

UNIVERSO DERRUÍDO E CORROSÃO DO HERÓI EM DALCÍDIO JURANDIR *

Marlí Tereza FURTADO

RESUMO *Dalcídio Jurandir (1909/1979) escreveu e publicou onze romances entre 1939 e 1979, dez deles pertencentes ao ciclo Extremo Norte, em que segue a trajetória do protagonista Alfredo, de menino do interior a rapaz urbano, que luta por aceitar-se mestiço, dividido entre o universo erudito do pai e o popular da mãe, e, gradativamente, adquire consciência de classe social. O autor traça um painel da Amazônia decaída após o 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. O objetivo de nosso trabalho é a análise do ciclo romanesco 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 Jurandir – herói - Amazônia – decaída.

ABSTRACT *Dalcídio Jurandir (1909/1979), between 1939 and 1979, wrote and published eleven novels, ten of them belonging to the Extremo Norte cycle, in which plot the author follows the trajectory of the protagonist Alfredo, since a boy of the interior to a urban young man, who lives the conflict of accept himself as a half-breed, divided between his father's erudite universe and his mother's popular one, and, gradually, he acquires consciousness of social class. The author paints a panel of a decadent Amazonia after the Rubber Boom and reveals us the phantasmagorias of this economic cycle in the region. It is visible the continuous experimentation by Jurandir in order to improve the narrative's techniques by novel to novel, with the purpose of an innovation work, since its beginning, in 1930, further from of the naturalism of the major part of the literary production of the period. The objective*

* Texto resultante da Tese de Doutorado, apresentada ao Curso de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), no dia 18 de abril de 2002, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Enid Yatsuda Frederico.

of this work is the analyses of Jurandir's romanesque cycle, under the characters perspective as the ambient where they act, in order to situate the author in Brazilian Literature.

Key-words Jurandir - hero - Amazon - decadence

Se considerarmos o ano de 1939, em que Dalcídio Jurandir (1909/1979) reescreveu *Chove nos campos de Cachoeira*, seu romance de estréia, e o ano de 1979, quando morreu, desejando ainda acrescentar um romance aos dez que compõem *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 dalcídiana, gerando dificuldade para enquadrá-la historicamente.

Lembremos 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 cinqüenta 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 desconhece Dalcídio Jurandir de *Os habitantes*, *Chão dos Lobos* e *Ribanceira*.

Em ambas as décadas, o que caracteriza a obra dalcídiana é seu caráter inovador. No 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*.

Estudar a obra romanesca de Dalcídio Jurandir, incidindo o foco nas personagens e no universo em que transitam, fez-se o objetivo de nosso trabalho, justamente para não perder de vista o olhar social do autor, que se outorgou o título de “cantor de uma aristocracia de pé no chão”, e para poder justificar a complexidade e excelência de sua literatura, o que, cremos, ajudará a tirar esse escritor do limbo e renovará as páginas da História da Literatura Brasileira.

Para tanto, nos apoiamos na tipologia do herói problemático de Georg Lukács¹, e Lucien Goldmann (1976), seguindo 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 capítulo que abre o trabalho, denominado **Alfredo: trajetória de um herói derruído**. Nesse capítulo, analisamos quatro obras do ciclo, começando por *Chove nos campos de Cachoeira*, introdutória e embrião do ciclo, na qual se retrata Eutanázio, já no final de sua trajetória de herói agônico, e Alfredo no início de seu percurso. Na análise, procuramos apreender o drama dos protagonistas e a liricização da linguagem dalcidiana.

Em seguida, analisamos *Três casas e um rio*, narrativa em cuja economia se entrecruzam fortemente três planos: o “real fictício”, o simbólico e o imaginário social amazonense para retratar elaborações internas da personagem Alfredo, que começa a adolecer. Trabalhamos o texto enfatizando a personagem de Lucíola justamente porque ela é importante para o processo de individuação do menino que volta amadurecido, depois de guiado por essa mãe interdita no passeio que empreende à mais lendária que real fazenda Marinatambalo. Nessa obra, Alfredo resolve um de seus conflitos: aceitar a mãe negra, alcoólatra e apenas amasiada com o pai branco e erudito, Major Alberto Coimbra. Aceitando a mãe, a personagem começará a aceitar-se mestiço e a valorizar a cultura popular local cuja grande representante no ciclo é sua mãe, D. Amélia.

O terceiro romance analisado é *Belém do Grão-Pará*, livro em que Alfredo completa a passagem para a adolescência e no qual, através de técnica próxima do romance histórico, recupera-se o áureo tempo da borracha e do Lemismo em Belém. Consideramos a Belém da obra como o palácio derruído de Alfredo² porque, ao efetivar o tão almejado sonho de estudar em Belém, o menino-rapaz percorre aquela cidade com que sonhara, reconhecendo os resquícios do glamour da belle époque. O então menino-rapaz se dá conta de que chegou tarde e vive, junto com os Alcântaras, a família que o acolheu, as sobras do Lemismo.

¹ *Teoria do romance*. Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa: Editorial Presença, s/d.

² A imagem do palácio derruído é referência ao Palácio de Cristal, edifício, segundo Marshall Berman, 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, 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.

Ao final da narrativa, diante da ameaça de queda da casa, o mobiliário da família Alcântara é depositado na calçada e o piano fica ao pé da mangueira. Se recortarmos essa imagem, o piano embaixo da mangueira, já de 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, nos tempos em que a última erigia e desmontava palácios de cristal, enquanto a primeira erigia catedrais culturais (leia-se Teatro da Paz e Teatro Amazonas) para sua burguesia. O senão dessa elite amazônica assenta-se aí. O Palácio de Cristal foi construído para ser desmontado, porque representante de um capitalismo consolidado que constrói para mais tarde derruir; já as catedrais culturais, construídas para emparelhar sociedades, apesar de sólidas, não representavam um capitalismo consolidado, tanto que, ignorante de suas regras, essa burguesia local não tomou precauções contra a competição e esborroou-se em meio a seu deslumbramento. Daí o piano e a mangueira, também cultura e natureza, restarem lado a lado no final de *Belém do Grão Pará*, 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, nas duas ruas em que moraram depois da queda do Lemismo (a Gentil Bittencourt e a Estrada de Nazaré), porque não assimilaram o processo histórico pelo qual passaram. Deslocado se sente Alfredo, pois começa a adquirir consciência de si e do mundo em que se insere.

A questão do despertar para a consciência de classe de Alfredo é o fio condutor do ciclo *Extremo Norte*, antecipado pelo autor em *Três casas e um rio*:

“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.” (T.C.R. p. 169)

A partir de *Belém do Grão Pará*, a semente germina pouco a pouco, num processo lento e dolorido para a personagem, que errará perdida por uma outra Belém, cuja existência fora antecipada em *Chove nos campos de Cachoeira*, aquela cidade que o menino conhecera em tenra idade e que repudiava porque contrastava com a visão esfuziante passada a ele pelos que a ela tinham acesso.

Na Belém dos Covões, lamacenta e fétida, erra Alfredo no enredo dos cinco romances seguintes, cujo fio condutor de leitura repousa na tríade ruína, culpa e busca. De narrativa em narrativa vai acumulando dados para o amadurecimento de

sua consciência de classe e se identificando mais e mais com o universo do trabalhador braçal e com o povo, sem qualquer populismo, mas naquilo que as figuras populares têm de genuíno. Nessas perambulações de ginásio culpado, aos poucos perde o ginásio e as ilusões... Assim chega à juventude.

Nossa quarta análise recai sobre o último livro do ciclo, *Ribanceira*. Nesse romance, retrata-se um terceiro momento na vida de Alfredo, enfim um homem, sem medo de sua sexualidade, aceitando-se mestiço e participando do mundo do trabalho. Apesar disso, o narrador não resolveu um conflito anterior do então menino entre optar pelo universo popular da mãe ou pelo universo erudito do pai. Note-se que na venda de sua força de trabalho como secretário de intendência se assenta a diferença com a família de d. Amélia, quase toda de trabalhadores braçais, e a semelhança com o pai, funcionário público.

Embora inicie o enredo como alguém bem colocado na estrutura social, o rapaz Alfredo não se engrena naquele que seria o universo da ordem, inquieto pelo peso de um complexo de culpa muito grande, uma consciência aguda da ruína de sua sociedade e um processo de busca intenso. Uma busca não nominada e não definida.

Ao final do romance, destituído do cargo devido à mudança de governo do país (a revolução de 30) e depois de trabalhar um pouco como mestre de crianças, ainda no interior, Alfredo volta a Belém, ao barraco de dona Dudu, a costureira. 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 filho, 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).

Embora não possamos fechar interpretações, conseguimos assentar a possibilidade de leitura de que essa janela seria a questão ideológica. A faca encontrará seu gume à medida que, no trabalho intelectual ou não, Alfredo se colocar na classe proletária e lutar por ela. Assim isolado, ele configura o que Lukács chama de “um estado de consciência psicológica de proletário”³. Operante, como intelectual dessa classe, poderia encurtar a distância entre a consciência real e a consciência possível da classe com que se identifica.

O que pesa nesse final em aberto de *Extremo Norte* é a oposição eu/mundo de seus dois protagonistas: Eutanázio e Alfredo. Os dois seriam fios do mesmo novelo, começo e fim? Relevadas as diferenças, o primeiro, ainda que dissimuladamente, pôs fim à sua trajetória *irônica* (Frye, 1973), o segundo, na força da juventude, procura “janelas”. A busca dos valores autênticos, empreendida pelo herói

³ *História e consciência de classe*. Porto: Escorpião, 1974.

problemático, não se completou na biografia individual de Alfredo, esse herói que por onde anda encontra sempre um mundo em ruínas, valores degradados, o homem aprisionado nas ruínas construídas em nome de seu progresso.

Fechada a análise da trajetória de Alfredo, abrimos um segundo capítulo no trabalho para analisar o romance *Marajó*.

Única obra em que Alfredo não atua, ela parece suspensa da temporalidade demarcada nas outras narrativas do ciclo, parecendo anterior a todas. Algumas referências, entretanto, aproximam-na temporalmente do início do ciclo e nos fazem entender o engenho do narrador em configurá-la de tal maneira. Outro lado 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 elementos, 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.

Demonstramos, na obra, o paralelismo entre o universo oprimido das personagens masculinas e o das femininas, pois, no mesmo espaço corroído em que Alfredo busca um caminho, insere-se um elenco feminino do qual poucas mulheres acenam com a resistência à prisão daquele universo sem serem por ele sufragadas, como foram Guita e Orminda, ou se não se lhes retire o que de melhor teriam, a liberdade, a juventude, a lucidez, o que acontece com Alaíde.

No terceiro capítulo do trabalho, intitulado **Dalcídio Jurandir: 40 anos de representação de uma Amazônia decaída**, discutimos o papel e o lugar do autor em nossa literatura.

Como os bons autores dos decênios de 30 e 40, Dalcídio Jurandir 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.

Um aspecto comum na crítica sobre Dalcídio Jurandir é a colocação do autor como representante do regionalismo, ora do “grupo do norte”, ora do “amazônico”, ora do “paraense” (Coutinho, 1969) e até representante de “um regionalismo menor” (Bosi, 1978). Apenas a crítica de um seu conterrâneo, Benedito Nunes, distancia o “consideravelmente das experiências regionalistas” e tenta chamar a atenção sobre

os aspectos genuínos da obra dalcidiana, sem cair nas classificações rápidas e generalizantes⁴.

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” (Candido, 1987).

Dalcídio era voltado à reflexão, por isso a reinterpretação da tradição literária existente, tanto com relação à Amazônia, quanto com relação ao país, parece que foi a tônica em seu pensamento. Possivelmente provém dessa tendência dalcidiana de reinterpretação do tradicional em nossas letras a dificuldade em enquadrar a obra *Extremo Norte* em alguma gaveta rotulada da literatura brasileira.

A técnica utilizada por Dalcídio Jurandir em sua obra quebra 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.

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 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.

Flora Sussekind (1984), por exemplo, 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, narravam-se 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 Cacaú foram necessários muitos volumes para narrar-se a decadência das grandes famílias patriarcais nordestinas e do seu modo de explorar as terras, para descrever a passagem do engenho à usina e o aparecimento do grande proprietário burguês.

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, o autor “joga por terra a obsessão fotográfica e documental dominante no neonaturalismo de Trinta, tanto num Jorge Amado quanto num José Lins do Rego”.

⁴ Em entrevista para o Jornal de Poesia (www.jornaldepoesia.com.br), o crítico fala de uma espécie de *À la recherche* na Amazônia, ou seja ele percebe primeiro uma dimensão universal no particular, invertendo a posição do foco daqueles que intentam defender determinado autor ou obra da pecha do regionalismo através da inserção do particular no universal, depois de destituírem esse particular do tão batido quanto temido “pitoresco”, clichê da crítica sobre regionalismo.

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, amplia-se à medida que se revela um passado mais distante, correspondente ao imperfeito e mais-que-perfeito, em todo caso, já acabado.

Voltando os olhos para os dois romances iniciais do autor, 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 Missunga a possibilidade da mudança para a apropriação propriamente burguesa da terra, apontada por Flora Süssekind.

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 àquele modelo patriarcal. Daí o retrato de Ormindá como uma mulher livre, pelo menos sexualmente, e Alaíde apontar, no final do enredo, 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* dentro 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”⁵ e outras histórias populares, como a da Maria da Pau, reforço do conteúdo da primeira. A forma fechada do “rimance” 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 distanciar-se do vezo naturalista de Trinta, tanto que se aponta para a manifestação estética no nível da linguagem da obra, relevando-se “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” (Goulart, 2001).

A linguagem de *Marajó* continua a liricização já fortemente presente em *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 Lígia Chiappini (1978), aliás, raríssimas na obra, mas para revelar o homem ligado a essa natureza. Aliás, o homem está sempre presente nos quadros da natureza e, 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. 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 combina-os 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 estreitezas do naturalismo que satisfiz 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

⁵ Vicente Salles demonstra a incorporação de formas populares como o “romance de Dona Silvana” na tessitura de *Marajó*, no texto “Chão de Dalcídio”, publicado na 2.ª ed. do livro, Rio de Janeiro: ed. Cátedra; Brasília: INL, 1987.

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 ocorrem, bem como o retrato de festas populares com tons de carnavalização, encarregam-se 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, distanciado 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, mas não radicaliza na técnica, razão por 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 despiu-a para poder conhecê-la, resultando disso, conforme expressão de Willi Bolle (2001), "um mapa afetivo de Belém". Além disso, a cidade, protagonista da obra, é pintada conforme os olhos das personagens (Alfredo, Antônio, Libânia) a enxergam. E o menino-rapaz toma contato com o universo das mercadorias, com o poder do dinheiro e com as ruínas deixadas por um ciclo econômico, ruínas que instaurarão a fantasmagoria de Belém, ratificando o traço de modernidade da obra dalcidiana.

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 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?".

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 (Frye, 1973); o segundo, centrado no drama eu-individual *versus* eu-social, veste-se bem como herói do *modo imitativo baixo* (*idem*), 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 negra, 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”,⁶ como as indicações zhdhanovistas do PCB. 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 sobretudo poética, o processo de

⁶ Carlos Nelson Coutinho considera “intimista” obras e/ou autores brasileiros que visam tão somente a atender à importação cultural, sem respostas a questões colocadas pela realidade brasileira (1979).

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.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. (1989). *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasilense.
- BERMAN, Marshall. (1986). *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. São Paulo: Cia das Letras.
- BOLLE, Willi. (2001). "A imagem da cidade: de Cachoeira a Belém". In: *Colóquio Dalcídio Jurandir*. Belém: UFPA/UNAMA.
- BOSI, Alfredo. (1978). *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix.
- CANDIDO, Antonio. (1987). "Literatura e subdesenvolvimento". In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática.
- COUTINHO, Afrânio. (1969). *A literatura no Brasil*. Vol. II. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana & A.
- COUTINHO, Carlos Nelson. (1979). "Cultura e democracia no Brasil". In: *Encontros com a Civilização Brasileira*, n.º 17. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- FRYE, Northrop. (1973). *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix.
- GOLDMANN, Lucien. (1976). *A sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- GOULART, Audemaro Taranto. (2001). *Colóquio Dalcídio Jurandir*. Belém: UFPA/UNAMA.
- JURANDIR, Dalcídio. (1941). *Chove nos campos de Cachoeira*. 1.ª ed. Rio de Janeiro: Vecchi.
- _____. (1978). *Marajó*. 2.ª ed. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL.
- _____. (1994). *Três casas e um rio*. Belém: Cejup.
- _____. (1960). *Belém do Grão Pará*. São Paulo: Martins.
- _____. (1978). *Ribanceira*. Rio: Record.
- LEITE, Lúgia Chiappini de Moraes. *Regionalismo e modernismo*. São Paulo: Ática, 1978.
- LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Lisboa: Presença, s/d.
- _____. (1974). *História e consciência de classe*. Porto: Escorpião.
- NUNES, Benedito. "Entrevista a José Castelo". www.jornaldepoesia.com.br.
- SALLES, Vicente. (1978). "Chão de Dalcídio". In: JURANDIR, Dalcídio. *Marajó*. 2.ª ed. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília, INL.
- SÜSSEKIND, Flora. (1984). *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé.