcionar como elemento revelador de ignorância popular, pois, demonstra que a lenda é lenda ao explicitar que o possível filho dela (narradora) com o “pé de maniva” (Edmundo Meneses), seria real, de carne e osso. A criticidade da narradora desfaz também a possibilidade de leitura de fechamento de seu universo, em contigüidade à cristalização da lenda.

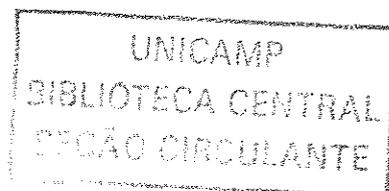
O viés crítico acompanha a maioria das histórias narradas pelos personagens, populares, ou não. Quando D. Amélia, em *Ponte do galo*, conta a saga dos Me-

neses, ela ilustra a ferocidade com que sempre mandaram no local; quando Floremundo em *Os habitantes* reproduz a história de Luciana, deixa implícita a crítica a sua família. Há um momento interessante a revelar a criticidade com que as histórias populares são “recontadas” nas narrativas. Em *Marajó* uma personagem conta a Alaíde que São Francisco do Malato, no tempo da Cabanagem, teve a imagem picada pelos cabanos, dentro da igreja. Mas uma personagem da vila, o Calafate, nega que foram os cabanos e argumenta que se o fizeram, alguma razão tinham, e cria hipóteses para o argumento:

“Talvez o santo ficasse ao lado dos brancos, andasse favorecendo os portugueses contra a cabanagem ou, quem sabe se o demônio, naqueles dias de luta, não se metera no corpo da imagem? Talvez fossem os próprios cabanos que tiraram o cão do corpo do santo, tiraram o cão a faca, e Doutor Calafate ria, ah! Era preciso, como dizia nhá Felismina, uma nova cabanagem, uma grande cabanagem no mundo. Mala real imitava a voz do Calafate.” (M. p. 269).

Neste momento a narração se dá via discurso indireto: o narrador assinala que Mala Real “principiou contando”. Mala Real traz à narração a figura de Doutor Calafate, que, apesar de tecer as possibilidades de outro discurso para o acontecido, ri de seus argumentos e empresta a voz de nhá Felismina para fechar seu pensamento sobre o episódio a favor dos cabanos, e Mala Real empresta a voz do Calafate, imitando-o, para fechar o assunto.

Acompanhando a perspectiva das narrações populares até *Ribanceira*, chegamos ao momento do contraponto entre a narradora Dona Sensata e Alfredo, grande ouvinte das narrativas, em que fica clara a consciência do rapaz sobre o ato de



narrar. Nesse fato, desvela-se o imbricamento da revelação do popular com o problema de opção vivenciado por Alfredo e o trajeto de aquisição de consciência por que passa. Ao final, desempregado, no barraco da costureira, que rumo tomará? O popular, argamassa do texto, revela a opção contínua do narrador, que aproxima do povo sua personagem central no decorrer do ciclo. Desse final em aberto, voltamos ao início das narrativas, e entendemos a complexidade dalcidiana na criação de suas personagens Eutanázio e Alfredo.

O primeiro, centrado no drama ego/belo versus mundo, herói urbano, deslocado em Cachoeira como o seria em Belém, uma vez que sua problemática existencial transcende o espaço, adequa-se bem ao modo irônico de narrar; o segundo, centrado no drama eu-individual versus eu-social, veste-se bem como herói do modo imitativo baixo, que se liga à ficção realista. Alfredo está mais próximo de nós do que Eutanázio. O drama de ser assinalado, mas impotente à criação, atinge menos o leitor do que o drama circunstanciado pela questão da classe social.

Eutanázio escrevia os versos do boi e atingia as camadas populares com seus versos, mas não atingia satisfação pessoal com tal literatura; queria outra, cuja matriz era canônica. Se agradava o povo com seus versos, ele o conhecia, mas se identificava apenas de fora com ele, como um intelectual retórico, revelando o pensamento paternalista próprio dessa situação (“Eutanázio achava assim que a sua pobre poesia tinha sempre alguma utilidade”). Alfredo não escreve versos para ninguém, mas ouve histórias, incita os narradores populares a contá-las para ele e trava diálogo com eles. Em *Ribanceira*, primeiro, tem vontade de comer as histórias de Nhá Fé (p.23); depois, diz a dona Sensata que “quem inventa somos nós” no ato de narrar (p. 289). Seu percurso, na raiz demarcado pela divisão da cor e da cultura dos pais (a mãe ne-

gra, quase analfabeta; o pai branco, culto), fato que o difere essencialmente de Eutanázio (filho de seu Alberto com a esposa branca), percorre a tensão repúdio/aceitação do popular, que cresce para a admiração/identificação com esse popular e caminha para sua “inclusão” nas classes populares. Ao leitor fica a pergunta sobre o caminho de Alfredo: se prosseguisse, assumiria papel de “intelectual orgânico dessas classes”?

Não restam dúvidas ao leitor, porém, de que a obra de Dalcídio Jurandir, iniciada em *Trinta*, já fraturando o modelo que se tornou trivial, prossegue até os anos setenta, rompendo também com as possíveis versões populistas geradas nesse momento no quadro cultural brasileiro. E se a Alfredo ainda resta a demonstração de que deglutiou as histórias de Nhá Fé, o mesmo não se pode dizer de seu criador. Dalcídio deglutiou e fez boa digestão do “popular”, sem cair no paternalismo ou no populismo, revelando-se um intelectual articulado ao universo popular de sua região, criando um ciclo romanesco que tanto refutou o caminho cultural “intimista”, como as indicações zdhanovistas do PCB, uma obra, portanto, ligada ao viés do nacional-popular. Ao fechar-se, o ciclo *Extremo Norte* revela o fôlego de Dalcídio Jurandir nos caminhos da experimentação literária: e que fôlego!

Graças à deglutição das dicotomias local x universal, popular x erudito, urbano x rural, Dalcídio conseguiu reconstruir de maneira intimista e poética o processo de decadência (mas também de resistência) de uma região e de seus habitantes, causado pela ganância do capitalismo aliado a uma estrutura arcaica de relações sociais.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor. **Posição do narrador no romance contemporâneo**. In: OS PENSADORES. Textos Escolhidos. São Paulo: Abril, 1980.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da literatura**. Coimbra: Livraria Almedina, 1973.
- ALMEIDA, J. Maurício Gomes de. **A Tradição regionalista no romance brasileiro (1857 – 1945)**. Rio: Achiamé, 1981.
- ALVES, Enilda T. Newman. **Marinatambalo: construindo o mundo amazônico com apenas *Três casas e um rio***. Rio: PUC, 1984, mimeografada.
- AMADO, Jorge. **Navegação de cabotagem: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei**. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- ANDRADE, Mário. **Macunaíma**. São Paulo: Martins, 1977.
- ARANTES, Antonio Augusto. **O que é cultura popular**. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- ARÊAS, Vilma. **A agulha e a linha (a ficção de Modesto Carone)**. Texto digitado.
- ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Abril, 1978.
- ASSIS, Rosa. **O vocabulário popular em Dalcídio Jurandir**. Belém: UFPA, 1992.

----- . **Edição crítica de *Chove nos campos de Cachoeira***. Belém: UNAMA, 1998.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ÁVILA, Afonso. **O Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. In: OS PENSADORES. São Paulo: Abril, 1978.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. De Paulo Bezerra. Rio: Forense-Universitária, 1981.

----- . **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais**. Trad. De Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, Brasília: ed. da Universidade de Brasília, 1978.

BASTOS, Abguar. **Safra**. 2.^a ed. Rio: Conquista, 1958.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989. Obras escolhidas, vol. III.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade**. São Paulo: Cia das Letras, 1986.

BETHELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Trad. Arlene Caetano. Rio: Paz e Terra, 1980.

BIERDMANN, Hans. **Dicionário ilustrado de símbolos**. Trad. Glória Paschoal de Camargo. São Paulo: Melhoramentos, 1993.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix,

1978.

----- . **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1981.

BOSI, Ecléa. **Cultura de massa e cultura popular. Leituras operárias**. Petrópolis: Vozes. 1981.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. Vol. 2. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

----- . **Literatura e sociedade**. São Paulo: Cia Ed. Nacional, 1965.

----- . **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

----- . **Tese e antítese**. São Paulo: Cia Ed. Nacional, 1978.

----- . **Literatura e sociologia (conferência). Análise de O cortiço**. II. Encontro Nacional de Professores. Dep. De Letras e Artes. CCE/PUC, Rio, 1976.

----- . **Literatura e subdesenvolvimento**. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.

----- . **A literatura e a formação do homem**. In: *CIÊNCIA E CULTURA* 24 (9): 803 –804.

----- . **Brigada Ligeira**. São Paulo: Martins, s/d.

----- et alii. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CASTELLO, José Aderaldo. **José Lins do Rego: Modernismo e Regionalismo**. São Paulo: Edart, 1961.

CHAUÍ, Marilena et alii. **Política Cultural**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 15.^a ed. Rio: José Olympio, 2000.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário dos símbolos**. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Moraes, 1984.

COELHO, Marcelo. **Raymundo Faoro. O decifrador do Brasil**. CADERNO MAIS, FOLHA DE SÃO PAULO. São Paulo. 14 de maio de 2000.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. Vol. III, Rio: Editorial Sul Americana S. A., 1969. Vol. V, Rio: José Olympio: Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1986.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Literatura e humanismo**. Rio: Paz e Terra. 1967.

----- . **Cultura e democracia no Brasil**. In: *Encontros com a Civilização Brasileira*, n.º 17. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

----- . **Cultura e sociedade no Brasil**. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1990.

CRISTÓVÃO, Fernando e outros. **Nacionalismo e regionalismo nas literaturas lusófonas**. Lisboa: Cosmos, 1997.

CUNHA, Euclides. **À margem da história**. São Paulo: Cultrix, 1975.

CUNHA, Fausto. **O romancista de “Marajó”**. In: JURANDIR, Dalcídio. *Marajó*. 2. ed., Rio de Janeiro: Cátedra: Brasília: INL, 1978.

DACANAL, José Hildebrando. **O romance de 30**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado**. São Paulo: Ática, 1978.

DaMATTA, Roberto. **O que faz o Brasil, Brasil?** Rio: Rocco, 2000.

- DAOU, Ana Maria. **A belle époque amazônica**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- DIAS, Carmen Lydia de Souza. **Paixão de raiz (Valdomiro Silveira e o regionalismo)**. São Paulo: Ática, 1984.
- DUARTE, Eduardo de Assis. **Jorge Amado: romance em tempo de utopia**. Rio de Janeiro: Record; Natal, RN: UFRN, 1996.
- FAORO, Raymundo. **Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio**. Rio: Globo, 1988.
- FOSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Porto Alegre: Globo, 1969.
- FRANCO, Renato. **Itinerário político do romance pós 64: A Festa**. São Paulo: Fundação ed. da Unesp, 1998.
- FREDERICO, Celso. **A política cultural dos comunistas**. In: MORAES, João Quartim de (org.). *História do marxismo no Brasil*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1998.
- FREUD, Sigmund. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade**. In: OBRAS COMPLETAS. Vol. VIII. Rio: Imago. 1969.
- FREUD, Sigmund. **Neurose de angústia**. In: EDIÇÃO STANDARD BRASILEIRA DAS OBRAS PSICOLÓGICAS COMPLETAS DE SIGMUND FREUD. Vol. VIII, Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. **Os parceiros do Rio Bonito**. In: *Globo Rural*, ano 17, n.º 192, outubro de 2001, ed. Globo.
- GIL, Fernando Cerisara. **O romance da urbanização**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

GOETHE, Johann Wolfgang. **Werther**. Trad. de Galeão Coutinho. São Paulo: Abril, 1971.

GOLDMANN, Lucien. **A sociologia do romance**. Rio: Paz e Terra, 1976.

----- **Dialética e cultura**. Rio: Paz e Terra, 1979.

----- **Crítica e dogmatismo na cultura moderna**. Rio: Paz e Terra, 1973.

GOULART, Audemaro Taranto. **Marajó sob o signo da antropologia e da estética**. COLÓQUIO DALCÍDIO JURANDIR. 60 ANOS DE **CHOVE NOS CAMPOS DE CACHOEIRA**. UFPA/UNAMA, Belém, nov. 2001.

HARDMAN, Francisco Foot. **Trem fantasma: a modernidade na selva**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

----- **Brutalidade antiga: sobre história e ruína em Euclides**. *Estudos Avançados*, vol. 10, n.º 26, jan./abr. 1996, São Paulo: USP.

HOLANDA, Sílvio Augusto de Oliveira. **A tematização do ato de ler em Dalcídio Jurandir: anotações em torno de *Chove nos campos de Cachoeira***. COLÓQUIO DALCÍDIO JURANDIR. 60 ANOS DE **CHOVE NOS CAMPOS DE CACHOEIRA**. UFPA/UNAMA, Belém, nov. 2001.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem. Cpc, vanguarda e Desbunde: 1960/70**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

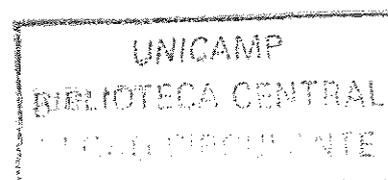
ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária**. Trad. de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

JURANDIR, Dalcídio. **Chove nos campos de Cachoeira**. 1.^a ed. Rio: Vecchi, 1941.

----- **Marajó**. 2.^a ed. Rio: Cátedra; Brasília: INL, 1978.

- . **Três casas e um rio**. Belém: Cejup, 1994.
- . **Belém do Grão Pará**. São Paulo: Martins, 1960.
- . **Passagem dos Inocentes**. São Paulo: Martins, 1963.
- . **Primeira manhã**. São Paulo: Martins, 1967.
- . **Ponte do galo**. São Paulo: Martins, 1971.
- . **Os habitantes**. Rio: Artenova, 1976.
- . **Chão dos Lobos**. Rio: Record, 1976.
- . **Ribanceira**. Rio: Record, 1978.
- . **Linha do parque**. Rio: Vitória, 1959.
- KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- KOTHE, Flávio. **O percurso do herói**. In: *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n.º 69, abr-jun 1982, p. 96-120.
- . **O herói**. São Paulo: Ática, 1987.
- LAFETÁ, João Luiz. **O mundo à revelia**. In: *São Bernardo*. Rio: Record, 1979.
- . **A crítica e o modernismo**. São Paulo: Duas Cidades, 1974.
- LEITE, Lígia C. Moraes. **Regionalismo e modernismo**. São Paulo: Ática, 1978.
- . **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1985.
- LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio: Francisco Alves, 1973.
- LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e modernidade: formas das sombras**. Rio de Janeiro: edições Graal, 1980.

- LINHARES, Temístocles. **História crítica do romance brasileiro: 1728-1891**. Vol. 2. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1987.
- LOBATO, Monteiro. **Histórias de tia Nastácia**. 22.^a ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- LUKÁCS, Georg. **Teoria do romance**. Lisboa: Presença, s/d.
- **História e consciência de classe**. Porto: Escorpião, 1974.
- MALIGO, Pedro. **Ruínas idílicas: a realidade amazônica de Dalcídio Jurandir**. In: REVISTA USP. n.º 13, 1992.
- MEYER, Marlyse. **Caminhos do imaginário no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- MOISÉS, Massaud. **O modernismo**. Col. **A literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1989.
- MORAES, Dênis de. **O imaginário vigiado. A imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53)**. Rio: José Olympio, 1994.
- **O velho Graça**. Rio: José Olympio, 1993.
- MORAES, Eneida. **Romancistas também personagens**. São Paulo: Cultrix, 1962.
- NOGUEIRA, Olinda Batista. **Dalcídio Jurandir: da re-velação de norte a sul**. Rio: UFRJ, 1991. Tese mimeografada.
- NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- **Crônica de Belém: "Belém do Pará"**. *O Estado de São Paulo*. Suplemento Literário, v. 5, n.º 121, p. 1, 25 mar. 1961.
- NUNES, Paulo. **Aquonarrativa: uma leitura de *Chove nos campos de Cachoeira* de Dalcídio Jurandir**. Dissertação de mestrado, UFPA, 1998.



- OLIVEIRA, Ilka Maria de. **A literatura na revolução. Contribuições literárias de Astrojildo Pereira e Alina Paim para uma política cultural do PCB nos anos 50.** Dissertação de Mestrado. Campinas: Unicamp, 1998.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. **História da Literatura Brasileira. Prosa de ficção – de 1870 a 1920.** Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1973, 3.^a ed..
- PEREZ, Renard. **Dalcídio Jurandir.** In: **Escritores brasileiros contemporâneos.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- PRESSLER, Gunter Karl. **Chove: a estrutura narrativa do romance moderno.** COLÓQUIO DALCÍDIO JURANDIR. 60 ANOS DE **CHOVE NOS CAMPOS DE CACHOEIRA.** UFPA/UNAMA, Belém, nov. 2001.
- RAMOS, Graciliano. **São Bernardo.** Rio: Record, 1979.
- . **Angústia.** Rio: Record, 1993.
- . **Vidas Secas.** Rio: Record, 1981.
- . **Infância.** Rio: Record, s/d.
- RANGEL, Alberto. **Inferno verde.** Tipographia Minerva, 1914.
- REGO, José Lins do. **Fogo morto.** Rio: José Olympio, 1977.
- . **Menino de engenho.** Rio: José Olympio, 1973.
- . **O moleque Ricardo.** Rio: José Olympio, 1966.
- REVISTA **ASAS DA PALAVRA.** Vol. 3, n.º 4 – 1996. Belém: Unama, 1996. (N.º dedicado a Dalcídio Jurandir).
- ROQUE, Carlos. **Antônio Lemos e sua época. História política do Pará.** Belém: Cejup, 1996.
- ROSENFELD, Anatol. **Texto contexto I.** São Paulo: Perspectiva, 1973.

SALLES, Vicente. **Chão de Dalcídio**. In: **Marajó**. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília, INL, 1978.

SARGES, Maria de Nazaré. **Belém: riquezas produzindo a belle-époque (1870-1912)**. Belém: Paka-Tatu, 2000.

SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo**. In: OS PENSADORES. São Paulo: Abril, 1973.

SCHWARZ, Roberto. (Org.) **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

----- . **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades, 1997.

----- . **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

----- . **A sereia e o desconfiado**. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o novo romance brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da burguesia brasileira**. Rio: Civilização Brasileira, 1976.

SÜSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo**. Rio: Achiamé, 1984.

TUPIASSU, Amarílis Alves. **A resistência do feminino em *Chove nos campos de Cachoeira***. In: SANTOS, Eunice Ferreira et alii. **A mulher e a modernidade na amazônia**. Belém: Cejup, 1997.