



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGENS E SABERES NA
AMAZÔNIA

ANDRÉ LUIS VALADARES DE AQUINO

“UM PASSEIO NOS CAMPOS SERIA UMA VIAGEM PELO
MUNDO”: LINGUAGEM E EXPERIÊNCIA EM DALCÍDIO
JURANDIR

BRAGANÇA-PA
2013

ANDRÉ LUIS VALADARES DE AQUINO

“UM PASSEIO NOS CAMPOS SERIA UMA VIAGEM PELO
MUNDO”: LINGUAGEM E EXPERIÊNCIA EM DALCÍDIO
JURANDIR

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia, Linha de Pesquisa Leitura e Tradução Cultural, da Universidade Federal do Pará, para obtenção do título de Mestre.
Orientador: Dr. Gunter Karl Pressler.

BRAGANÇA-PA
2013

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFPA

Aquino, André Luis Valadares de, 1987-
"Um passeio nos campos seria uma viagem
pelo mundo": linguagem e experiência em Dalcídio
Durandir / André Luis Valadares de Aquino. –
2013.

Orientador: Gunter Karl Pressler.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal
do Pará, Campus de Bragança, Programa de
Pós-Graduação em Linguagens e Saberes na
Amazônia, Bragança, 2013.

1. Literatura Brasileira- História e Crítica.
2. Jurandir, Dalcídio, 1909-1979, Chove nos Campos de Cachoeira - Crítica e interpretação.
3. Escritores Brasileiros - Pará. I. Título.

CDD 22. ed. 801.909

ANDRÉ LUIS VALADARES DE AQUINO

“UM PASSEIO NOS CAMPOS SERIA UMA VIAGEM PELO MUNDO”: LINGUAGEM E EXPERIÊNCIA EM DALCÍDIO JURANDIR

BANCA EXAMINADORA:

Gunter Karl Pressler

Orientador
Doutor
P.P.G. Linguagens e Saberes na Amazônia
Universidade Federal do Pará

Flávio Leonel Abreu da Silveira

Membro Interno
Doutor
P.P.G. Linguagens e Saberes na Amazônia
Universidade Federal do Pará

Izabela Guimarães Guerra Leal

Membro Externo
Doutora
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal do Pará

Nilsa Brito Ribeiro

Membro Suplente
Doutora
P.P.G. Linguagens e Saberes na Amazônia
Universidade Federal do Pará

Examinada a dissertação em:

.....

Para
a Madalena e a Leidi.
Que não me deixaram um minuto sem ar.

AGRADECIMENTOS

À CAPES pela bolsa que permitiu a pesquisa. Ao Instituto de Artes do Pará (IAP) pelo prêmio de experimentação artística, por toda experiência que possibilitou no Marajó e em Belém, a que se não acontecesse, o que se escreve não falaria.

À D. Edir, pela acolhida carinhosa na sua casa durante a seleção para o PPG. À Adriene pela conversa inteligente e pelo quarto da Nuit, por ter me apresentado Bragança. À D. Elisa.

Aos amigos da linha de pesquisa Leitura e Tradução Cultural: Helenice, Hadson, Tatiana. Aos amigos da linha de pesquisa Memória e Saberes Interculturais: Robson, Fabíola, André, Ana Patrícia, Silvia, Dejane, Wanna, Camila, Sena. Sena, novamente Obrigado! À Lanna, pela conversa infinita, pelo Marajó que escreve, pelo mergulho.

Aos professores do PPGLS, principalmente: Sylvia Trusen, Nilsa Brito, Flávio Abreu, Salomão Hage, Andrea Ciacchi, Socorro Simões, Pere Petit, Gunter Pressler.

À Nilsa Brito pela leitura atenta do meu trabalho na ocasião da qualificação, pelas sugestões caras, pelo pensamento intenso e que não cessa de surpreender. Ao Flávio Abreu pelo seu livro e o seu artigo que recebi, os que (você não deve saber) me marcaram profundamente, a ponto de motivar um capítulo do meu trabalho; pelas leituras antropológicas da sua disciplina.

Ao Gunter Pressler por estar sempre comigo mesmo quando estive longe. Porque desde a graduação é a minha principal fonte. Pela amizade, pela sua genialidade que me inspira, pelo aprendizado para a vida.

À professora Ana de Alencar da UFRJ, para quem a minha fala de escritor é uma qualidade. Por me apresentar o Roland Barthes que aqui se encontra. À professora Flávia Trocoli da UFRJ, pelo estímulo que a sua leitura generosa do trabalho me proporcionou, pelas sugestões e pelo comentário decisivo. À Mayara Ribeiro, pela sua leitura preciosa, pela conversa, pela confiança que me oferece, pela sua experiência que me impulsiona.

À Izabela Leal, pela poesia. Quero dizer, por Tudo!

Aos amigos que conquistei em Soure, principalmente à Madalena, ao Ramon, à Jamile, à Amélia, ao Paulo Alex. Às pessoas de Ponta de Pedras, à Angelina, ao Samuel, ao Marcel, ao Elton. Ao Igor, ao José Maria por terem me recebido generosamente durante as festividades de São Sebastião em 2012, por me mostrarem Cachoeira do Arari a que se registra no livro do D. Jurandir.

À Érika de Aquino, pelo carinho, pelos textos, pela interlocução, pela coragem que me estimula. À Flávia Meneses, pela doçura. À Érika Canavarro pelo Pedrinho. Ao Mário Neto, pelo grau de amizade que é muito raro. Pelas leituras do meu texto.

À minha família que participou de tudo, pela energia boa que enviaram: à Madalena, ao B. Samuel, à Andreia, ao Samuel, ao Luis Felipe, à Inês, à Adriele, à Maria, ao Pedro, à Adriana, à Eliés, ao Paulo, ao Marcos, à Ana, à Rose, à Elisete, ao Daniel. À Madalena que sinto sempre comigo.

À Leidi, pela minha vida.

Ao Deus que acredito e que é o meu próprio, pela energia, o Deus que não é o que se diz por aí.

“O jardim de caminhos que se bifurcam era o romance caótico”.

(Jorge Luis Borges. *O jardim de caminhos que se bifurcam*)

“O único sentimento de felicidade que provo é o de ninguém saber onde estou. Se eu pudesse continuar sempre assim! Seria ainda melhor do que a morte. Eu existo em todos os recantos do meu ser vazio e absurdo, mesmo no sentimento de minha infelicidade. Em vez de ir agora para o sanatório, por que não parto para uma ilha desabitada?”.

(Franz Kafka. *Diários de Viagem*. Viagem a Viena, 8 de setembro de 1913)

“Nos campos...
Camelos e búfalos.
Inútil acrescentar que o búfalo é lento. O búfalo
almeja deitar-se na lama. Fora disso, não interessa.
E se o atrelarem, mesmo em Calcutá, ele não
andarà rápido, não e não, e passando de tempos em
tempos a língua fuligem por entre os dentes, olhará
a cidade como quem se perdeu”.

(Henri Michaux. *Um bárbaro na Índia*)

RESUMO

Trabalho pela pluralidade do texto de Dalcídio Jurandir, *Chove nos campos de Cachoeira* (1941). O trabalho é uma prática semiológica, principalmente com *R. B. par lui-même* (1975) de Roland Barthes, a sua teoria do texto plural. Assim, persigo a teoria do texto de Dalcídio Jurandir, a que é a sua própria, a que nasce da sua própria prática significativa, Dalcídio Jurandir por Dalcídio Jurandir. Nesse passo, Dalcídio Jurandir com Augusto e Haroldo de Campos, com Roman Jakobson, Dalcídio Jurandir um poeta na prosa; com Maurice Blanchot, com a tradição de invenção, Dalcídio Jurandir produtor de metalinguagem; com a antropologia e a geopoética, Dalcídio Jurandir das paisagens do arquipélago do Marajó. Tudo em função da abertura dos sentidos do seu texto. O texto de Dalcídio Jurandir contradiz todo empreendimento ledor que o submete à determinação referencial e ao fechamento dos seus sentidos. O texto de Dalcídio Jurandir está sempre para ganhar novos campos de experiência. O texto de Dalcídio Jurandir solicita que se continue a escrevê-lo.

Palavras-chave: Dalcídio Jurandir; Linguagem Poética; Experiência; Texto Plural.

ABSTRACT

I work for the plurality of the Dalcídio Jurandir's text *Chove nos campos de Cachoeira* (1941). The work is a semiologic practice, especially with *R. B. par lui-même* (1975) of Roland Barthes, his theory of the plural text. So i chase Dalcídio Jurandir's text theory, which arises from his significant practice, Dalcídio Jurandir by Dalcídio Jurandir. In this step, Dalcídio Jurandir with Augusto and Haroldo de Campos, with Roman Jakobson, Dalcídio Jurandir a poet in prose; with Maurice Blanchot and the tradition of invention, Dalcídio Jurandir metalanguage producer; with anthropology and geopoetics, Dalcídio Jurandir of the Marajó Archipelago landscapes. All due to opening his text senses. Dalcídio Jurandir's text contradicts the readings that close their senses, his text should win new fields of experience, it prompts you to continue write it.

Keywords: Dalcídio Jurandir; Poetic Language; Experience; Plural Text.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: “OS TRÊS JARDINS”	11
1. O PRIMEIRO JARDIM, A POETICIDADE	15
1.1 OS CAMPOS DOS CAMPOS	16
1.1.1 “Chove nos campos de Cachoeira”	18
1.1.2 “A tarde sem chuva em Cachoeira... os campos escuros”	19
1.1.3 Uma narrativa enferma	21
1.1.4 “Paisagens desconhecidas”	24
1.1.5 “A voz da chuva”	25
1.1.6 “Dia clareou em Cachoeira... Mas Eutanázio sentia-se perdido”	27
1.1.7 “O corpo da imaginação”	28
1.1.8 Um <i>Claro Enigma</i>	29
1.1.9 “Noite de silêncio no chalé”	32
1.1.10 “A chuva apodrecia os campos e os homens”	34
1.1.11 “A morte é a volta ao estado natural”	37
1.1.12 “Irene é o princípio do mundo”	38
2. O SEGUNDO JARDIM, A METALINGUAGEM	40
2.1 METALINGUAGEM E CRÍTICA ADOECIDA	41
2.2 “O VERSO É TUDO” OU A EUTANÁZIA DA LINGUAGEM	45
2.3 OS DIÁRIOS DE UM DOENTE: DALCÍDIO JURANDIR	56
3. O TERCEIRO JARDIM, A REFERENCIALIDADE	59
3.1 COMEÇO POR UMA FOTOGRAFIA AÉREA	60
3.2 “A CHUVA APODRECIA OS CAMPOS E OS HOMENS”: O CORPO DESTROÇADO DAS PAISAGENS	62
3.3 A INDISPOSIÇÃO DA PAISAGEM	83
3.4 O PROJETO PAISAGÍSTICO DE DALCÍDIO JURANDIR	86
3.5 A MINHA VIAGEM NOVAMENTE INCONCLUSA	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS: “O GRANDE JARDIM”	88
REFERÊNCIAS	89
ANEXO	99

INTRODUÇÃO: “OS TRÊS JARDINS”

“Aquela casa era uma verdadeira maravilha ecológica: não muito grande, colocada ao lado de um jardim bastante vasto, parecia um brinquedo-maquete de madeira (de tal forma o cinza desbotado de seus postigos era suave). Com a modéstia de um chalé, ela era entretanto cheia de portas, de janelas baixas, de escadas laterais, como um castelo de romance”.

(R. Barthes. **Roland Barthes por Roland Barthes**, 1977, p. 12)

“Os três de jardins” (*Roland Barthes por Roland Barthes*, 1977, p. 12-14) de Roland Barthes poderia se dizer *Sade, Fourier, Loyola* (1971), os que se inscrevem na sua fase da “textualidade”. Mas é ele mesmo quem diz que *R. B. par lui-même* se encontra no campo da “moralidade”. Mas diz ainda que entre os períodos há encavalamentos e sobrevivências (BARTHES, 1977, p. 156). A tal ponto que poderíamos dizer toda a armação do seu texto está atravessada pelo gênero semiológico, quero dizer, pelo trabalho de exploração significativa.

Roland Barthes e a materialidade pura de uma música. Roland Barthes tem na mira do olhar a “partitura”, “antes da pintura a música” (1977, p. 63). A partitura antes de uma execução musical é só o traço, é, por isso mesmo, o potencial de explosão sonora. “O texto é uma produtividade”, o texto é “o teatro de uma produção em que se reúne o produtor do texto e o seu leitor”. “O texto trabalha... e não para de trabalhar” (BARTHES, 2004, p. 271). O “trabalho” é tudo que é mais meu. O “trabalho” é a minha mão que escreve. É a minha própria forma de tocar. O instrumento musical é o meu próprio corpo.

“Os três jardins” são o lugar de uma intimidade ocupante. “Os três jardins” são uma lembrança de infância (*R. B. par lui-même* pode ser diários de R. Barthes). “Os três jardins” se esqueceu. “Os três jardins” são por um lapso de memória. “Os três jardins” de Roland Barthes se desenhavam pelo grau de sua ocupação. O primeiro jardim o que se cultiva, o segundo jardim sempre a vista, o terceiro jardim campos quase desabitados (BARTHES, 1977, p. 12). Literalmente posso dizer dos “três jardins”, se “literalmente” queria dizer um sentido “ao pé da letra”, um sentido mais imediato que vem num tempo só a um campo vasto de sentidos. A operação dos sentidos convoca um trabalho mobilizado para o objetivo do “gozo” da escritura, digo para a proliferação dos sentidos.

Essa sugestão fala para uma tridimensionalidade do texto de Dalcídio Jurandir, *Chove nos Campos de Cachoeira*, de 1941. A tridimensionalidade que eu aposto como um campo que dá para novos campos até o infinito. Campos que proliferam entradas e saídas para onde não se sabe com precisão. O texto de Dalcídio Jurandir em abismo, como verdadeiramente o é. Os três jardins de Dalcídio Jurandir que elegi são a “poeticidade”, a “metalinguagem” e a “referencialidade”. Assim em termos de Roman Jakobson (*Poética e Linguística*, 2003) mas para problematizá-los pelo que a própria teoria do texto dalcidiano possibilita. Com isso,

me dediquei efetivamente à “palavra-objeto”, ao “escritor” e às “paisagens” do texto dalcidiano. Tudo para dizer que o texto dalcidiano é campos a se perder de vista.

A minha tese é a pluralidade do texto dalcidiano. A que se comprova na sua história da recepção oscilante, em avanços e retrações, a que se repete e se contradiz. Dalcídio Jurandir deve ser na literatura brasileira um dos escritores que mais acomodou uma diversidade de empreendimentos teóricos de leitura. Para dizer as leituras de maior repercussão: segundo a etnologia (Vicente Salles, 1978), a narratologia (Olinda Assmar, 1991; Paulo Nunes, 1998; Gunter Pressler, 2001-até aqui), a lexicologia (Rosa Assis, 1992), a história literária (Pedro Maligo, 1992), as teorias da recepção (Gunter Pressler, 2001-até aqui), o imaginário (Josebel Fares, 2003), o marxismo (Marli T. Furtado, 2002-até aqui), a desconstrução (Luiz Guilherme dos Santos Jr., 2006), a filosofia niilista (Edilson Pantoja, 2006), a psicanálise (Ernani Chaves, 2006), o espaço (José Alonso T. Freire, 2008), uma “poética” (Benedito Nunes, 2010), a história social (Wille Bolle, 2009). Isso se deve ao potencial poderoso dos seus significantes. A maioria dos seus intérpretes fala a partir da Amazônia mesmo.

Por um lado, o meu “campo de Arúspice” o que se preparava, o meu “céu recortado” (BARTHES, 1977, p. 54), estava para a materialidade da linguagem, por uma teoria do texto poético. Eu gostaria de falar sobre a linguagem poética do texto de Dalcídio Jurandir. Ao mesmo tempo me aborrecia a determinação referencial, e todo fechamento dos sentidos. Quero dizer: não se pode dizer que o Marajó de Dalcídio Jurandir é uma ilha sem o atravessamentos de geografias outras. Essa uma leitura reativa à indisposição estética da sua recepção dominante. A certa altura quando a minha escrita para o fim entendi pela lição do texto dalcidiano o seu tipo de relacionamento linguagem-experiência, quando o texto como “paisagens” a se percorrer.

A sedução do canto de paisagens, a que o antropólogo Flávio Abreu (2009, p. 77) chamou os “ritmos da paisagem” com Pierre Sansot, é o mesmo que dizer do “significante como sereia” (BARTHES, 1977, p. 156), da fruição sonora, da sua permeabilidade para o ataque de toda voz, da errância do canto, da conjunção amorosa de tantos textos num acaso a que não se pode abolir¹.

¹ “Um passeio nos campos seria uma viagem pelo mundo” é também o primeiro título do trabalho de “experimentação artística” de escrita da imagem-imagem da escrita, premiado pelo Instituto de Artes do Pará, IAP, em 2011. Nessa ocasião realizei viagens pelo arquipélago do Marajó com três

O meu trabalho faz usos do “texto”, da “teoria do texto”, de R. Barthes. A que ele chama “Texto (Teoria do)” (2004, p. 261). O R. Barthes da sua fase da textualidade, do trabalho pela “significância” (o volume inapreensível dos sentidos), da pluralização dos sentidos. O meu trabalho é uma prática semiológica, assim, desconstrutora e interdisciplinar, por ela:

Desencadeia-se a produtividade, opera-se a redistribuição, sobrevém o texto desde que, por exemplo, o escrevedor e/ou o leitor comecem a jogar com o significante, seja (em se tratando do autor) produzindo sem cessar ‘jogos de palavras’, seja (em se tratando do leitor) inventando sentidos lúdicos, mesmo que o autor do texto não os tenha previsto e mesmo que fosse historicamente impossível prevêê-los. (BARTHES, 2004, p. 271).

A linguagem poética do texto de Dalcídio Jurandir é um lugar a que se pode ocupar, mas é um no singular. Eu “desejo” o texto de Dalcídio Jurandir por uma “erótica do texto”, por uma teoria do texto plural (Dalcídio Jurandir com Roland Barthes). Por isso, o primeiro capítulo (o primeiro jardim): o Dalcídio Jurandir com Augusto e Haroldo de Campos, o Dalcídio Jurandir do trabalho da forma no que libera de significados subliminares. O segundo capítulo (o segundo jardim): o Dalcídio Jurandir com o Maurice Blanchot, o Dalcídio Jurandir da doença do escritor, da morte do autor, da volta do autor. O terceiro capítulo (o terceiro jardim): o Dalcídio Jurandir com a antropologia e com a geopoética, o Dalcídio Jurandir das paisagens do arquipélago do Marajó. O Dalcídio Jurandir por ele mesmo.

Digo: Dalcídio Jurandir por Dalcídio Jurandir (Cf. Anexo, p. 95).

fotógrafos, Durval Soeiro, Elza Lima e Leidiane Leal, com objetivo de me submeter a uma experiência de imersão dentro-fora da escrita dalcidiana, para saber das suas paisagens. Por esse trabalho, as fotografias são um movimento de leitura do texto dalcidiano, que se diz ele mesmo pela fala das suas próprias imagens, quero dizer, o texto dalcidiano é pura imagem. Assim, o III capítulo do trabalho atual tem a fotografia como uma fala paralela, para que se diga da relação da escrita dalcidiana com a imagem, para que se diga da nossa experiência, para que se diga da fotografia por ela mesma.

1. O PRIMEIRO JARDIM, A POETICIDADE

“Atravessava-se o primeiro jardim para chegar à casa...”
(R. Barthes. **Roland Barthes por Roland Barthes**, 1977, p. 12)

1.1. OS CAMPOS DOS CAMPOS

“Vejo a linguagem” (BARTHES, 1977, p. 171-172). É Roland Barthes quem diz para que se lhe revele um corpo da linguagem. Ver a linguagem é antes de tê-la ouvidos, para que repercuta por um potencial imaginário. Ver a linguagem o que dela se libera sobre um sujeito da percepção. R. Barthes quer dizer que vê a “partitura” antes de uma execução musical, uma execução musical que seja a sua própria. Aqui me ponho a ouvir a música do texto de Dalcídio Jurandir. Primeiramente verifico todo “traço” no seu espaço do código, ou seja, toda palavra que é nela mesma uma imagem e um objeto na materialidade das suas formas. Num só passo, verifico as pancadas de som no que estabelecem de imagem visual e de significação subliminar. Me disponho a saber da paranomásia do texto de Dalcídio Jurandir, das relações entre som e sentido. Trabalho por uma exploração significativa, a que revela um Dalcídio Jurandir por uma pesquisa das formas equiparável a que se faz da poesia. Um Dalcídio Jurandir por uma teoria do texto poético.

A teoria do texto poético que se pratica tem, por isso, o seu funcionamento regulado pela linguística, ou, poderia dizer, pela primeira semiologia barthesiana, a da sua fase de fascínio científico (*Éléments de sémiologie*, 1964; *Système de la mode*, 1967). Mas é precisamente a *Poética* de Roman Jakobson e, num só tempo, a que se fez na prática teórica, tradutória, criativa de Haroldo de Campos, no Brasil, a sua teoria da poesia concreta, que me interessa. A poética do concretismo porque se preocupa, de igual maneira, com o funcionamento poético do discurso, porque é Haroldo de Campos o teórico da prosa de invenção, do texto de indecidibilidade significativa, da obra de subversão de gênero. Haroldo de Campos porque atua pelo ultrapassamento do regional:

Para mim, ao invés de clausurar, a poesia concreta abriu. Permitiu-nos passar de uma reflexão regional (a etapa-limite do desenvolvimento possível de uma poética) a uma reflexão mais geral: pensar o concreto na poesia. Para mim, hoje, toda poesia digna desse nome é concreta. De Homero a Dante. De Goethe a Fernando Pessoa. Pois o poeta é um configurador da materialidade da linguagem (lembre-se o teorema de Jakobson)... Nada melhor que a operação tradutora para tornar evidente, como que tangível, esta afirmação. (H. DE CAMPOS, 1992, p. 264).

O procedimento que defendo é o mesmo que Haroldo de Campos executa na sua operação de tradução transcriativa: a demonstração do relacionamento das formas para uma abertura significativa, não o fechamento dos sentidos, não a determinação referencial. O trabalho das formas está em função de uma explosão semântica. A tradução da forma (H. DE CAMPOS, 1969) não é a tradução do significante no significado, mas a tradução do significante no significante. Quero dizer, é a entrada no “sem fundo” da “significância”, a que objetiva a teoria do texto plural de R. Barthes (2004, p. 271-272).

Torna-se imperioso que se diga do projeto do *Sertão dos Campos – duas vezes Euclides*, o que qualificou o empreendimento que se faz aqui, “Os Campos dos Campos”. Aquele trabalho de 1997 apresenta um ensaio de Haroldo e um de Augusto de Campos a propósito da configuração da mensagem estética na prosa de Euclides da Cunha, *Os Sertões* (1902), contra a sua canonização na forma estrita de um relato documental.

Os “Transertões” de Augusto de Campos tem em mira “transtornar o discurso meramente didático ou expositivo e dar-lhe a configuração sensível e diferencial que eleva o repórter de Canudos às alturas de um notável criador literário” (A. DE CAMPOS, 1997, p. 34). Haroldo de Campos, no mesmo *Sertão dos Campos*, produz uma leitura do fato de estilo euclidiano, do seu efeito poderoso e feito estilístico, da “Transgermanização de Euclides”. Elege, por esse programa, a matéria da tradução da obra do escritor carioca por Berthold Zilly (*Krie im Sertão*, de 1994), a partir do episódio do “Estouro da boiada”, onde, segundo o poeta concretista, “certas qualidades de estilo... estão representadas... intensamente” (H. DE CAMPOS, 1997, p. 57). Para isso, a sua poética da tradução é, de uma só vez, a sua teoria do texto poético: “O tradutor, pelo menos no momento ‘metalinguístico’ de seu trabalho, deve submeter a escrutínio as operações formadoras do texto”, por uma “tradução plena da forma”, nos termos de Walter Benjamin (H. DE CAMPOS, 1997, p. 68).

Nesse sentido o meu objetivo é a (re)constituição de uma poética dos campos de Dalcídio Jurandir, a sua teoria do texto a que nasce da sua própria prática significante.

De toda maneira, é R. Jakobson, com prioridade, o precursor teórico da poética haroldiana. Nesse campo “vejo”, também à maneira barthesiana, um

Dalcídio Jurandir arquiteto do código e designer da linguagem. Dalcídio Jurandir um poeta da prosa, um Dalcídio Jurandir que põe em crise a própria ciência que lhe cai.

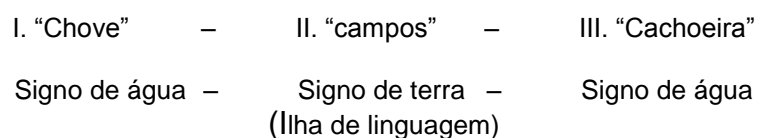
1.1.1. “Chove nos campos de Cachoeira”

“Chove nos Campos de Cachoeira”: que pode tal título sugerir pelo jogo de sua “configuração verbal subliminar” (JAKOBSON, 1970, p. 81)?

“Chove”: ante todo horizonte linguístico disponível, D. Jurandir seleciona uma forma em ausência de sujeito, uma forma no presente do indicativo, com efeito a ação em estágio corrente e inacabado.

O código dalcidiano admite unidades verbais como “Chove” e “Cachoeira” a produzir ênfase no estado líquido da linguagem, por atuar essa dupla ocorrência no mesmo título. A esse favor operam, de igual forma: a predominância fônica das consoantes fricativas, a sugestão aliterante do ruído de quedas d’água; as palavras posicionadas estrategicamente nas extremidades do enunciado, bloqueando ou *ilhando* os “campos”:

Diagrama 1.



A porosidade (iconograficamente dada pela repetição da vogal /o/) e a permeabilidade da linguagem avançam na direção daquela palavra-limiar, “campos”, que queria dizer sobre um estado de firmeza e estabilidade, também com a retomada harmônica da consoante /c/. Assim, permanecem os “campos” de linguagem em situação de submersão e isolamento. Dessa feita, a forma do título anuncia a demarcação do seu idioma próprio, uso especial e imprevisível, o *idioleto* (H. DE CAMPOS, 1969) dalcidiano.

A simetria gramatical do texto poético desse projetista de linguagem é meticulosamente arranjada entre os três monemas, I. “Chove”, II. “Campos” e III. “Cachoeira”, a exceção dos vocábulos de ligação, pela distribuição vocálica: I. 2 vogais; II. 2 vogais; III. 5 vogais. A terceira palavra poética abrange as demais, pelo restabelecimento das vogais distribuídas entre as duas primeiras. Ademais, a

primeira e a última aparecem como as palavras mais fluidas do enunciado, funcionando os fonemas fricativos como mecanismos de irrigação e umidificação.

Ainda não do ponto de vista da fatura fônica, mas pelo menos da distribuição material dos caracteres tipográficos em ação interativa, a sequência vocálica global se estabiliza da seguinte maneira: o – e – o – a – o – e – a – o – e – i – a. Assim, o jogo alternante entre vogais abertas e fechadas, arredondadas e não-arredondadas.

Em vista das possibilidades de enlaces de acentuação, é notável, nos três casos, a prioridade da opção pela cadência paroxítona, impondo uma equação rítmica: as pancadas harmonicamente posicionadas sugerem a emissão vocal fluida e desobstruente, um dado a mais da permeabilidade dos "campos".

Porém, o título do capítulo inicial, "A noite vem dos campos queimados", de saída, contradiz o estado de coisas articulado naquele *design* poético fundamental, "Chove nos Campos de Cachoeira", para tanto convocar íntima relação material.

1.1.2. "A tarde sem chuva em Cachoeira... os campos escuros"

I A NOITE VEM DOS CAMPOS QUEIMADOS

1.Voltou muito cansado. 2.Os campos o levaram para longe. 3.O caroço de tucumã o levara também, 4.aquele caroço que soubera escolher entre muitos no tanque embaixo do chalé. 5.Quando voltou já era bem tarde. 6.A tarde sem chuva em Cachoeira lhe dá um desejo de se embrulhar na rede 7.e ficar sossegado 8.como quem está feliz por esperar a morte. 9.Os campos não voltaram com ele, 10.nem as nuvens nem os passarinhos 11.e os desejos de Alfredo caíram pelo campo como borboletas mortas. 12.Mais para longe já eram os campos queimados, 13.a terra preta do fogo 14.e os gaviões caçavam no ar os passarinhos tontos. 15.E a tarde parecia inocente, diluída num sossego humilde 16.e descia sobre os campos queimados como se os consolasse. 17.Voltava donde começavam os campos escuros. 18.Indagava por que os campos de Cachoeira não eram campos cheios de flores, 19.como aqueles campos de uma fotografia de revista que seu pai guardava. 20.Ouvira Major Alberto dizer à D. Amélia: campos da Holanda. 21.Chama-se a isso prados. (JURANDIR, 1991, p. 15).

Do choque entre os primeiros enunciados geradores de expectativas se registra a seguinte distribuição vocálica, harmonizada conforme critério fonológico:

Diagrama 2.

"Chove nos campos de Cachoeira"

Vogal não-arredondada /a/: 3 vezes

Vogal arredondada /o/: 4 vezes

Vogal não-arredondada /e/: 3 vezes

"A noite vem dos campos queimados"

Vogal não-arredondada /a/: 3 vezes
Vogal arredondada /o/: 4 vezes
Vogal não-arredondada /e/: 3 vezes

“A noite vem dos campos queimados” contém em si o componente nasal em excesso, 4 vezes. A reiteração da palavra “campos”, do contexto do título da obra, desloca a expectativa dos campos submersos pela surpresa dos campos em chamas.

O par “chuva” e “noite”, em resultado da aliança entre o título da obra e o título do capítulo, ativam a possibilidade da encenação de um estado melancólico e produz um ensombrecimento da própria linguagem, desde então permeada de vogais fechadas /o/ e /u/: “Voltou muito cansado”, com efeito já o texto “muito cansado”.

“O caroço de tucumã”, um tipo de objeto mágico para Alfredo, até para a linguagem, rola de palavra em palavra na superfície tipográfica, posto em relevo na percepção da materialidade e da visualidade da letra /o/ quando da visão panorâmica da forma total do texto poético.

“Os campos queimados”, “a terra preta do fogo” são imagens que contradizem a expectativa orientada pelo título de abertura, assim d’“a tarde sem chuva em Cachoeira” só irradia calor, mesmo com a retomada daquela condição inicial, a sua evocação enquanto ausência. Permanece, porém, a atmosfera nebulosa como estímulo para “o desejo de [Alfredo] se embrulhar na rede e ficar sossegado como quem está feliz por esperar a morte”.

“E a tarde parecia inocente, diluída num sossego humilde e descia sobre os campos queimados como se os consolasse”: a tarde em crepúsculo se dissolve, como se escorregasse pelo ralo da noite, na contribuição da consoante fricativa /s/, sugestão tanto do resultado sonoro de sua articulação, quanto da disposição concreta exposta graficamente na sua sinuosidade e deslizamento.

A despeito da atual carência de umidade, prevista pelas imagens semânticas por elas mesmas, avança o aspecto sensível da mensagem estética no sentido de um ataque acústico, para dizer que se escondem arestas de retenção de líquido “sobre os campos queimados” com a realização frequente e intensa daquela consoante fricativa. Por isso, agem, de uma só vez, chuva e calor. Toda forma desenha vias de irrigação mútua, o vazamento ou o destilamento da linguagem, confirmada na integralidade do texto.

“Os campos escuros”, esses “campos de Cachoeira [que] não eram campos cheios de flores”, impõem a morte como horizonte, edificam pela linguagem a tendência de cessação e indisposição para a vida, “um desejo de se embrulhar na rede e ficar sossegado como quem está feliz por esperar a morte”. A descrição da paisagem prescinde da falta e da carência (de chuva, de flores). O cansaço da criança, “as borboletas mortas”, “os passarinhos tontos”, em um só relevo, na forma de evento simultâneo, preparam os estados da natureza para a ocupação do posto animado das personagens: para o corpo adoecido homem-natureza.

A personificação é a figura que atravessa o texto paradigmaticamente, sempre a atuar sobre os elementos da natureza, a começar pelo título deste primeiro capítulo, “A noite vem dos campos queimados” a conduzir Alfredo em companhia ainda dos campos, “os campos o levaram para longe”, “o caroço de tucumã o levará também”. As “nuvens” e os “passarinhos” “não voltaram com ele”, “a tarde parecia inocente”.

Ainda não a chuva, o evento mobilizado no título do texto de D. Jurandir, de todo modo, o ensombrecimento dos campos e dos homens é agenciado por uma expectativa de umidade, compensada pelo fluxo do rio a conduzir os campos, por força da personificação:

1.Uma nuvem mais pesada de chuva cresceu no céu. 2.Quando chove, Cachoeira fica encharcada. 3.Os campos de Cachoeira vinham de longe 4.olhar as casas da vila à beira do rio, 5.com desejo de partir com aquelas águas. 6.Quando chovia, mesmo verão, as chuvas eram grandes 7.e os campos ficavam alagados. (JURANDIR, 1992, p. 23).

O recurso das aliterações concentra o estado viscoso da linguagem pelo funcionamento das fricativas, sua estrutura de escoamento.

1.1.3. Uma narrativa enferma

A estrutura de contaminação da história pela chaga degenerativa do poema² reverbera no avanço de sua comunicação: “A vila caía num sono como uma menina doente” (JURANDIR, 1991, p. 18). Para tanto, a ocorrência da infecção pela

² Vale dizer que o grupo russo de Opoiaz (formalismo russo) defendeu a linguagem poética como “estrutura de deformação” (PORMOSKA, 1972 p. 41), como enfraquecimento da organização lógico-sintática, no sentido da sobrevida do efeito rítmico, a sua vibração e a conquista do seu corpo material.

linguagem se baseia nas metáforas de abatimento e indisposição, antes a atingir o espaço dos campos, identificado comparativamente com o enfraquecimento humano. O Jogo de tônicas vlla / caía / menIna intensifica a ação da metáfora, apoia a relação imprevista. Desse modo, o reforço das consoantes nasais produz uma nebulosidade equivalente, envolve de sombras toda linguagem.

Prossegue o movimento de expansão do estado de adoecimento, logo na apresentação do personagem que porta no nome um signo de contingência de morte, assim de busca da *morte justa*: “[...] a doença de Eutanázio, misteriosa moléstia essa que parecia invadir todo o chalé” (JURANDIR, 1991, p. 16). Esse “poeta triste” (JURANDIR, 1991, p. 135) assume uma *experiência-limite*, até precipitar do *abismo* próprio, em busca de uma vida de linguagem: espera do *espaço literário* que seja uma possibilidade de salvação. A propósito disto, da reverberação sensível do pensamento de Maurice Blanchot, o segundo capítulo deste trabalho trata cuidadosamente. Continua a enunciação do quadro do personagem:

1.Eutanázio gostava um bocado de passear pelos campos. 2.De atravessar os campos 3.para chegar à casa de seu Cristóvão que ficava na ponta da rua 4.para os lavrados. 5.Às vezes chegava, para ver Irene, 6.com a roupa escorrendo, os cabelos pingando. 7.Irene ria. (JURANDIR, 1992, p. 23).

No âmbito das singularidades gramaticais onomásticas, pelo personagem Eutanázio, assim denominado, fala ainda Irene, pela possibilidade das metáteses em ajuste, na constituição de /ir/, /vir/, /rir/, a indicar o sofrimento diário desse “poeta doente” no atravessamento os campos:

1.Eutanázio caminha no rumo da casa de Irene. 2.As grandes marchas noturnas. 3.As mesmas marchas solitárias. 4.O caminho nos campos é estreito e sinuoso. 5.O vento mais frio. 6.O olhar de Irene o envenena todo. (D JURANDIR, 1991, p. 43).

A tal ponto de intitular o capítulo XIII em duas palavras: “Eutanázio anda” (JURANDIR, 1991, p. 204).

Bem menos o olhar que o riso de Irene para proporcionar a “morte voluntária” como única experiência possível, esse tipo de eutnásia, “Irene ri como se o triturasse”:

1.[Eutanázio] Vai para a casa de seu Cristóvão puxado pelo riso de Irene. 2.Aquele riso é um tentáculo. 3.Como uma corrente que o enrolasse pelo

pescoço 4.e fosse arrastando ele para o suplício daquela varanda. (JURANDIR, 1991, p. 34).

Irene traz no próprio nome a definição do riso que rasga pela pronúncia onomatopaica do /r/ vibrante, assim, evocá-la impõe a dor acentuada pela violência contida só na palavra:

1.Um riso que o cortava todo, 2.caía nos nervos como vidro moído. 3.À noite, muitas vezes, quando os seus nervos se arrepiam 4.e sente-se só, 5.sem amigos, sem pensamentos, sem saudade, 6.os risos de Irene voltam tenebrosos. 7.Os risos o cortam como chicotadas. (JURANDIR, 1991, p. 28).

A forma e a sensação da dor são intensificadas pelo arranjo das consoantes oclusivas, em especial /t/, /p/ e /d/, recorrentemente, a aplicar sobre o doente “golpes” pontuais – se poderia dizer *le coup*, a cifra mallarméana para que se incluía de uma só vez a acepção de “lance” e “corte”.

“As horas pingam vagarosamente sobre a sua solidão. [...]. Os risos de Irene caem sobre as horas como pedras pontiagudas” (JURANDIR, 1991, p. 28). Do mesmo modo, prolongam-se de forma aguda metáforas de dor: “rompiam-se no seu silêncio dores fundas, pequenas dores, meias dores monótonas pingando das horas” (JURANDIR, 1991, p. 30).

Em função do delineamento e do contorno do “rosto” das personagens se ajusta um recurso de sensação, estimulado na realização fono-acústica. Dessa forma, a seguir o texto estabelece uma relação indivisível entre os homens e os campos: “Felícia ficou humilde, e cheirava a terra úmida, a terra dos caminhos pisada por todos os caminantes” (JURANDIR, 1991, p. 26).

O acúmulo das séries metafóricas, por isso, não submete os termos comparantes à perspectiva de qualquer hierarquia que seja na relação entre natureza e cultura, animal e humano. Tal forma é facilitada pela simultaneidade dos eventos e pela eficiência da coordenação entre som e significado.

1.Eutanázio ergue-se e vai espiar o corredor. 2.**Não havia luz.** 3.D. Amélia não trouxera o candeeiro para o corredor. 4.Eutanázio vai buscar o candeeiro da saleta para ver se é dona Gemi. 5.No fundo do corredor a **vela é como Felícia**; 6.por que se lembra de Felícia? 7.O crucifixo vem atrás de D. Gemi 8. e **os arranha-céus de Nova Iorque caminham.** 9. **D. Gemi vem andando.** 10. Um **rato correu** pelo telhado. 11.Um **morcego esvoaçou** e partiu. 12.**Eutanázio volta** com o candeeiro e espera. 13.D. Gemi vem com medo. 14.D. Amélia tinha ido a uma ladainha na casa de siá Bernarda. (JURANDIR, 1991, p. 31, grifo nosso).

“Um morcego esvoaçou... Eutanázio volta”, estão os *signos em rotação* (PAZ, 1972) para beneficiar a identidade “Morcego”-“Eutanázio” a alçar um só voo ruidoso (fricativo), “es-v-oaçou”-“v-olta”. No contexto do par “vela”-“Felícia” coteja-se pela iluminação precária da “Santa Felícia” (JURANDIR, 1991, p. 29) no interior “do [seu próprio] quartinho escuro e sujo” (JURANDIR, 1991, p. 25).

“Os olhos de Irene em certas horas têm traços de paisagens desconhecidas, talvez um reflexo duma alegria dela, perdida” (JURANDIR, 1991, p. 32, grifo nosso). Ora, é *mister* a correspondência do olhar de Irene, extensão do seu riso, com o “caminho daquela tortura de todo dia” (JURANDIR, 1991, p. 35), não obstante, da viagem pelos campos, esse lugar de errância: “vida perdida na casa de seu Cristóvão” (JURANDIR, 1991, p. 64).

1.1.4. “Paisagens desconhecidas”

A geografia da região dos campos, delineada no título primeiro do romance poético, adquire realce pela conexão com o título do capítulo III, “O chalé é uma ilha batida de vento e chuva” (JURANDIR, 1991, p. 63), de todo modo, lastro da paisagem referencial, da região dos campos de Marajó, mas principalmente arranjo regulador do componente imaginário ativado no leitor. Dizendo melhor, o correlato mais seguro para a situação hibernal e de exilamento é a fala uníssona dos homens pelo corpo da natureza: dos campos ao equivalente mais íntimo, o chalé; da contingência da solidão, o erro no horizonte do mundo próprio, “Eutanázio olha o seu mundo” (JURANDIR, 1991, p. 50).

“O chalé é como um mundo de músicas distantes” (JURANDIR, 1991, p. 91). Participante da erupção sonora, o auditório leitor só pode ocupar um “país indocumentado” (BORGES, 1972, p. 16). A cadeia de relação ascendente chalé-campos-mundo constrói o edifício de toda linguagem dalcidiana, baseada no adicionamento de um novo espaço de experiência, o preparo de uma topografia para o engano no trajeto (BLANCHOT, 1987 p. 74): o leitor, por isso, é convocado a dar sentido errante a sua viagem.

1.A chuva não traz uma esperança para os desassossegos 2.que estagnaram em Eutanázio como baledos. 3.O vento dos campos vem dos lagos, 4.do sono dos jacarés nos pântanos, 5.do voo dos patos bravos nas baixas, 6.do miado das onças rondando as malhadas. 7.O chalé é como

uma ilha batida de vento e de chuva. 8.Irene vem através da chuva lhe trazer uma roupa macia, 9.limpa, cheirando a roupa guardada em baú de mulata. 10.Cheirando a cama arrumada, 11.a carne de mulher saindo dum banho. 12.Irene vem contar quantos cabelos brancos ele tem, 13.quantos desesperos há na sua solidão. (JURANDIR, 1991, p. 91).

1.1.5. “A voz da chuva”

A expectativa de chuva é recuperada naquele terceiro bloco do texto, antes experimentada só em presença do efeito linguístico aliterante, dos “índices”³ fônicos (“chove”, “Cachoeira”, “encharcada”). Agora,

1.**Chove**. 2.O vento **z**une. 3.A chuva **b**ate com **v**iolência nas janelas do **chalé**. 4.Mariinha **d**orme 5.e Alfredo se **r**emexe na rede, 6.sem sono. 7.Eutanázio ainda não **v**eio. 8.Major Alberto deixa os catálogos na estante 9.e bocejando **r**ecita **b**aixinho, 10.como sempre gosta de recitar quando **ch**ove:
11.*Ó que aspérrimo Dezembro...*
(JURANDIR, 1991, p. 63, grifo nosso).

O “**chalé**” em identificação com a “**chuva**” pelo seu revestimento material registra a umidificação de toda forma, pela fusão gramatical e lexical, para acumulação semântica e jorro metafórico:

1.D. Amélia **d**orme. 2.Minu **a**corda com um rumor de ratos para a banda da despensa. 3.Major Alberto **d**eixa de sonhar. 4.Os catálogos **d**escansavam. 5.Por que Eutanázio não **v**oltou ainda? 6.Será que **a**guenta ainda mais uma daquelas **d**oenças?. (JURANDIR, 1991, p. 63-64).

O texto dalcidiano, máquina de metáforas, permite a proliferação significativa em função de um “efeito poético” (JAKOBSON, 1970, p. 73) poderoso, pelo resultado do seu procedimento linguístico especial. “A voz alta do **p**ai era como uma voz vinda de longe, dentro do sono e **esp**oucando naquele **desp**ertar como a **por**oroca nas **p**edras do Moirim” (JURANDIR, 1991, p. 83, grifo nosso). O estrondo das oclusivas, /p/, intensifica o resultado da ação verbal, impõe à leitura a condição de experiência.

1.A chuva **e**scorre 2.e o sono faz Alfredo **v**er uma grande cidade 3.**c**heia de navios, 4.**t**rens **a**pitando, lojas **s**oltando balões, 5.**m**eninos **a**ndando em pernas de pau 6.como Joaquim Leão **a**ndava em Cachoeira. 7.Eutanázio **s**abe que **f**icará acordado a noite toda 8.com as **d**ores e o torpor em que

³ No sentido dado pela semiótica de Charles S. Peirce, atestado por R. Jakobson no ensaio *À procura da essência da linguagem* (1965), como contiguidade de fato entre significante e significado, manifesto como um tipo de predição ou um sinal de presença, Jakobson exemplifica pela forma do “vestígio” (JAKOBSON, 2003, p. 101).

está, 9.como se tivesse rolado numa ribanceira 10.na lama. (JURANDIR, 1991, p. 83).

O sonho da criança, Alfredo, põe a linguagem bem mais em estado lúdico, abre mais a possibilidade de multiplicação dos campos, lugar do qual deseja o sentido da fuga. Alfredo defende um “sonho de viagens” ou um “sonho da cidade” (JURANDIR, 1991, p. 103): para não errar sem fim.

1.Mas Alfredo acorda 2.com aquela cidade cheia de torres, 3.chaminés, palácios, circos, 4.rodas giratórias 5.que lhe encham o sonho e o carocinho. 6.De olhos abertos para o telhado, 7.pensa na sua ida para Belém. 8.Seu grande sonho é ir para Belém, estudar. (JURANDIR, 1991, p. 86).

A cidade de Alfredo, apenas disponível na riqueza de possibilidades da sua imaginação (a criança que é modelo de leitor ou ensina ao “leitor-implícito”, ISER, 1996), aquela disponível no “sonho”, é sempre a da velocidade, do movimento, das sensações difusas, do ruído dissonante:

1.E Alfredo, maravilhado, contemplava o clarão 2.na grande noite nos campos. 3.Ali estava todo o seu sonho da cidade 4.de bondes elétricos, arraial de Nazaré, largo da Pólvora, as lojas de brinquedos, a Torre de Malakof, das 5.senhas vermelhas. (JURANDIR, 1992, p. 103).

Em função da qualidade poética do texto de D. Jurandir, uma dezena de páginas à frente, a chuva persiste em comprometer as bases rígidas do discurso referencial. O adoecimento, a morte, o sonho, a solidão adquirem relevo: “Quer que a chuva que cai em Cachoeira, nos campos, fique caindo toda a noite sobre ele como um sono” (JURANDIR, 1991, p. 90).

A dialética da sua construção poética prevê a estratégia de comparação, /como/, para que não se determine nem o resultado metafórico, para a possibilidade de uma percepção da forma do mundo: “Seus olhos palpitam **como** duas aranhas na escuridão. Por que Irene o persegue assim, fatiga-o, esgota-o e mora dentro dele **como** uma larva crescendo?” (JURANDIR, 1991, p. 90, grifo nosso).

1.Irene, por que não atravessas a chuva, 2.não vens correndo pelo aterro 3.e pelos campos 4.para embalar esta rede parada, 5.acender um candeeiro na sala, 6.e ficar em silêncio, 7.como um anjo da guarda? 8.As mãos de Eutanázio gelam com a chuva, 9.com a falta de sono e de Irene. 10.Tua voz, Irene, apagará a **voz da chuva**. (JURANDIR, 1991, p. 91, grifo nosso).

Antídoto para a doença de Eutanázio, para a sua solidão, para o ruído da chuva que atravessa o texto poético: a iluminação de Irene pelo seu calor diurno, a mesma para a suspensão da morte.

Para lhe restituir da doença, da impossibilidade de correspondência amorosa, repercute uma “música distante” (JURANDIR, 1991, p. 91): “Que o teu corpo fique ausente mas tua voz sem riso, a tua voz pura, vagarosa, chegue trazendo uma paz, um sono, a madrugada” (JURANDIR, 1991, p. 91). A “função mágica ou encantatória da linguagem”, a “conativa” para Jakobson (2003, p. 126).

1.1.6. “Dia clareou em Cachoeira... Mas Eutanázio sentia-se perdido”

O capítulo IV evidencia no título a expectativa pela manhã, pela luminosidade adquirida com reforço das vogais abertas, /a/, constituídas na tríplice verbal: “Dia clareou em cachoeira” (JURANDIR, 1991, p. 93). O branco da paisagem é surpreendido, porém, pela opacidade do horizonte perceptivo, por uma nebulosidade agora agenciada por signos de calor:

1.E nos campos, naqueles horizontes pesados 2.de fumo e fuligem 3.do fogo ateado, 4.havia uma desolação, 4.um terror, 5.o dobrado dos sinos, 6.o gado mugindo e chorando, 7.rastrô de rês morta. (JURANDIR, 1991, p. 101, grifo nosso).

A sequência de aliterações, por ação da consoante fricativa, ataca a visão com obstáculos de vapor, para o ensombrecimento da linguagem. Do mesmo modo, a pancada sobre os sinos ressoa no interior da palavra “doBRado”, sobre a qual o ruído que sugere o movimento do objeto provoca a sensação de estilhaçamento.

“Metafísica para os vermes” (JURANDIR, 1991, p. 112), título do capítulo V, exprime esteticamente a atração entre natureza e cultura, na forma prosopopaica, para o cumprimento do motivo da morte, para o consumo e enfraquecimento da estrutura lógico-discursiva da prosa. É imperioso distinguir, dessa feita, a preferência pela permutação fonêmica sugestiva da perfuração da “metafísica” pelos “vermes”, quer dizer, as unidades significantes da segunda palavra, a exceção de /r/, estão contidas na primeira, assim o par de consoantes nasais /m/, as fricativas, /s/, /f/ e /v/, e o par de vogal média.

Nesse capítulo, é destacável, em função do argumento em evidência, o seguinte caso: “A barba era feita de espuma de ninho de peixe de tamuatá”

(JURANDIR, 1991, p. 115). Do ponto de vista da distribuição dos acentos as unidades relacionais se harmonizam, também com a forma das oclusivas participantes, constituindo um elo a mais: **barba-espuma-peixe**.

“Casa de Seu Cristóvão” (JURANDIR, 1991, p. 125), o destino de Eutanázio para o seu encontro a cada vez mais corrosivo com “a doença do mundo [que] ele tinha era na alma”, nomeia o capítulo VI, além do que abriga na sua matéria verbal a frequência da consoante oclusiva /c/ em posição inicial, a produzir estreita ligação aliterativa.

No VII Capítulo, apresentado pelo título “30\$000, ONDE ANDAIS?” (JURANDIR, 1991, p. 135), a nebulosidade já instituída na natureza atinge os personagens, oculta à sombra toda saída, assim como a narrativa perde o movimento para frente, deve cambiar de cores vaporosas e cobrir de bruma até a percepção estética: “Mas Eutanázio sentia-se perdido. Irene era uma espécie de nebulosa transfiguração. O que ele chamava o ‘seu eu’ perdia a cor, o movimento, o repouso, a sensação comum” (JURANDIR, 1991, p. 139).

1.1.7. “O corpo da imaginação”

O capítulo VIII, “Caroço de tucumã” (JURANDIR, 1991, p. 142), dá ênfase à participação de Alfredo, em especial, à sua relação com uma semente provida de poderes mágicos, por sua força imaginante, a mesma que o leitor deve atrair para sua experiência: “Só a bolinha tomava corpo de gente, era uma amiga. Era o corpo da imaginação” (JURANDIR, 1991, p. 144).

A animação do caroço de tucumã acena para a possibilidade de salvação e restauração da própria vida e da natureza: “E assim ia fazendo de conta. Cachoeira que ficava no inverno com os campos debaixo d’água tinha de ficar livre das inundações” (JURANDIR, 1991, p. 145). Do espaço de “Cachoeira” se abre sempre um espaço a mais de percurso, por uma transgressão de limites: “Um passeio nos campos seria uma viagem pelo mundo com a bolinha de tucumã pulando na palma da mão” (JURANDIR, 1991, p. 151).

“A conspiração dos catálogos” (JURANDIR, 1991, p. 155, grifo nosso) como o anúncio para o capítulo IX reforça a acuidade dalcidiana no trabalho dos títulos em estreita relação formal, fonética e semântica.

“Felícia, o crucifixo e os arranha-céus” (JURANDIR, 1991, p. 164, grifo nosso), essa construção coordenada por adição, para a identificação agora do capítulo X, ressalta junto com a colocação do nome próprio à sequência de nomes comuns, o alto grau de ligação morfofonêmica. A cifra dalcidiana é agenciada pela réplica de certos componentes sensíveis, sobretudo no âmbito da dupla inicial de substantivos, mas também no terceiro signo. O rigor de simetria revela ainda a imagem concreta do crucifixo proporcionada na forma e sugestão do designer da letra /x/.

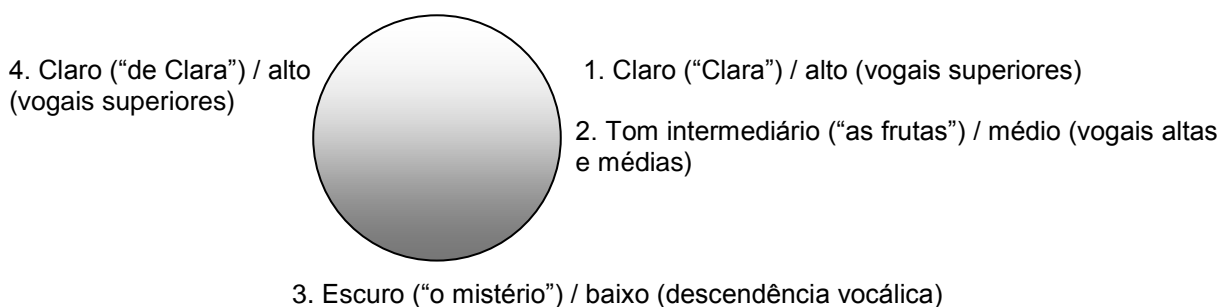
1.1.8. Um *Claro Enigma*

A fulguração das imagens poéticas intervém modelarmente mediante a concentração da linguagem por sobremontagem de metáforas, paranomásias, onomatopeias, prosopopeias, comparações, aliteraões, oxímoros e assonâncias, tal como projetada no capítulo XI, “Clara, as frutas e o mistério de Clara” (JURANDIR, 1991, p. 170).

Em ação subliminar, a sequência 1. “Clara” – 2. “frutas” – 3. “mistério” – 4. “de Clara” demonstra um movimento circular de coloração (impulsionado pela aparência do branco, por ordem do signo perfeito para a identidade entre som e sentido, “Clara”, esse nome coberto de vogal aberta; em seguida, pelo tom intermediário, uma coloração de “fruta”, pelo reforço da alternância fônica entre vogal aberta e fechada; nessa ordem, o “mistério”, o obscuro, funciona pela integração de sons médios e fechados, pelo cancelamento de qualquer lembrança daquele signo claro. Contudo, o escuro atinge mesmo o claro, “o mistério de Clara”, formulando um tipo de aliança por oxímoro. A gradação da linguagem pode ser expressa pelo diagrama:

Diagrama 3.

“Clara, as frutas e o mistério de Clara”



É memorável o oxímoro de Carlos Drummond de Andrade por esse projeto mesmo: o seu “Claro enigma” (1951).

A novidade perante o domínio antes das formas sombrias é, assim, a iluminação da paisagem literária. Essa diferença qualitativa se dispõe imperiosa ainda mais à frente:

1. Veio Clara.
2. Quando apanhava **água do poço**, empurrava montaria, em pé, em riba do banco do casco, se podia ver aqueles braços, aquele **corpo** vigoroso. 3. Às vezes vinha, no **inverno**, dentro d’água. 4. **Chegava rindo**, água até os joelhos, 5. o vestido ensopado, 6. batataranas e mururés pelos cabelos, 7. e sanguessugas nas pernas. (JURANDIR, 1991, p. 171, grifo nosso).

“Veio Clara” para proteger a linguagem do escuro: o clareamento da linguagem adianta também para a reconciliação do poema com a umidade, a chuva sobre os campos inunda tudo de solidão (“O chalé é uma ilha batida de vento e de chuva”, JURANDIR, 1991, p. 63), mas é já o fluido de revelação para a imagem irradiante de Clara. A riqueza da composição do corpo de Clara se faz porque atravessado pela natureza, tornam-se indistinguíveis. Com efeito, tal afinidade toma realce em vista do fenômeno acústico-articulatório, formulado com grau máximo de acuidade, a começar pela envolvência aliterante, na lexia⁴ 3. a consoante /v/, para significar o movimento de Clara. A lexia 5. expressa, além da correspondência pela consoante /s/, um jogo sonoro pelos finais de palavras em “_ido” e “_ado”, assim a reiteração dos fonemas /p/ /t/ /d/ para sonorizar até o gotejamento daquele “vestido ensopado”. Adiante, 6. “batataranas e mururés pelos cabelos” expõe a tessitura por aliança onomatopaica dos vocábulos, além do eco final “_elos”, agente umidificador, sobrecarregado pelas 7. “sanguessugas nas pernas”, os seus /s/.

1. Gostava do verão mas o **inverno** era que a encantava, 2. as águas lhe faziam **mais alegre**, 3. **mais doída**, andando em montarias, 4. pescando jjus para isca, 5. jogando farinha para os matupiris que bojavam na porta da sua barraca, 6. apanhando **flor de mururé** 7. **que desabrochava linda dentro**

⁴ O trabalho das “lexias” formulado por Roland Barthes em *S/Z* (1970) é requalificado em *R. B. par lui-même* (1975) nos seguintes termos: “a lexia (fragmento de leitura) é comparada àquele trecho do céu recortado [...] Essa imagem lhe agradou: devia ser lindo, outrora, aquele bastão apontado [...] para o inapontável; [...] esse gesto é louco: traçar solenemente um limite do qual não sobra imediatamente nada, a não ser a remanência intelectual de um recorte, consagrar-se à preparação totalmente ritual e totalmente arbitrária de um sentido” (BARTHES, 1977, p. 54). A operação da “lexia” se revela desde o meu primeiro gesto de destaque do texto dalcidiano, e acontecerá sempre daqui para adiante.

d'água, 8. para pôr ao pé de S. Pedro no oratório. (JURANDIR, 1991, p. 172, grifo nosso).

O *brilho* da alegria de Clara cintila mesmo no “inverno”, o que ameaça o argumento arrolado nas estruturas antecedentes, quando o “inverno” estava evocado para cobrir o poema de sombra e de melancolia. Bem assim, o florescimento só ocorre na superabundância da água, por outro lado, Alfredo, no primeiro capítulo, “indagava por que os campos de Cachoeira não eram campos cheios de flores” (JURANDIR, 1991, p. 15). É notável, nesse conjunto, a proporção das assonâncias financiadas pela vogal /i/.

1. Aquele **corpo** dominou todo o quarto, encheu o chalé, **era toda a natureza**. 2. **As pernas nuas tinham a cor d'água** que Alfredo gostava de ver no inverno, 3. ao meio-dia, da janela de seu chalé. 4. Clara depois levava ele para jantar **murici** nos campos, 5. em novembro, descalça, com aquele seu chapéu de pano. (JURANDIR, 1991, p. 172, grifo nosso).

A síntese da fusão prosopopáica dominante, homem-natureza, se encontra no anúncio do desenho do corpo de Clara, pelo jorro das imagens líquidas. O corpo de Clara avança, em 1., a cada vez mais para ocupar o lugar de toda paisagem, de toda experiência. A clareza do dia, em 3., desinibe o calor, os tons quentes então são aqueles intermediários (Cf. *Diagrama 3*), devem se apoiar sobretudo nas matizes das “frutas”.

1. Tudo para ela era como se comesse uma **fruta** muito saborosa, 2. meio **ácida**, com o sumo escorrendo pelo canto da boca. 3. Ele a viu comendo um **taperebá** perto do poço. 4. Os dentes de clara deixavam a marca na polpa da fruta 5. e riam com os fiapos do taperebá. 6. A **boca úmida** devia estar **doce como** a fruta. 7. As frutas pareciam ter aparecido no mundo para terem **prazer** também em ser saboreadas por Clara. 8. As frutas eram mais gostosas comidas por ela, 9. partidas por aqueles dentes. (JURADIR, 1991, p. 172, grifo nosso).

As frutas para coloração desse bloco de imagens são aquelas ácidas, dessa forma intensificam o resultado solar. Sob esse fundo, a sugestão ativada pelo esquema de comparação 6. “boca úmida... doce” – “fruta” libera um componente erótico bastante delicado (R. Jakobson diria: “subliminar”), facilitado pela seleção da palavra 7. “prazer” para participar do arranjo local indefectível.

1. Uma **tardinha**, Clara comia uma **manga**. [...].
2. Para Clara o **mundo** era aquele **taperebá**, aquela **manga**, aqueles **beijos**. 3. Dava para Alfredo **muruci** com açúcar, **amassado com as suas mãos**. 4. E **lambia** e **chupava** os **dedos lambuzados** de **muruci e açúcar**. 5. **Os dedos pareciam mais gostosos** do que o próprio muruci. 6. Era como **uma criatura que tivesse nascido também das fruteiras**, 7. dos muri-

cizeiros, das resinas, dos **mururés**, 8. **daquelas águas** e daqueles **peixes** 9. que as grandes **chuvas** traziam para Cachoeira. (JURANDIR, 1991, p. 172-173, grifo nosso).

A doçura e o calor das imagens (a exalação e a multiplicação das frutas), ao mesmo passo, o extravasamento da linguagem confirmam a expectativa de uma erupção de formas eróticas, conforme os grifos, sobre o corpo só natureza de Clara.

1.**Sonhou**: Clara, com **os pés n'água como raízes** 2.e pelo **corpo nu** as **frutas** nasciam já **maduras**, 3.**amarelinhas**. 4.Murucis, mangas, bacuris, taperebás. Era só estender o braço. 5.**Quanto mais se apanhava fruta do corpo de Clara**, 6.**mais nascia fruta**. 7.**Clara ou a morte de Clara** tinha de ficar **mistério** 8.dentro de Alfredo. 9.Ficou dentro do carocinho. 10.Toda a vez que Alfredo desejava uma menina para **passar nos campos**, ser amiga dele no colégio, ler com ele os **livros de viagens**, o carocinho fazia Clara da idade do menino 11.e era meia hora de sonho. 12.**Com a morte de Clara as frutas deixaram de ser, como eram, tão gostosas**. (JURANDIR, 1991, p. 134, grifo nosso).

O ritmo de escoamento (o movimento mediado pelo líquido) convoca mais ainda a dispersão das formas, liberadas pela ambiência do sonho: Clara era a própria fruta, capaz do reabastecimento da vida (da luz que acende pelo seu nome) naquele “mundo” (Cf. lexia 2. da citação anterior a esta).

“Clara ou a morte de Clara”, a vida ou o desfalecimento, equivalem ao “mistério” da iluminação do “caminho dos campos” (JURANDIR, 1991, p. 142), para encontrar os caminhanes perdidos. O oxímoro do título, “o mistério de Clara”: o claro e o escuro, vida-morte. A morte de Clara deve restabelecer todo som de solidão.

1.1.9. “Noite de silêncio no chalé”

Instaura-se uma “**Noite de silêncio** no chalé” (JURANDIR, 1991, p. 175, grifo nosso), anunciada pelo título do capítulo XII. Tal desvio coincide com o atendimento da expectativa, contra a alegria sonora e luminosa de Clara fulgura na linguagem poética a escuridão.

A seguir, no XIII capítulo, a narratividade do poema flagra o movimento degenerante, de saída, contido no jogo morfológico onomástico: “Eutanázio anda” (JURANDIR, 1991, p. 204, grifo nosso), toda condenação, pelo nome, de morte, de errância, está expressa na contratação do espelhamento entre os vocábulos, a despeito da variação leve entre as consoantes oclusivas.

1. E debruçou-se na janela. 2. A manhã punha uma suavidade de ninho no sossego da vila. 3. O ar parecia tecido de asas. 4. Onde passava tanto pássaro? 5. **Um raio de sol** bateu bem na testa do Major 6. e Mariinha pulou de contente ao ver **um passarinho** entrar pela varanda, atordoado, 7. e logo sair para pousar no ingazeiro. 8. **Mariinha** batia palmas. 9. **Minu** tinha os olhos cobiçosos. 10. De repente, o dobre do sino. (JURANDIR, 1991, p. 205, grifo nosso).

O relacionamento entre 2. “manhã”-“punha”-“ninho”, ainda entre “suavidade”-“sossego” se expõe pela distribuição das aliterações, justo por atração semântica em projeto. Dessa feita, a conexão dos eventos sucede, como já efetuado, pela equidade sintaticamente processada entre animal e humano, de uma só vez “um passarinho”, “Mariinha” e “Minu” (o cão de estimação).

O perfil configurativo da mensagem dalcidiana, em especial aquela operacionalizada na forma dos títulos, recupera sempre uma propriedade sônica apta a despertar significações por ordem de uma experiência sensível. Por isso, o título do capítulo XIV é constituído mediante permutação das unidades materiais, perante rotatória dos signos, possibilitadoras de um *campo* vasto de combinações inusitadas: “Irene assim é mais amada” (JURANDIR, 1991, p. 217, grifo nosso).

1. Como Irene estava com **os olhos nos campos** 2. que **se estendem** através das cercas da Estação de Monte 3. e se deixavam engolir por aquelas **muitas bocas de mato azul** 4. ou iam embora **para o sem fim**, 5. Eutanázio pode observar-lhe os **seios** que, 6. com o **corpo** meio curvado, 7. **pendiam como cachos** dentro da **blusa encarnada**, 8. **o ventre ligeiramente crescido**, 9. os quadris abundantes e apertados na saia. (JURANDIR, 1991, p. 219, grifo nosso).

Pela experiência de visão na direção do infinito dos campos, de sua mutidirecionalidade, os “campos” são o “mundo”. Irene corporifica algo da paisagem, 5.-7. “os seios [...] pendiam como cachos”, compete a 7. “blusa encarnada” com o 3. “mato azul”. Essa coloração nova distingue e antecipa o evento para uma forma especial da natureza: quiçá a que faz coincidir, por uma só vista de Eutanázio, a expansividade e horizontalidade dos campos e dos quadris de Irene (8.):

1. Mas permanecia bela naquela postura 2. como uma **árvore vergada de fruto** 3. e o vento sacudia a manga de sua blusa que parecia tremer como as folhas do limoeiro 4. que crescia junto da cerca, 5. defronte da janela. (JURANDIR, 1991, p. 220, grifo nosso).

“Irene”-“árvore” pende com o peso do “fruto” (resultado de fecundidade), uma metáfora para a gravidez (?) facilitada, de todo modo, por caractere de comparação, /“como”/.

O capítulo XV seguinte confirma a alternância estratégica entre os tropos paranomásticos e metafóricos na posição da mensagem-síntese, “Envenenar aquelas cartas” (JURANDIR, 1991, p. 223). Reformula o estado de coisas significado nos capítulos iniciais, a produção de calor, compensada pela ação surpresa do sorriso de Eutanázio (1.), o sorriso que deveria estar em Irene, e do olhar de Irene-paisagem na direção de Eutanázio, movimento oposto à articulação de antes quando Irene projetava um lance os olhos sobre os campos (JURANDIR, 1991, p. 219, v. 1): “1. **Eutanázio sorriu** 2. e voltou-se para aqueles **campos esfumaçados** donde vinha o **vento morno**, 3. o **horizonte cheio dos olhos de Irene**” (JURANDIR, 1991, p. 223, grifo nosso).

Demora-se um pouco mais sobre essa formas de vapor obliterante, as mesmas que confundem a participação natural-humana:

1.Os **passarinhos** entravam pela janela, brincavam no telhado. 2.Os **periquitos no ingazeiro**. 3.E aquele **sopro de terra queimada** que era como a respiração **de Irene** 4.**no amor com Resendinho**. (JURANDIR, 1991, p. 224, grifo nosso).

Até Alfredo emite calor, o de seu adoecimento melancólico e pulsão de morte, de sua sensação dolorosa: “Mamãe, é a **febre**. Eu **morro**, mamãe. A senhora não me leva para Belém e eu vou é bater no **cemitério**, mamãe. **Dói** este **frio**. **Dói**” (p. 235). “Febre” paralela àquela manifesta no capítulo inicial: “Alfredo não sabia que voltava com a **escura solidão** dos campos **queimados**” (JURANDIR, 1991, p. 18, grifo nosso).

Pelo título do capítulo XVI “Aquela **face violentamente bela**” (JURANDIR, 1991, p. 240, grifo nosso) se exhibe o oxímoro formulado pela atração dos caracteres do código, o perfil de beleza está necessariamente contido na sua forma de violência.

1.1.10. “A chuva apodrecia os campos e os homens”

Já experimentamos a cada vez mais os horizontes dos “campos”, os das formas de percepção, os das possibilidades de significação, em abertura, toda extensão de um espaço literário. Assim, com êxito o capítulo XVII, pelo seu título, estatui o “mundo” na forma do mais local e íntimo: “A **saleta** era o **universo**” (JURANDIR, 1991, p. 250, grifo nosso):

1. Com as janelas fechadas, 2. na **vaga luz da tarde** quase **morta**, 3. a rede de Eutanázio, na **saleta escura e morna**, 4, parecia **encardida**, 5. as roupas, suspensas num cabide, 6. mais **sujas**, a mesa, as estantes, os **retratos** [...]. (JURANDIR, 1991, p. 250 grifo nosso).

Uma iluminação precária e crepuscular, novamente rememorativa do capítulo primeiro, compõe com a penumbra e o calor do mundo de Eutanázio, a 2. “tarde [ou 3. “Eutanázio”] quase morta” contamina os objetos de escuridão (4.-5.-6.).

1. Felícia, Felícia! 2. Teus joelhos estavam **tuíras** de tijuco, 3. teu **rosto respingado de lama**, 4. teu **vestido rasgado pelo galho de jacitara**, 5. teus **cabelos** salpicados de **folha do mato**, 6. **flor do campo** e **gotas d’água dos mururés**, 7. quando passaste naquela canoa de Pindobal, com o chapéu de carnaúba nas coxas 8. cheio de **tucumã** que prometeste. (JURANDIR, 1991, p. 252, grifo nosso).

A viagem de Eutanázio, suas “[...] caminhadas **noturnas**” (JURANDIR, 1991, p. 251), o seu destino de morte, acontece no horizonte do “mundo”, que responde pelo acometimento dos campos e dos homens de toda forma de sombra e de degradação.

Assim, “1. O chalé à ponta do aterro e 2. o **chalé dentro d’água** 3. será uma **ilha** nos campos de Cachoeira 4. entre **mururés, matupiris e poraquês**” (JURANDIR, 1991, p. 261, grifo nosso), a ligação significativa realizada pelo jogo de tônicas final (4.), signos de umidade, pressupõe a inundação ou o isolamento do território literário.

A aceitação da morte, testemunhada na fisicalidade do som, das formas e das cores (a eutanázia da linguagem) expande imagens de decomposição para tudo o que se dá à vista: “A saleta mais **escura**. Os **retratos se diluíram, escorreram na sombra**. A teia de aranha se **diluiu** na parede” (JURANDIR, 1991, p. 261, grifo nosso).

Todavia, “Só o **carocinho** compreendia todas as coisas e **mudava os caminhos do destino, da vida e da morte**” (JURANDIR, 1991, p. 263, grifo nosso). A forma da morte, a encenação das palavras erráticas, por isso o desvio na viagem, são substituídas provisoriamente na condição de abertura para a viagem nova, pelos caminhos da imaginação de Alfredo, por via do “caroço de tucumã”.

O índice ou a sintomatologia (JAKOBSON, 2003, p. 101) concretizada com 1. “as primeiras chuvas” ensaia uma resposta a serviço da gradação da experiência de

morte, de agudeza da dor e de impossibilidade de salvação – do afastamento ou do ilhamento de Irene para Eutanázio:

1. Eutanázio **sentiu as primeiras chuvas** batendo no chalé 2. e se lembrou das **marchas no inverno**, 3. para Irene que a chuva fazia **mais distante**, 3. mais **impossível**. (JURANDIR, 1991, p. 265).

Assim mesmo, contrastam os signos de fogo (o vinho de 1. “Dionísio”, 2., 5., 6) à água corrente, /ch/ (4., 7., 8., 9., 10., 11), despertando um oxímoro subliminar, convergente para a corrosão a cada vez mais intensa:

1. **Dionísio** tinha 2. **queimado** a barraca de **Felícia**. 3. Depois ouvia o choro de Felícia se queixando para D. Amélia. 4. **Chorando**. 5. **O fogo queimara os arranha-céus e o crucifixo**. 6. **Felícia fugindo** do fogo pelo campo. 7. **Caíra pelo campo encharcado** 8. e foi quando **começou a chover**. 9. **Chegara**, a ponto de botar o coração pela boca, 10. no **chalé**, 11. como podia **chegar** em qualquer casa. (JURANDIR, 1991, p. 272, grifo nosso).

A chuva, por isso, o estado líquido da linguagem (2. a lama, 4. a lágrima, 7. a inundação, 7. a flutuação), consome ainda mais porque não permite adiar a cessação da vida, porque a natureza se identifica metaforicamente mais com a assombração de Irene:

1. Deu-lhe um desejo de **morrer** assim 2. vendo **Felícia enlameada**, 3. sob o pavor do **fogo**, 4. a cara lustrosa de **lágrimas**, 5. perto dele... 6. **A chuva apodrecia os campos e os homens**. 7. O **chalé**, com a **inundação**, devia **flutuar** e 8. iria deixá-lo até o **cemitério**. 8. Ficaria **sepultado** debaixo dos mururés, 9. **debaixo dos cabelos de Irene**. (JURANDIR, 1991, p. 272, grifo nosso).

“Dentro a morte chocava o seu ovo na garganta do Eutanázio” (JURANDIR, 1991, p. 272, grifo nosso). A personificação, melhor, a naturalização, da morte acomete ainda a “Cachoeira [que] vai ficar toda **sumida na chuva**. Era preciso mandar fazer a **ponte**. As **chuvas aumentavam**. **O rio** estava para se **derramar nos campos**” (JURANDIR, 1991, p. 273, grifo nosso).

De “Cachoeira” o texto poético deve lançar o seu jorro incontrollável de signos de morte, de enlameadura, de palavras permeáveis por outras palavras (de significantes associados a um significado secundário por semelhança): erupção de metáforas:

1. As **águas invadem os campos**. 2. O **chalé** é agora uma **ilha**. 3. A pontezinha que liga ao aterro foi feita por Dionísio. 4. [...]. D. Amélia se queixar que **o inverno** de novo **matou** a horta. 5. Lucíola **chora silenciosamente**, na sua rede, 6. enquanto **a chuva enche os campos**. (JURANDIR, 1991, p. 274-275, grifo nosso).

1.1.11. “A morte é a volta ao estado natural”

“Bem comum cercou os campos” (JURANDIR, 1991, p. 275, grifo nosso), o título do XVIII capítulo cria uma estreita relação aliterativa e efeito de assonância mediante uma trama sensível de golpes /c/ e de amortecimentos /m/. De forma equivalente, o esquema arquitetural do título do capítulo XIX, “Chove nos Campos de Cachoeira” (JURANDIR, 1991, p. 281), atrai a expectativa de umidade (/ch/, /s/) e de isolamento (“Campos” em posição central), a mesma enunciada no título do romance.

1.Feito uma ilha nos campos cheios, 2.defronte do rio cheio, 3.o **chalé ficava mais distante do mundo**, 4.**mais longe da cidade**, 5.parecia boiar nas águas e **se perder** pelos campos, 6.**desaparecer** pelos lagos. (JURANDIR, 1991, p. 285, grifo nosso).

No texto dalcidiano a superioridade quantitativa e qualitativa das metáforas de incorporação entre as formas animal-humano alcança precipitação com a conjunção vida-morte (1.):

1. **A morte é a volta ao estado natural**. 2. Como ficou reduzido esse homem. 3. Osso e pele... A morte... 4. Mariinha corre e se agarra nas pernas do pai. 5. D. Amélia manda abrir a janela da saleta. 6. Os **campos inundados fervem** ao sol da tarde. 7. Sobe um **calor das águas** paradas que subiram meio metro. 8. Os peixes bóiam n'água transparente comendo o resto de comida que Inocência sacode da toalha. 9. Major senta e espera. 10. Os ratos corriam pelo telhado. 11. Alfredo, com o carocinho na palma da mão **afastava a morte**, 12. dava **alegria** ao chalé [...]. (JURANDIR, 1991, p. 283-284, grifo nosso).

Por esse lado, a aparição dos pares sol-chuva, frio-calor, inundação-desertificação, entristecimento-alegria em associação significativa planeja a linguagem para a ocupação de um espaço ambíguo e plurissêmico, para fortalecer o evento de vida-morte.

A preparação para o capítulo derradeiro expõe a agonia de Eutanázio em seu leito de morte e, o que é o mesmo, à espera da visita de Irene:

1.O **sol semeava** nas **águas** uma poeira de reflexos. 2.Irene virá? [...]
3.Vinha chuva.
4.E quando, sob a **chuva**, a **noite** chegou, 5.**Irene** também chegou. (JURANDIR, 1991, p. 285, grifo nosso).

“Irene”-“chuva”-“noite” ocupa o espaço de morte. O encontro programado natureza-morte é equivalente a uma espécie de clímax da linguagem poética, quando a atração e o fluxo dos vocábulos concentram e explodem suas formas.

1.1.12. “Irene é o princípio do mundo”

“XX IRENE É O PRINCÍPIO DO MUNDO

1.Sim, como veio tão bela! 2.Perdera aquela brutalidade, aquele riso, 3.aquele desleixo. 4.Veio calma na sua marcha para a maternidade. 5.Eutanázio abriu mais os olhos. 6.Ninguém ficou na saleta. 7.Desejou passar a mão naquele ventre que crescia vagaroso 8.como a enchente, 9.com a chuva que estava caindo sobre os campos. 10.Desejaria beijá-lo. 11.Estava vendo ali a Criação, a Gênese, a Vida. 12.Havia nela qualquer coisa de satisfeito, 13.de profundamente calmo e de inocente. 14.Não dava mostra nenhuma de sofrimento, 15.nem de queixa, nem de ostentação. 16.Era como a terra no inverno. 17.Seu ventre recebeu o amor como uma terra. 18.Como a terra dos campos de Cachoeira recebia as grandes chuvas. 19.Por isso ela já humilhava-o de maneira diferente. 20.Tinha sido falada em Cachoeira e não mostrava senão a aceitação do filho como um triunfo. 21.Tinha um filho, tinha um filho, 22.seu ventre estava alto e belo. 23.E ele no fundo da rede ia morrer 24.sem aceitar a morte, 25.sem ter aceitado a vida. 26.Quando podia se reconciliar com ela, a serenidade daquele ventre humilhava-o, 27.cobria-o de ridículo. 28.Irene estava mansa, 29.sorria para ele com um sorriso de ser fecundado, 30.de criatura que renova em si mesma a vida. 31.Irene restituíra-se a si mesma. 32.O sorriso dela era manso e nascia de seu coração como luz de amanhecer. 33.Quanto ele não soube sofrer! 34.Morria miserável, ridículo, 35.com aquele medo da morte. 36.Diante de Irene queria se encher duma coragem imensa para aceitar o seu destino. 37.Irene era o Princípio do Mundo. 38.As grandes chuvas lhe traziam o filho. 39.Seus peitos cresciam, 40.se enchiam de leite como os das vacas. 41.Ela era tão magnificamente animal, 42.que em seu rosto calmo, em seu ventre, 43.em suas mãos só havia inocência, 44.a inocência de todo o mistério criador. 45.Só ela era a vida! 46.Só ela era a vida!. (JURANDIR, 1991, p. 285).

Eis a bruma da manhã, sutil e avassaladora. Ela vem sonora aos passos de Irene, 4.“vem calma na sua marcha para a maternidade”, o céu se fecha e se abre (“... sob a chuva, a noite chegou, Irene também chegou”; “o sorriso dela... como luz de amanhecer”): um “crepúsculo matinal”, algo que se registrou em um poema de Charles Baudelaire (2012, p. 257). 5.“Eutanázio abriu os olhos”: diante era paisagem de “princípio do mundo”, a imagem de Irene-Natureza, ambígua e paradoxal.

Do encontro dos significantes antitéticos (2.“brutalidade” e 28.mansidão, 8.“enchente” e ressecamento, 17.fertilidade e 23.apodrecimento, 41.animalidade e humano, iluminação e escurecimento, 46.“Vida” e “morte”), (R. Barthes falaria nos

termos seguintes:) da relação amorosa dos significantes: a produtividade da linguagem poética, a retenção do líquido-significado num surpreendente sem fundo (voluminosidade) para a prosa.

De cujo choque de astros-palavras no “Princípio do Mundo” provém “a Criação” e o *abismo*, quando se verifica a vaga da significância, a dispersão e a irrigação do “líquido” no sentido de todo texto. Se dissolve a narratividade, perdendo de vez um fio, fragmentando a história. A participação leitora no poema intervém sempre a partir de qualquer ponto, do aleatório, do acaso, na forma em que se frequenta uma constelação.

Mas Eutanázio é o fim do “mundo”, do seu próprio “mundo” que se ergueu para lhe defender da doença do amor. O “mundo” que lhe aparece poeticamente, solitariamente, secretamente, porque mesmo o leitor não pode ter acesso, a não ser pela narrativa da sua vida que já é experiência radical. O encontro amoroso Eutanázio-Irene (Vida-Morte) que parecia impossível até esta última sequência, realizado na forma, é o clímax poético da superação da própria morte quando ela mesma se realiza (é Eutanázio na iminência de morte, Irene é um brilho de vida). A morte é o lugar da vida (literária), que vai de abismo em abismo à explosão dos sentidos. Sobre isso fala um poema de Mário Faustino (2012, p. 197), que poderia ser um poema de Eutanázio:

“A morte – somente
Retorno ao teu ventre.”

2. O SEGUNDO JARDIM, A METALINGUAGEM

“O segundo jardim, diante da própria casa, era feito de miúdas aleias arredondadas em torno de dois gramados gêmeos; aí cresciam rosas, hortênsias (flor ingrata do Sudoeste), luisiana, ruibardo, ervas caseiras em velhos caixotes, uma grande magnólia cujas flores brancas chegavam à altura dos quartos do primeiro andar; era ali que, durante o verão, impávidas sob os pernilongos, as damas B. se instalavam em cadeiras baixas, para fazer tricôs complicados”.

(R. Barthes. **Roland Barthes por Roland Barthes**, 1997, p. 12)

2.1 METALINGUAGEM E CRÍTICA ADOECIDA

“Escrevo: este é o primeiro grau da linguagem. Depois, escrevo que *escrevo*: é o segundo grau” (BARTHES, 1977, p. 73). O segundo grau da linguagem é um nível do seu escalonamento, um passo para sua abertura abismática na direção de um sem fundo, para a proliferação dos graus. A ocupação de um grau segundo é agência para a ocupação simultânea de tantos graus. A metalinguagem é um “desligamento sem fim” (BARTHES, 1977, p. 74) do mecanismo dos graus de linguagem. “O jogo dos graus” (BARTHES, 1977, p. 74) é de toda forma o jogo dos significantes, nesse sentido opera a metalinguagem da semiologia, no sentido de possibilitar a significação em “roda livre” (BARTHES, 1977, p. 74), colocar o texto em rede universal e exposto ao contágio de toda linguagem.

O texto permeável se configura na transfusão de substâncias poéticas propagadas de outros textos, a metalinguagem é linguagem de escoamento de significantes para a região em que “as obras se tocam e se penetram umas as outras” (H. DE CAMPOS, 1992, p. 148). A meta da metalinguagem é a contemplação do trânsito de significantes no seu próprio sistema. A poética de um texto poético singular é um tipo de metalinguagem. A metalinguagem é um giro de significantes, uma constelação. Não é casual o “poema-constelação” de Stéphane Mallarmé testemunhar a crise da representação e a crise da linguagem poética produzindo em “linguagem primeira” a secundidade da linguagem e seus infinitos redobramentos. A metalinguagem é da ordem da tradição de invenção.

A fecundidade da linguagem para a produção de um sem número de textos se oferece pela atração das palavras antitéticas, em vista de um dizer do mundo que se oferece por toda forma. O mundo se diz melhor pela metáfora que pela metonímia, porque a metáfora é a sobremontagem de sentidos, é impossível de determinação e é para o sujeito mecanismo de desejo pela linguagem. A metáfora é um escalonamento de significados, assim como a metalinguagem é um escalonamento de significantes.

O texto é uma estrutura de sedução (esta a tese forte de R. Barthes). O texto atrai, o texto arrasta o olhar para um campo visual que delimita. A metalinguagem é o olho criativo: a camada têxtil do texto que mira a si mesma no ato de sua fabricação que é objeto do olhar e linguagem-objeto. O olhar que se tem volta no ato

mesmo de *um lance de olhos*. O “tecido” cintila a vida da linguagem, é objeto na propriedade de suas formas.

Depositar, por isso, dedicação sobre um mundo de linguagem poética não é dedicar menos trabalho a um mundo de linguagem corrente. A semiologia entende o mundo só de linguagem, não recobre o “real”, não acredita no fechamento do sentido ou na revelação da origem ou na “palavra final”. A literatura estaria talvez mais próxima do “real” porque na sua busca involuntária soçobra de projeto em projeto em permanente fracasso. O fracasso e a morte são o espaço da literatura (BLANCHOT, 1987, p. 130). O “suicídio” é um resultado possível do escrever porque dá a palavra a um novo sujeito da escrita.

O “real da linguagem”, posso dizer, habita no trabalho intenso e não lucrativo de suas formas, visa pura afinidade de linguagem. O texto visado, o texto desejado, se configura como o “objeto” de uma metalinguagem. O texto literário de Dalcídio Jurandir se operacionaliza de uma só vez em “linguagem primeira” e “linguagem segunda” (BARTHES, 1979, p. 27-28), assim por diante, tal como os grandes poemas da modernidade (as obras de S. Mallarmé, C. Baudelaire, F. Kafka, M. Proust, O. Balzac, A. Gide, H. de Campos, João Cabral, C. Drummond...). Quero dizer, a obra dalcidiana é uma fala que se fala, é uma escrita que se aponta com o dedo (BARTHES, 1979, p. 27-28). A metalinguagem se propaga do texto (a partir da linguagem primeira), distribui os seus próprios operadores e facilita a significância. A metalinguagem atua diretamente na história da poesia pois que o poema é o significante de um outro significante.

A metalinguagem como operador teve o seu uso formulado segundo critérios linguísticos com Roman Jakobson. Este importante linguista russo expandiu o trio de funções (a referencial, a emotiva e a apelativa) do psicólogo austríaco Karl Bühler, para abranger também o funcionamento fático, metalinguístico e poético da linguagem (*Linguística e Poética*, de 1960). No seu projeto, Jakobson defendeu o relacionamento de funções como estatuto de fato para o desempenho da linguagem. Um jogo específico de funções informaria sobre a poética de uma tradição. Assim Haroldo de Campos, na trilha de R. Jakobson, identifica na poesia clássica e na romântica o pendor da poeticidade para a referencialidade e para a emotividade, respectivamente. O funcionamento poético do discurso estaria em jogo com o funcionamento metalinguístico na poesia de vanguarda (H. DE CAMPOS, 1969, p.

147-154). Para o último caso, H. de Campos identifica “de Mallarmé a Ponge e aos poetas do *Tel Quel*, na poesia francesa; de Drummond a Cabral e aos poetas concretos, na brasileira, para dar apenas estes dois exemplos” (H. DE CAMPOS, 1969, p. 153).

“Uma distinção foi feita, na Lógica moderna, entre dois níveis de linguagem, a ‘linguagem-objeto’, que fala de objetos, e a ‘metalinguagem’, que fala da linguagem” (JAKOBSON, 2003, p. 127). A “linguagem-objeto” é a palavra concreta, toda forma que põe em primeiro plano a sua organicidade. Dizendo em termos jakobsonianos, a “linguagem-objeto” depende da “função poética” do discurso. O índice estético do texto tem desempenho na autoreferencialidade que dirige. No texto poético e metalinguístico “o discurso focaliza o [próprio] código” (JAKOBSON, 2003, p. 127) enquanto propriedade da “mensagem estética” (BENSE, 1971). O poema coordena por ele mesmo o seu espaço próprio de significância.

A linguagem da metalinguagem é “denotação”, por outro lado, extraída num processo de “conotação” (BARTHES, 2006, p. 98). O questionamento do código expõe as táticas de construção da linguagem, aponta para o projeto de elaboração que empreende. Por isso, a metalinguagem tem em mira a trama da linguagem, oriunda de uma consciência artesanal.

A Lógica nos ensina a distinguir, de modo feliz, a *linguagem objeto* da *metalinguagem*. A linguagem-objeto é a própria matéria que é submetida à investigação lógica; a metalinguagem é a linguagem forçosamente artificial pela qual leva adiante essa investigação. (BARTHES, 1970, p. 27).

Assim termo a termo Roland Barthes persegue a compreensão de R. Jakobson para enunciar o seu interesse pessoal pelo modo de estruturação da mensagem estética, especificamente pela organização das obras em projeto. Estruturação no sentido de um “desenho-maquete” (BARTHES, 1977, p. 12), de um mapa do erro, que tem as linhas de fronteira só pontilhadas, que tem a mácula de uma rasura, que tem muitas pegadas como sinal de ocupação contínua.

A estrutura como índice de inacabamento da obra (a estrutura barthesiana é espaço de abertura significativa: a estrutura não está pronta, deseja que se trabalhe novamente a seu favor) garante que se continue a dizer os significados do mundo, a interpretar as culturas e a perceber a vida como constante sem-resposta. Com isso tenho o “corpo plural” (BARTHES, 1977, p. 68).

O sentido interdisciplinar e semiológico (não só o linguístico) da metalinguagem contribui para a percepção de que “temos vários corpos... sensual, muscular (a mão do escritor), humoral e sobretudo: emotivo” (BARTHES, 1977, p. 68). A semiologia é uma *ciência* dos corpos. Uma *ciência* dos corpos é uma escrita dos corpos. O corpo escrito da semiologia (a linguagem-objeto da semiologia) é todo “Eu” que se multiplica em tantos “Ele”. É o dizer “Eu” e, de uma só vez, dizer um outro enredado de linguagem. Dizer *que* é implica produzir uma “linguagem artificial”, uma “linguagem segunda”, uma metalinguagem. Dizer *esse sou eu* implica dizer “Tudo isto deve ser considerado como se fosse dito por uma personagem de romance” (BARTHES, 1977, s.n.).

Em *Roland Barthes por ele mesmo (R. B. par lui-même, de 1975)* é a linguagem que fala dos seus próprios princípios de elaboração. A “morte do autor” é a condição para o estar-ali do escritor que se vê mais à imagem dos mil e um escritores que lhe despertaram o desejo (Gide, Balzac, Proust...), é mais a imagem antecipada da leitura que deve inaugurar uma *segunda* voz. R. Barthes só pode morrer para que a linguagem cumpra o seu desígnio, o de errar sem fim. A linguagem é tecido infinito. A morte do autor é também a morte da linguagem como projeto do dizer definitivo do mundo, a morte de toda instância reguladora do discurso, de toda instância de poder. A linguagem corrente não pode salvar o “real” porque não é a ele que responde, o “Real” é o Autor e o Original, não é o visível da empresa humana. A poesia sente a brisa morna de um espaço desconhecido, de um espaço natural que não governa. A poesia ouve o “canto das sereias”, para abater o seu autor e condenar-lhe a morte. A poesia é da ordem do inumano, “o poeta é aquele que ouve uma linguagem sem entendimento” (BLANCHOT, 1987, p. 45). A poesia é um caco do real, que Mallarmé tentou recuperar no *Livre* para seu projeto desabar. O desabamento da linguagem da poesia é a prova de uma “incapacidade para a [própria] poesia” (JURANDIR, 1991, p. 41), mas é o movimento de sua busca que se propaga de projeto em projeto. O que resta depois do ato de fala, do objeto designado? Tão só os escombros. Mallarmé afirma sua obra nos destroços de uma explosão galática ou de um naufrágio de embarcação.

O texto de R. Barthes é um “texto sintomático”, aquele que o faz regredir (BARTHES, 1977, p. 182). A doença de R. Barthes é uma doença de escritor. A “mão doente” (BLANCHOT, 1987, p. 15) de R. Barthes “se deixa ir” (BARTHES,

1977, p. 182) pela pulsão do escrever. O texto enfermo tem o corpo despedaçado. O corpo plural de R. Barthes se constitui da “relação amorosa” com o corpo da “tradição adoecida”.

A “tradição adoecida” é também a da “crítica adoecida”, ou seja, manifesta em linguagem primeira, em linguagem de escritor. O discurso de Maurice Blanchot, por exemplo, aparece para R. Barthes como:

Linguagem aliás mais do que metalinguagem, o que dá a Blanchot um lugar indeciso entre a crítica e a literatura. Entretanto, recusando à obra, toda “solidificação” semântica Blanchot não faz mais do que desenhar o côncavo do sentido, e esta é uma empresa cuja própria dificuldade concerne à crítica de significação [...]; fazer sentido é muito fácil, toda a cultura de massa o elabora continuamente; suspender o sentido já é uma empresa infinitamente mais complicada, é, se se quiser, uma arte; mas “aniquilar” o sentido é um projeto desesperado, na proporção de sua impossibilidade. (BARTHES, 1970, p. 177).

A linguagem blanchotiana é uma linguagem primeira. A metalinguagem blanchotiana é diálogo de significantes, crítica da linguagem do outro que é já a sua própria. A metalinguagem é um estado de adoecimento, uma “náusea”, um “refluxo” do discurso. Os objetos da convenção do mundo na metalinguagem da poesia não resistem a um lance de palavras. M. Blanchot se preocupa com o erro da fala – o desvio significativo, o sintoma – com a “fala errante” do escritor (BLANCHOT, 1987, p. 45). M. Blanchot, assim como R. Barthes, sucumbe à substituição da fala íntima. A metalinguagem é o “eco” que se antecipa ao próprio enunciador (a “fala errante”), que se confunde com o silêncio e com a imensidão do “espaço”. O “eco” blanchotiano é linguagem primeira. O eco não aponta a origem. O eco ressoa do “fora”. Se, como eu dizia, a metalinguagem é a sucessão de uma fala, um redobramento de graus de linguagem, então quero dizer que a linguagem primeira se confunde com a linguagem segunda, assim para adiante.

De todo modo, o eco é uma resposta que substitui o emissor, uma fala segunda. Na metalinguagem blanchotiana o escritor não reconhece mais a própria voz na repercussão indefinida do eco. Eu não posso dizer sobre um autor porque ele não se encontra mais, não comparece na sua obra, renunciou a falar “Eu”.

2.2 “O VERSO É TUDO” OU A EUTANÁZIA DA LINGUAGEM

“Escrever para poder morrer, morrer para poder escrever” (BLANCHOT, 1987, p. 90), diz Franz Kafka no texto de M. Blanchot. “Posso morrer?” (BLANCHOT, 1987, p. 92) é a pergunta que, de alguma forma, F. Kafka dirige no texto enfermo dos seus diários, nos diários de um doente. O projeto de morte kafkiano é sinônimo do seu projeto de obra. Eutanázio, uma sombra de Dalcídio Jurandir no romance que registra a sua primeira experiência do escrever, é, por esse impulso, um projeto do morrer. A eutanázia da linguagem.

“Um homem perdido... sentiu que devia se entregar a qualquer coisa que castigasse sua impotência para resistir ao riso de Irene... Sentia nisso, ainda que um tanto obscuramente, uma coisa de... inumano”. (JURANDIR, 1991, p. 26).

A linguagem eutanázica, aquela que de saída “encontra a sua morte como abismo” (BLANCHOT, 1987, p. 31), figura como um sintoma da crise do verso (ou ataque de nervos – *Crise de nerfs*⁵), que é a mesma crise da representação, que acometeu S. Mallarmé, “testemunha de tal aventura” (MALLARMÉ, s. d., p. 151).

A consciência e a reverberação da crise da linguagem poética e da linguagem referencial foi sentida no Brasil com intensidade a partir da vanguarda do concretismo, na década de 1950. Até esse momento de recuperação mallarmaica (Haroldo de Campos diria “Re visão”), Dalcídio Jurandir já publicava o seu terceiro romance, *Três casas e um rio*, de 1958. *Chove nos Campos de Cachoeira*, de 1941, o seu texto de estreia, e que me interessa comentar, já anunciava pelo seu título mesmo a “solidão da obra” (BLANCHOT, 1987, p. 11), a melancolia pelo isolamento, a desertificação até em ocorrência do fluido, a ausência do humano, o espaço de sombras e o escurecimento da linguagem.

“Diversas obras, sob o vidrilho da cortina, virão alinhar sua própria cintilação: apraz-me como neste céu maduro, no reflexo da vidraça, seguir os clarões da tormenta” (MALLARMÉ, s. d., p. 150). “Os clarões da tormenta” guiaram D. Jurandir no seu projeto de suicídio da literatura. O fracasso da linguagem na comunicação do real e na salvação da morte (Eutanázio é um suicida) corresponde à “experiência de Mallarmé” (BLANCHOT, 1987, p. 31), ao fracasso da comunicação poética, à circunstância do “desastre” da construção, que tem seus elementos recolhidos do “fundo de um naufrágio” (MALLARMÉ, 2006, s. n.).

⁵ Cf. a tradução para o português do texto mallarméano por Ana de Alencar (Inimigo Rumor, Revista de Poesia, n. 20, p. 150-164).

A metalinguagem mallarméana, a crítica do “mal tempo” (MALLARMÉ, s. d., p. 150) de crise dos significados, proporciona a emergência do projeto de *Le Livre*, ou seja, o projeto de escrita e de manipulação infinita. O Livro absoluto de Mallarmé não poderia ser concluído porque é de sua natureza que se continue a arquitetá-lo. Por esse empreendimento D. Jurandir atua por sua obra destrocada, pela indecidibilidade dos seus significados, por sua narrativa enferma. Além de tudo, *Um Lance de dados*, de 1897, põe em jogo toda poesia de invenção de antes e depois.

Do Prefácio do *Lance* de Mallarmé, “retrações, prolongamentos, fugas ou seu desenho mesmo, resulta, para quem queira ler em voz alta, uma partitura” (MALLARMÉ, 2006, s.n.). Nesse meio, a metalinguagem, no que arma para um projeto de obra, é “partitura” para uma execução de significantes musicais. A palavra poética é pura vibração. A metalinguagem permite ouvir um projeto se fazendo. Ouvir o interminável, o incessante, ouvir uma segunda voz. O trabalho do silêncio objetiva o sem fundo da significação, um “abismo”: o que a palavra poética golpeia por uma abertura de significância:

Toda a língua, adestrada pela métrica a recobrir seus talhos vitais, evade-se, segundo uma livre disjunção em milhares de elementos simples; e, indicarei, passando a assemelhar-se à multiplicidade dos gritos de uma orquestração que permanece verbal. (MALLARMÉ, s. d., 151).

Toda “orquestração” depende da singularidade do operante dos instrumentos de execução de linguagem. Isso quer dizer que a participação leitora e a produção de metalinguagem funcionam na condição de se tornar o operante *um jogador de dados*, um elemento a mais do poema em “risco de morte”.

Por isso, o leitor, o poeta, o tradutor que dependem da aventura de perscrutância dos significados do mundo na linguagem têm a morte como “destino” de vida. Melhor, frequentam bem o “espaço” de inacabamento dos sentidos, “espaço” de inconstância e questionamento de toda autoridade: em favor da alteridade da autoria, da multiplicação dos produtores de discurso.

D. Jurandir responde ao projeto de obra (projeto de morte) mallarméano, traçado por M. Blanchot (1987), porquanto realizar um texto de ruptura de gênero e uma “narrativa enferma”: o estilhaçamento da linguagem, os diários de um doente, a esperança na palavra poética, a solidão e a melancolia do escritor, o suicídio da literatura.

Nada se conclui pela narrativa de Dalcídio Jurandir, nem o destino incerto dos personagens, o sonho de viagem de Alfredo, a noite, a agonia de morte de Eutanázio, as viagens de Eutanázio, os poemas de Eutanázio, nem a chuva sobre os campos. O tempo da obra é um “tempo morto”, uma sombra do presente, tempo que chega “mas não cessa de chegar” (BLANCHOT, 1987, p. 21).

É Rilke quem diz: “Há duas semanas que, salvo duas breves interrupções, não pronuncio uma só palavra; a minha solidão fecha-se, enfim, e estou no meu trabalho como o caroço no fruto” (BLANCHOT, 1987, p. 11).

“Alfredo pensa que as feridas do corpo podem voltar e pensa também no caroço que se perdeu nos campos queimados” (JURANDIR, 1991, p. 17). As feridas de Alfredo, as feridas de Eutanázio, nunca saram. As chagas do corpo adoecido não têm o tratamento conhecido, têm a cura sempre adiada. As feridas nas pernas e na alma (“doença que ele tinha era na alma”, JURANDIR, 1991, p. 22) e a agudeza da dor, “as feridas bem vivas” (JURANDIR, 1991, p. p. 152), se manifestam com os projetos irrealizados.

“Voltar para casa era voltar às feridas, que apesar de saradas deixaram marcas nas pernas e na nuca” (JURANDIR, 1991, p. 16). Alfredo tem como objeto do desejo uma cidade que conhecia mais pelo que a sua imaginação lhe informava. Essa cidade poderia atender a um funcionamento referencial da linguagem, por outro lado, só responde à “verdade” a que a linguagem do imaginário impõe, uma “verdade de linguagem”:

Mas Alfredo acorda com aquela cidade cheia de torres, chaminés, palácios, circos, rodas giratórias que lhe encham o sonho e o carocinho. De olhos abertos para o telhado, pensa na sua ida para Belém. Seu grande sonho é ir para Belém, estudar. [...]. Siá Rosália lhe trazia senhas de passagens de bonde. Eram vermelho-claras com as letras verdes. Embevecia-se olhando as senhas que siá 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 [...]. (JURANDIR, 1991, p. 86).

Aquela cidade o chamava, a cidade que era só sua, a cidade perdida dentro de si mesmo, que não se encontra além da medida do seu próprio corpo. O projeto de cidade pode ser todo projeto de obra de linguagem que rola de volume em volume, que não pode se realizar porque não diz mais o mundo, é puro silêncio.

O silêncio de Alfredo é o silêncio da sua solidão. “Alfredo não sabia que voltava com a escura solidão dos campos queimados, estava mole, com um indefinido esmorecimento” (JURANDIR, 1991, p. 18). Alfredo compensa a carência do seu objeto de amor pelo jogo do caroço de tucumã, aquele que mantinha o poder de abrir os espaços da imaginação, que poderia lhe restituir a qualquer perda.

A doença de Alfredo, a solidão de Alfredo, tem uma cura possível, a própria liberação imaginária. A solidão de Alfredo não é ainda “solidão essencial” (BLANCHOT, 1987, p. 11), é recolhimento, como um “caroço” no fruto proliferante. A solidão de Eutanázio é a “solidão da obra” (BLANCHOT, 1987, p. 11), a solidão estéril da perturbação do escrever, a “solidão essencial”.

Eutanázio projeta um “suicídio essencial”, decide pela “morte justa” na palavra poética que está à beira de conquistar. A conquista da palavra poética deve coincidir com a conquista da morte, com o acabamento da obra de sua vida. A vida da obra e a vida da linguagem destituem o seu autor mesmo como senhor de sua própria vida. A condenação à morte é também a condenação à procura da vida, à condenação à vaga incerta e sem objetivo no mundo. “Diz-se que Nerval vagueava pelas ruas antes de enforcar-se, mas vaguear já é a morte” (BLANCHOT, 1987, p. 99).

“Eutanázio caminha no rumo da casa de Irene. As grandes marchas noturnas. As mesmas marchas solitárias” (JURANDIR, 1991, p. 43). É imperioso lembrar que a imagem da obra mallarméana é a dos destroços de uma viagem perdida na vaga do mar. O movimento para a morte tem o impulso de um sintoma do escrever.

A metalinguagem no texto dalcidiano pode ser objeto de percepção em especial a partir de uma “cena de escritura” (H. DE CAMPOS, 1991, p. 161) situada no II capítulo, “Irene, Angústia e Solidão”.

“O sol nascia e morria”, a linguagem Eutanázio “queria aprender para mudar de sol. O sol nascer na meia noite” (JURANDIR, 1991, p. 37). O aprendizado da linguagem se prolonga toda a vida. “Eutanázio queria saber ler e escrever para mudar a face das coisas” (JURANDIR, 1991, p. 37). O acometimento da solidão atua desde a infância em Eutanázio, “nem um amigo”. “Preferia lidar com os livros... os pobres livros maltratados e doentes”. Eutanázio queria “ser enfermeiro dos livros, estes pelo menos seriam mais pacientes, mais resignados, mais agradecidos, mais humanos” (JURANDIR, 1991, p. 38).

Dia desses:

Um sujeito muito bêbado, com umas roupas espantosas, atravessara a rua para lhe dizer: Por que os livros ficam à margem? Eutanázio recuara. O homem não se podia equilibrar. Sua mão tentava erguer-se.

— Diga... Por que os... livros ficam... Ficam... A margem? Porque também... o homem... Fica também... Na margem da... da... vida? Da nossa própria da... nossa própria... Consciência? Consciência? Hem? Diga-me!. (JURANDIR, 1991, p. 38).

“A margem dos livros” é o lugar do escritor no resguardo da obra, a sua frágil proteção, no que deixa o sujeito mais vulnerável à sensação do mundo. O “vagabundo” e o poeta padecem da sensação de desamparo e solidão, “pareceu-lhe um desconhecido que tivesse saído de dentro de si mesmo” (JURANDIR, 1991, p. 38).

“Os primeiros versos de Eutanázio” tiveram o *veredito* do pai: “Uma porcaria. Que ela cuide doutra vida. Uma porcaria. Está vagabundando” (JURANDIR, 1991, p. 39). A impossibilidade da relação tranquila com pai parece estar de alguma forma na origem da afecção eutanázica, a tal ponto de a *Carta ao Pai* de F. Kafka poder estar endereçada ao Major Alberto: “Tu golpeavas com tuas palavras, sem mais nem menos, não tinhas pena de ninguém, nem durante nem depois; contra ti a gente estava sempre completamente indefeso” (KAFKA, 2007, p. 32). Nas palavras do pai, diz-se do “ofício” do escrever de Eutanázio:

Largue isso, homem! Largue esse ofício. Não está vendo que não dá pra isso. Que teimosia! Você é o homem das manias... procure o que fazer. Perdendo um tempo inteiro. Trate de sua vida. (JURANDIR, 1991, p. 39).

O tratamento da vida, o tratamento da doença, é o mesmo tratamento da morte, o trabalho da morte, que Eutanázio recusa realizar além da sua experiência literária. Eutanázio tenta o trabalho do próprio luto na poesia, por isso ele escreve até não poder, apesar do “mal-estar frequente, das bruscas melancolias, dos inúteis e indefinidos desejos de viagens, [...], da incapacidade para a poesia” (JURANDIR, 1991, p. 41).

Quando Eutanázio, sapatos na mão, roupa encharcada, empurra a porta, dá com a sombra do Major Alberto no meio da saleta escura, de braços cruzados. A chuva tinha voltado. Eutanázio jogou os sapatos no chão junto da chapeleira.

— Mas rapaz... Que fazes até esta hora e com essa doença, na rua? Hem, hem, na rua? És mesmo um homem liquidado! Era para te encher a cara de taponas, seu... seu... Vagabundo!... (JURANDIR, 1991, p. 82).

Eutanázio por tudo isso reclama “uma vida – noutra” (para usar mais ou menos livremente uma chave blanchotiana operada pelo escritor contemporâneo-pesquisador da morte Nilson Oliveira, 2008, p. 139). Uma vida na intersecção da morte que se vê na literatura para tentar uma saída e um pouco de ar. O ar que se libera do espaço de uma palavra poética deveria revigorar a saúde e salvar da morte, mas a palavra poética é a morte mais justa. Por isso, Mallarmé, Rilke, Kafka... são lembrados por Blanchot numa experiência de morte.

O “espaço literário” blanchotiano é o “espaço da morte” (BLANCHOT, 1987, p. 130), o espaço em que reina a solidão, a ebulição de um profundo eu aturdido que reclama um lugar que é o seu na obra. Por outro lado, esse lugar só pode ser atingido caso o escritor renuncie a si mesmo; isto não torna a sua procura menos extensa, ela progride até a sua morte, quando o acabamento do texto deflagra o inacabamento da obra. O lugar que é o próprio do autor é aquele indicial do seu adoecimento e que retorna sempre no escrever, no por vir de uma vida literária, que sobrevive na esperança de se procurar no “fora” da morte, na morte mesma.

“O VERSO É TUDO” (JURANDIR, 1991, p. 39). “Eutanázio leu isso”, depois se entregou à livre experiência do vagar no interior desse espaço destituído de fronteiras. Tudo é o verso, a vida da linguagem circunscreve o sujeito da escrita. A vida do verso é a vida do escritor: “O escritor pertence à obra” (BLANCHOT, 1987, p. 13). “Eutanázio vai sair” (JURANDIR, 1991, p. 27), vai à busca da linguagem mais justa para traduzir o seu silêncio.

Eutanázio viaja sempre pelos Campos para receber a sua dose diária do riso de Irene, para uma “morte contente” (BLANCHOT, 1987, p. 86). Andar a não saber mais por onde se anda. “O caminho nos campos é estreito e sinuoso” (JURANDIR, 1991, p. 43). Eutanázio caminha até sangrar, “puxado pelo riso de Irene. Aquele riso é um tentáculo. Como uma corrente que o enrolasse pelo pescoço e fosse arrastando ele para o suplício” (JURANDIR, 1991, p. 34).

O poeta em fuga derrapa do abismo que se abre, ferida aberta. A profundidade do abismo é a da intimidade. Escrever, assim, é ganhar um corpo, dominar a morte. Trabalhar a morte no texto poético configura a eutanázia da linguagem. A linguagem que deseja a própria morte: um assalto de palavras não abolirá o acaso da morte.

Cada marcha daquela era uma dupla marcha, a dos pés fatigados, dos rins doendo, dos tecidos castigados. Era uma caminhada de meia hora, e dura, todos os dias, para o seu corpo. A outra marcha era a obsessão, a das sensações confusas, dos conflitos que lhe deixavam na cabeça cinza e sombra. (JURANDIR, 1991, p. 41).

O canto de morte de Eutanázio é puro silêncio e noite, é “Noite de silêncio no chalé” (JURANDIR, 1991, p. 175). Eutanázio “se habituara a colher certas palavras... para o seu uso íntimo. Ninguém o surpreendia soltando essas palavras de que tinha talvez pudor como de largar palavrões” (JURANDIR, 1991, p. 41). As palavras secretas de Eutanázio, os escolhos para olhar as formas da sua doença, devem ser depositadas na escrita que dirige para si mesmo – das viagens pelos Campos, do riso de Irene que lhe cai sobre o corpo, da sua tensa relação com a palavra poética – como que num diário dos insucessos.

“O Diário, esse livro na aparência inteiramente solitário – é escrito com frequência por medo e angústia da solidão que atinge o escritor por intermédio da obra” (BLANCHOT, 1987, p. 19). O diário agarra o objeto de amor num só golpe, aqui Irene está inscrita e estão inscritas também as palavras poéticas que nunca foram ditas. O diário é um livro fechado, Eutanázio não poderia mesmo revelá-lo por pudor, nele o registro do movimento da experiência do escrever. Os diários de Eutanázio são, por essa lógica, diários de viagem e diários de um doente, como os que F. Kafka redigiu pelo mesmo projeto, pela preocupação com a própria salvação (BLANCHOT, 1987, p. 51).

Eutanázio destruiu um grande volume de seus diários, como Kafka. Nele se concentrariam fragmentos de discursos apaixonados e desesperados. A destruição dos diários corresponde à destruição da linguagem, por um livro doente.

“A mão doente” de Eutanázio, “que nunca solta o lápis” (BLANCHOT, 1987, p. 15), é a mesma que oculta os diários até para o leitor, nem por um descuido deixa o livro às nossas vistas. Os diários, como um primeiro esboço de obra, são, de toda maneira, uma empresa de salvação ante a incapacidade de erguer uma “catedral”:

Não sabe porque 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. Tinha a substância poética mas enterrada no que havia de mais profundo e inviolável de sua inquietação. Era como um homem mudo. Um cachorro tem a expressão poética muitas vezes nos olhos. Ele não tem senão nas infinitas profundidades de sua consciência, do caos que rola dentro de si. Tinha

dentro de si uns trágicos motivos para merecer o dom da poesia. (JURANDIR, 1991, p. 42-43).

A escrita, nesse caso, é sempre adiada, sempre a se deixar para o amanhã, como Shahrazad se narra em *Mil e uma noites* para escapar da morte. Eutanázio se escreve para esquecer de si, para não enlouquecer, para não morrer. O escrever, o morrer, é projeto de salvação: “Dentro dele [de Eutanázio] se agitava um caos e só a poesia daria ordem a esse caos” (JURANDIR, 1991, p. 42-43). Eutanázio:

Escreve para se salvar da escrita, para salvar sua vida pela escrita, para salvar seu pequeno eu (as desforras que se tiram contra os outros, as maldades que se destilam) ou para salvar seu grande eu, dando-lhe um pouco de ar, então se escreve para não se perder na pobreza dos dias ou, como Virginia Woolf, como Delacroix, para não se perder naquela prova que é a arte, que é a exigência sem limite da arte. (BLANCHOT, 2005, p. 274).

Sempre ao cair da noite os personagens dalcidianos caem enfermos, “os risos de Irene caem... como pedras pontiagudas” (JURANDIR, 1991, p. 28). Aquele riso “repercute dentro dele [de Eutanázio] e o faz parar” (JURANDIR, 1991, p. 43). “Irene já deve estar na varanda pronta para o seu desprezo pequenino e corrosivo. Aquele desprezo criou raízes gulosas dentro da solidão de Eutanázio” (JURANDIR, 1991, p. 43).

Irene era a sua Noite, do fundo da noite escutava o ritmo do peito pulsando de vida. Eutanázio não pode mais acordar, num sonho “Irene vem contar quantos cabelos brancos ele tem, quantos desesperos há na sua solidão” (JURANDIR, 1991, p. 91). Irene-Noite era o lugar do seu trabalho, o tempo que dispunha de vida. A noite como o tempo de manifestação da doença, quando mais alto reverbera um riso que dilacera e deixa em carne viva. O tempo do riso é o tempo da exaltação do desejo, o tempo também em que se concentram suas forças de escrita, em que o silêncio da noite e o seu são um só.

A noite, espaço da obra (BLANCHOT, 1987, p. 163), é onde Eutanázio entrega-se ao escrever; onde Eutanázio viaja e anota um dia; se entrega a um “prazer solitário” (JURANDIR, 1991, p. 222). A Noite e a solidão da obra iluminam ao “poeta triste” (JURANDIR, 1991, p.135).

Pelas viagens de atravessamento dos Campos, “Eutanázio sente uma fadiga nas pernas, um peso no peito... O suor envenena-lhe o pensamento. Sente o mundo através daquele suor e daquela fadiga” (JURANDIR, 1991, p. 45). O poeta doente, na sua profunda permeabilidade para o mundo, só pode viver em estado de poesia

para suportar a agudeza da dor. Na região que é a do texto poético se concentra um ar não menos denso, que se identifica com o espaço do pesadelo ou da noite insone, espaço de tortura sem fim:

Não sabe o que fazer, não organizou um plano de vida... Irene o esvazia, paralisa-o, há de reduzi-lo a fantasma. Eutanázio pensa numa coisa onde possa fixar o seu pensamento, a sua imaginação longe de Irene. Vive numa espécie de pesadelo, conversando e lutando com todas as fadigas do seu corpo e com todos os exageros da sua imaginação. As vozes da casa de Irene o puxam... (JURANDIR, 1991, p. 45).

Por isso, “Eutanázio olha o seu mundo, a sua humanidade” (JURANDIR, 1991, p. 50). O mundo dos Campos depende de “outros campos” (“O vento dos campos vinha de outros campos... dos horizontes que queria ter no seu destino”. JURANDIR, 1991, p. 42). Dos novos campos ou dos campos de linguagem se proliferam os olhos de Irene para dispensar o seu envenenamento diário, “Os olhos de Irene em certas horas têm traços de paisagens desconhecidas, talvez um reflexo duma alegria dele, perdida” (JURANDIR, 1991, p. 32). O olhar de Irene arrasta e acorrenta; o olhar de Irene é a fonte da obra.

“Os campos lhe podiam encher de horizontes a vida” (JURANDIR, 1991, p. 33). O caminho dos campos é também metáfora para o curso poético que desempenha no sem fundo de si mesmo, onde irá se deparar com Irene. O vento dos campos traz um eco do riso dilacerante de Irene. “O olhar de Irene [que] o envenena todo” (JURANDIR, 1991, p. 43) é seu próprio olhar que tem de volta em forma de uma “imagem” (BLANCHOT, 1987, p. 22-24) nebulosa e ao mesmo tempo arejada da paisagem dos campos.

A cena final que se dispõe no texto de Dalcídio Jurandir, “Irene é o princípio do Mundo” (capítulo XX), se segue à narrativa infinita da marcha melancólica de Eutanázio em experiência do morrer e do escrever, ao inacabamento da viagem, à continuação da busca (da *Recherche*). Nesse passo, Eutanázio ocupa um espaço de sombra em leito de morte, para a iluminação de Irene:

Sim, como veio tão bela! Perdera aquela brutalidade, aquele riso, aquele desleixo. Veio calma na sua marcha para a maternidade. Eutanázio abriu mais os olhos. Ninguém ficou na saleta. 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. [...]. [Irene] Não dava mostra nenhuma de sofrimento, nem de queixa, nem de ostentação. Era como a terra no inverno. Seu ventre recebeu o amor como uma terra. Como a terra dos campos de Cachoeira recebia as grandes chuvas. Por isso ela já humilhava-o de maneira

diferente. [...]. Tinha um filho, tinha um filho, seu ventre estava alto e belo. E ele no fundo da rede ia morrer sem aceitar a morte, sem ter aceitado a vida. [...]. Irene estava mansa, sorria para ele com um sorriso de ser fecundado, de criatura que renova em si mesma a vida. Irene restituíra-se a si mesma. O sorriso dela era manso e nascia de seu coração como luz de amanhecer. Quanto ele não soube sofrer! 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. (JURANDIR, 1991, p. 285-286).

“Irene é o princípio do mundo” de Eutanázio, do mundo que é o seu mesmo. O princípio do mundo é o espaço onde, como nunca, Irene atravessa os campos para uma visita. A cena é a mais poética porque pertence à ordem da impossibilidade e da inversão da forma do “mundo”, possivelmente só projetada num volume dos seus diários. A conquista do “território da morte”, do “espaço literário”, tem lugar nessa cena de concretização da “morte voluntária”, da “morte contente” (BLANCHOT, 1987, p. 86). A escrita se comporta como lugar de encontro amoroso, mas é só de palavras significantes. Os corpos que se atraem são as sinuosidades da linguagem. Irene não consegue reestabelecer a vida de Eutanázio. Nem Irene grávida irradiando vida na escuridão do quarto.

A obra da vida de Eutanázio está para ser escrita e terminada, por isso ele escreve, para antecipar a própria morte, correr atrás da morte. O poder da morte, o direito de decidir por uma morte justa, é o seu único projeto realizável em vida. Dizer *Eu desejo a morte!* é o mesmo que dizer *Eu não aceito o mundo!*, a “doença do mundo” (JURANDIR, 1991, p. 22), e dizer *Eu decido para minha vida escrever até não poder, dedicar a minha vida à literatura*. Não porque a vida literária é a das belas imagens, mas apenas porque é a vida da linguagem, a vida em que explode um eu que pode “mudar a face das coisas” (JURANDIR, 1991, p. 37), como desejava Eutanázio. Não para se ver livre do riso de Irene que acorrenta, mas para estender mais a noite que é o sentido da sua vida, para morrer de prazer.

“Irene estava bela com a sua gravidez de terra inundada. O silêncio dela era uma voz que percorria tudo com doçura e desespero” (JURANDIR, 1991, p. 286). A irrupção da voz do silêncio era o objetivo do projeto eutanázico de poesia. Que a poesia exalasse de Irene um sopro de vida – possível só na condição da própria morte. Agora os “olhos [de Irene] cobriam-no de maternidade, de vida em germinação, de beleza” (JURANDIR, 1991, p. 286).

Os olhos de Eutanázio na direção dos horizontes dos campos que são os seus desenham uma última paisagem, Eutanázio continuava a sua busca,

continuava a escrever: “Os olhos se fecharam como se em si mesmos procurassem a Irene perdida” (JURANDIR, 1991, p. 286).

2.3 OS DIÁRIOS DE UM DOENTE: DALCÍDIO JURANDIR

Eutanázio, um escritor em silêncio, se dispõe a romper o silêncio, que é intermitência de si até o outro que aportou no seu eu, até a Irene que é já sua própria imagem repugnante. O que procura fora numa viagem infinita ou numa noite insone é uma parte de si mesmo, impossível de ler. Esse lugar inacessível reaparece nas palavras que dispõe para sentir a sua ira, para cumprir a sua autotortura. A sua obra sintomática, espaço de silêncio, só poderia se manter em segredo, longe do leitor, porque nem mesmo o leitor pode identificar o lugar exato da sua chaga, para lhe salvar da morte.

O diário íntimo, que parece tão livre de forma, tão dócil aos movimentos da vida e capaz de todas as liberdades, já que pensamentos, sonhos, ficções, comentários de si mesmo, acontecimentos importantes, insignificantes, tudo lhe convém, na ordem e na desordem que se quiser. (BLANCHOT, 2005, p. 270).

O escritor em silêncio deseja a arte de suspender o sentido, manter a obra na região que é a sua. Eutanázio para manter a sua obra oculta, na proteção de um “Eu”, na impossibilidade de escrever o seu ser que sempre lhe foge, como lhe foge o sentido do mundo e a origem da carência, só pode estar fora-de-sentido, em contra-sentido. R. Barthes esclarece: “esse *Eu* não é nada mais do que um *Ele* em segundo grau, um *Ele* devolvido (como o provaria a análise do *Eu* proustiano)” (BARTHES, 1970, p. 24).

O poeta não consegue falar de si como um grande eu, o poder do eu está enterrado na obra que já não pode ser sua. O poeta fala da sua incapacidade de dizer o mundo, de salvar o mundo com uma palavra. Ele mesmo não quer fechar nenhum sentido, espera que um leitor obtenha as suas próprias respostas do mundo por uma experiência especial, que dirija as suas próprias perguntas.

Dalcídio Jurandir, o primeiro leitor de Eutanázio, tem a sua narrativa contaminada pelo volume desse poeta doente. “O escritor pertence à obra” (BLANCHOT, 1987, p. 13), o texto dalcidiano tem uma forma de diário, tanto é perturbadora a compulsão eutanázica. O diário tem a forma híbrida, é texto

inacabado, registro da vida em obra pelo movimento desnordeado que vem ao escritor. Dalcídio Jurandir tem a sua narrativa enferma, os personagens adoecidos, o texto na dependência da solidão, o sintoma da repetição (Eutanázio caminha nos campos *ad infinitum*), tem a forma da dor: a imagem que é sua metonímia é a da “ferida aberta” (JURANDIR, 1991, p. 190) que não cessa de sangrar, por onde a sua suscetividade para o mundo, o abismo que se abre, a profundidade de um eu.

A obra dalcidiana é uma obra eutanázica, por uma linguagem do morrer, da experiência no limite do dizer. Tem em mira a morte da linguagem como objeto de representação, atacada por uma *crise* incontornável. Sugere que a linguagem-objeto não pode dizer o mundo a não ser aquele que pertence a cada subjetividade enferma, assim porque não consegue responder ao mundo com um ajuste de suas formas, porque persegue o silêncio e o inominado.

Eutanázio-D.Jurandir não é menos dilacerado que a sua narrativa. A consciência de linguagem corresponde à consciência do fracasso. Como se deu a morte de D. Jurandir? Onde termina a vida de Dalcídio Jurandir começa a de Eutanázio, onde termina a de Eutanázio começa a da leitura. A leitura eutanázica repete a busca da obra, a busca da personalidade do seu operador para uma renúncia. Por esse passo, o texto de D. Jurandir convoca a intervenção criativa de uma linguagem primeira, linguagem de escritor, assim comparecem R. Barthes, M. Blanchot, F. Kafka, S. Mallarmé que atravessam o seu projeto, para a continuidade do trabalho escritural.

A metalinguagem como o abismo de toda voz, uma cadeia de sons numa só linguagem, no caso dalcidiano aparece na reverberação da fala de Eutanázio na fala própria de Dalcídio Jurandir. Desse ponto de vista, a linguagem-primeira, a linguagem eutanázica, pede a palavra para o seu primeiro leitor e produtor de metalinguagem, D. Jurandir, que tem a sua linguagem na dependência daquela do “poeta triste” (JURANDIR, 1991, p. 135). Ao contrário do que poderia se pensar, a linguagem dalcidiana provém da linguagem de Eutanázio: D. Jurandir realiza o mesmo projeto: escrever compulsivamente para uma experiência do morrer que é a sua condição para uma vida literária, na esperança da palavra poética.

Os personagens dalcidianos se ressentem do isolamento, tal como D. Jurandir se ressentiria da ilha de recepção a que a história da literatura lhe fixou.

Além de escrever para morrer e sobreviver, Eutanázio escrever para salvar Dalcídio Jurandir do isolamento, para esquecer um Dalcídio Jurandir que se escreveu de “fora” para dentro. Morrer também é um projeto de esquecimento. Só se escreve se se esquece, por isso se tem abalada a saúde, escrever é uma luta vã com a morte. Dalcídio Jurandir entregou sua vida à literatura. Posso dizer que a linguagem poética de Dalcídio Jurandir é de dentro para “fora”. A metalinguagem dalcidiana é linguagem que se volta para “fora”. O “fora” é jogo indecidível dentro-fora, é Nada mallarméano. A metalinguagem dalcidiana é linguagem primeira, linguagem que funda um mundo, que se corrige constantemente, que perverte os sentidos do mundo: “o escritor... sacrifica em si a fala que lhe é própria, mas para dar voz ao universal” (BLANCHOT, 1987, p. 18).

3. O TERCEIRO JARDIM, A REFERENCIALIDADE

“No fundo, o terceiro jardim, com exceção de um pequeno pomar de pessegueiros e framboesiras, era indefinido, ora baldio, ora plantado com legumes grosseiros; íamos pouco ali, e somente pela aleia central”.

(R. Barthes. **Roland Barthes por Roland Barthes**, 1977, p. 12)

3.1. COMEÇO POR UMA FOTOGRAFIA AÉREA

Começo por uma fotografia aérea. O desembarque. Mas antes: atravessar a baía. Nunca cesso de estar atravessando. A fotografia que se oferece pelo romance de Dalcídio Jurandir substitui o seu referente do mundo. Este é o Roland Barthes da *Câmara Clara* (1980), na descrição do seu luto. Escrever é trabalhar o luto do mundo. Desejar do mundo que se faça na escrita. Esse desejo metonímico de dizer paisagens por paisagens paralelas.

A paisagem se entrega ao ato da subjetividade do seu participante. O participante da paisagem deixa as pegadas da sua ocupação. A paisagem referencial do texto de Dalcídio Jurandir tem muitas marcas da intervenção leitora. A ocupação de qualquer paisagem admite uma alteração na sua estrutura de acomodação. Porque a paisagem é uma fala artesanal, uma fala que nunca se repete. A paisagem é fabricação individual.

A paisagem do romance é toda sua estrutura, paisagens a se perder de vista. Por isso, recortei certas regiões de linguagem, pequenos hectares dos campos. A paisagem que eu destaco só pode ser a minha imagem aí refletida. Sobre a parcialidade da paisagem é Michel Collot quem diz: “A paisagem oferece ao olhar apenas uma *parte* de uma região... Essa limitação leva em conta dois fatores: a posição do espectador, que determina a extensão de seu campo visual, e o relevo da região observada” (COLLOT, 2011, p. 14).

Nesse contexto, o pesquisador de paisagens literárias em Paris III defende a noção fenomenológica de “horizonte” para a consideração do sujeito simultaneamente nos espaços da escrita e do mundo. A paisagem não dispensa o seu participante. O romance de Dalcídio Jurandir possibilita entrada para as paisagens no Marajó, tem desse seu manipulador o tratamento de uma fotografia (a paisagem é desde sempre o objeto de desejo da fotografia). D. Jurandir trabalha pela fisionomia dos Campos que tem traços humanos muito vivos, pelas sinuosidades da linguagem. “Os olhos de Irene em certas horas têm traços de paisagens desconhecidas” (JURANDIR, 1991, p. 32).

Os Campos são confeccionados na proporção de um olhar. “Todo objeto percebido no espaço comporta uma face oculta, que, se escapa ao olhar...” (COLLOT, 2011, p. 15). A falta que uma paisagem mantém é o motivo para que se

continue o olhar. A paisagem nunca cessa de se fazer, solicita que se trabalhe permanentemente por ela.

Um romance dirige o olhar do seu auditório, assim como uma fotografia tem os seus centros. Os campos de D. Jurandir têm olhos para surpreender o leitor. Mesmo assim, o olhar que circunscreve uma primeira paisagem, o “olhar morto” (BLANCHOT, 1987, p. 23) de um autor, já não se pode conhecer com integridade, porque já é o meu próprio olhar que intervém, o meu “próprio olhar no espelho” (BLANCHOT, 1987, p. 23). A paisagem é espaço de convergência de olhares, “pertence tanto aos outros quanto a mim, é o lugar de uma convivência” (COLLOT, 2011, p. 16), de uma relação intersubjetiva.

D. Jurandir, um escritor que tem a voz natural do Marajó, se dedica por uma paisagem de segunda mão, olhada um sem número de vezes. De toda maneira, os Campos aparecem por uma trama especial que é a sua. Assim, “Um passeio nos campos seria uma viagem pelo mundo” (JURANDIR, 1991, p. 151). A mão trabalhadora de D. Jurandir opera o seu texto para que seja um espaço muito íntimo de acomodação receptiva, para que o leitor participe de uma experiência de imersão, por um passeio em campos de linguagem, a paisagem do livro é também a disposição tipográfica do código.

D. Jurandir, esse trabalhador da paisagem, esse trabalhador rural, não é um viajante estrangeiro que fala. O grau de ligação de D. Jurandir com o Marajó é o de um participante natural, como eu dizia. D. Jurandir conhece a região do Marajó tal como se conhece a si mesmo. É um mesmo quem fala. Com isso, inspira outros para que lhe falem melancolicamente – outros sobretudo com um objetivo etnográfico – o italiano Giovane Gallo pela sua escrita de muito perto da língua aqui corrente (assim também a escrita de D. Jurandir), no seu *Marajó a Ditadura da Água* (1981):

Quem sou eu?

Quem sou eu que pretendo entrar de sopetão no escrete dos grandes mestres que, faz anos, se aventuram nesta ilha que boiou do mar, povoada de duendes e de mistério?

Ao lado de Dalcídio Jurandir... eu não sou nada, senão um devoto admirador, que nem pensa em provocar uma comparação. [...].

Não fiz a minha aprendizagem engolindo monografias eruditas, mas através de uma caminhada na água, na lama, na terroada. (GALLO, 1981, p. 17).

O olho de D. Jurandir atrai o olho de tantos antropólogos. Se verifica em lugares certos uma forma etnográfica na delimitação da sua escrita. O interesse pela

viagem e pelo ato de escrever como situação de deslocamento proporcionou ao antropólogo francês François Laplantine (1987) que destacasse no seu trabalho essa correspondência de campos, de Malinowski a Michel Leiris, de Roger Bastide a Henri Michaux: assim a literatura para *Aprender Antropologia* (p. 143-148). “Quando Levi-Strauss expressa seu ódio pelas viagens, no início de *Tristes Trópicos*, é para, como Michaux em *Um Bárbaro na Ásia* ou em *Equador*, exigir uma viagem mais radical” (LAPLANTINE, 2003, p. 146): a viagem nos Campos, se entregar ao passeio e se deixar ir a não se saber por onde. Por onde Eutanázio em busca de si mesmo.

O historiador da antropologia e, poderia dizer, da literatura, James Clifford (*A Experiência Etnográfica: Antropologia e Literatura no Século XX*, de 1994), no mesmo passo, defende a indissociabilidade linguagem-experiência. Não pode acreditar, por isso, na noção de representação, menos ainda que as culturas estão completas e que são autênticas na sua tradução.

Os Campos abertos são lugares de cultivo e de produtividade significativa. Nesse caso, tenho em vista o aspecto sensível da paisagem elaborada pelo texto dalcidiano: o artesanato da paisagem. Paisagens no romance dalcidiano a que se pode eleger como um seu fundo a região do arquipélago do Marajó. A incomensurabilidade das paisagens dalcidianas diz do inacabamento do texto e das culturas no Marajó.

3.2. “A CHUVA APODRECIA OS CAMPOS E OS HOMENS”: O CORPO DESTROÇADO DAS PAISAGENS

Aqui tratar paisagens. Assim trabalhar com fragmentos. Trabalhar com fotografias de viagem, por *flashes* de percepção. A fisionomia dos campos na forma dos “retratos-relâmpago” os que Murilo Mendes (1980) fixou⁶, análise semiológica do texto das paisagens. O meu olho vê paisagens pelos seguintes pontos de referência:

⁶ “PROUST

O tempo da infância: futuro, partido a priori em fragmentos no cosmorama.

Os homens procuram reelaborar o tempo perdido, oráculo do futuro.

[...]

Tomando chá com a morte, única duquesa, esta aflora-lhe delicadamente o pescoço com a ponta da luva, e afasta-se sem resmungar. Mas antecipando-se-lhe, Proust já gravava no seu manuscrito a terrível/ambiciosa palavra FIN” (MENDES, 1980, p. 163).

O desejo
A morte
A viagem
A melancolia
A doença
O canto
A sombra
As imagens das culturas no Marajó
A natureza-cultura

Os que se distribuem entretecidos no curso da minha fala.

1.

O romance de Dalcídio Jurandir não evidencia completamente o nome do seu possível município referencial, Cachoeira do Arari, no arquipélago do Marajó, mas lida com o signo “Cachoeira”, que evoca um horizonte ambíguo de significação, mais ainda porque em relacionamento com a “chuva”, no título, que sugere intensa umidificação da linguagem.

Por esse caminho, a topografia de “Cachoeira” está forjada no texto dalcidiano pelo espaço do “chalé”, aos arredores a casa de Lucíola, a “taverna do Salu”, a “cabana de Felícia” e, campos a dentro, a “casa de seu Cristóvão”. O limite dos campos é um rio. Os campos se estendem fora de controle porque intervêm paisagens de todo eu, “Eutanázio olha [permanentemente] os campos” (JURANDIR, 1991, p. 131).

2.

Os campos cercados pelo olhar de Eutanázio têm a medida do seu eu, da sua melancolia. Eutanázio olha os campos, aí procurar o que se perdeu numa caminhada noturna até Irene. “Eutanázio olha o seu mundo” (JURANDIR, 1991, p. 50). Alfredo também se perdeu nos campos, o seu caroço mágico sempre lhe escapa, por isso se abrem ainda mais as feridas do seu adoecimento melancólico, “Alfredo pensa que as feridas do corpo podem voltar e pensa também no caroço que se perdeu nos campos queimados” (JURANDIR, 1991, p. 17).

3.



Leidiane Leal. Cachoeira do Arari [ao anoitecer], 2011.

4.

“Voltou muito cansado. Os campos o levaram para longe” (JURANDIR, 1991, p. 15). Os campos são a companhia da solidão das personagens. A narrativa de saída anuncia uma situação de deslocamento na profundidade dos campos e de um eu. Estar de volta, a viagem novamente inconclusa, dizendo melhor, “voltar para o chalé era, muitas vezes, ter de olhar na saleta o vulto de Eutanázio sozinho. [...] Voltar para casa era voltar às feridas, que apesar de saradas deixaram marcas nas pernas e na nuca” (JURANDIR, 1991, p. 16).

“A noite vem dos campos queimados” (JURANDIR, 1991, p. 15). A temperatura dos campos é a da febre de Alfredo a não cessar mais, o corpo da paisagem era o corpo vulnerável dos personagens: “com a marca das feridas o seu corpo era feio, corpo também moído pela febre” (JURANDIR, 1991, p. 16).

“Os desejos de Alfredo caíram pelo campo como borboletas mortas” (JURANDIR, 1991, p. 15). A natureza e o humano são um só corpo que sente um canto de morte soar silenciosamente vindo de não se sabe onde, “porque era que voltava mais fatigado, como que trazendo nos ombros a própria noite para o chalé” (JURANDIR, 1991, p. 15).

5.

O tipo de luz que ocupa a paisagem é a da “escura solidão dos campos queimados” (JURANDIR, 1991, p. 18), a da iluminação de “um velho candeeiro de luz sumida” (JURANDIR, 1991, p. 188), a da “escuridão dos olhos de Irene” (JURANDIR, 1991, p. 261). Com isso, “a vila caía num sono como uma menina doente” (JURANDIR, 1991, p. 18).

Cresce a intensidade da iluminação da paisagem na condição dos campos tomados pelo fogo, quando se tem a pele queimada, os sonhos ardendo:

E naquela noite, última noite em que Major Alberto falou dos campos comidos pelo fogo lá fora, o clarão era grande e Alfredo sonhou que o fogo também queimava o chalé e via as mãos de sua mãe como carvões. A noite sobre os campos queimados também se queima e perde a paz. Alfredo tem um sono como aqueles campos ardendo, como aquela noite queimada. E quando o vento cresce sobre os campos ouve-se no chalé o gemido da terra e da noite que o fogo queimou. (JURANDIR, 1991, p. 18).

6.

Sobretudo Eutanázio é assombrado pela carência que uma paisagem-objeto de desejo lhe acusa: a paisagem dos olhos de Irene, das sinuosidades do corpo de

Irene. A “melancolia” e o “desejo”, sabemos, é tudo que não se acaba nunca, tudo que ataca campos de um profundo eu. Da mesma maneira, as viagens e a dimensão dos campos de Cachoeira se estendem *ad libitum*.

7.

D. Tomázia lhe trouxe a luz. Veio como o seu próprio destino com o candeeiro na mão. Devagarinho colocou-o na mesa com aquele medo de D. Gemi ao perguntar pela doença. Será que D. Tomázia sabe que a sombra é melhor do que essa estúpida luz de querosene? A luz se entorna na saleta como um óleo morno e impalpável. Os retratos ressurgem, quase irreconhecíveis, todas as coisas mortas na sombra revivem e só Eutanázio fica morto, sem fala, os olhos esbugalhados para o teto. Os vidros da estante brilham vagamente. (JURANDIR, 1991, p. 261-262).

A tendência para o suicídio em Eutanázio, diz isso a marca do nome, contamina a paisagem porque já é aí a sua própria imagem: é paisagem eutanázica, paisagens na iminência de morte. Eutanázio não pode desejar a luz que lhe irradia de fora, mas precisa do brilho de vida que lhe soçobra dentro, e que não cessa de ser procurado numa pesada marcha pelos campos, numa pesada marcha dentro de si mesmo. Os olhos e principalmente o riso de Irene arrastam Eutanázio no caminho dos campos.

A saleta mais escura. Os retratos se diluíram, escorreram na sombra. A teia de aranha se diluiu na parede. Eutanázio atraca as gengivas no lençol com o último esforço de seu desespero. Por que D. Tomázia não vem com essa luz? Mas será bom viver enterrado na sombra, voltar ao desconhecido, se encher daquela escuridão dos olhos de Irene e sentir uma coragem, de repente, para morrer. (JURANDIR, 1991, p. 261).

8.

Por outro lado, o caroço de tucumã ilumina a Alfredo, o caroço lhe fala e lhe enche de flores aos campos que são os seus. Os campos são muitos. Não acredita que pelo caminho dos campos chegará ao destino do seu “sonho de viagens” (JURANDIR, 1991, p. 103). É para além dos limites dos campos, ao final de uma viagem penosa, que brilha “Belém”. Lá onde não precisará do caroço para o faz de conta, para lhe restaurar a vida. “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” (JURANDIR, 1991, p. 86).

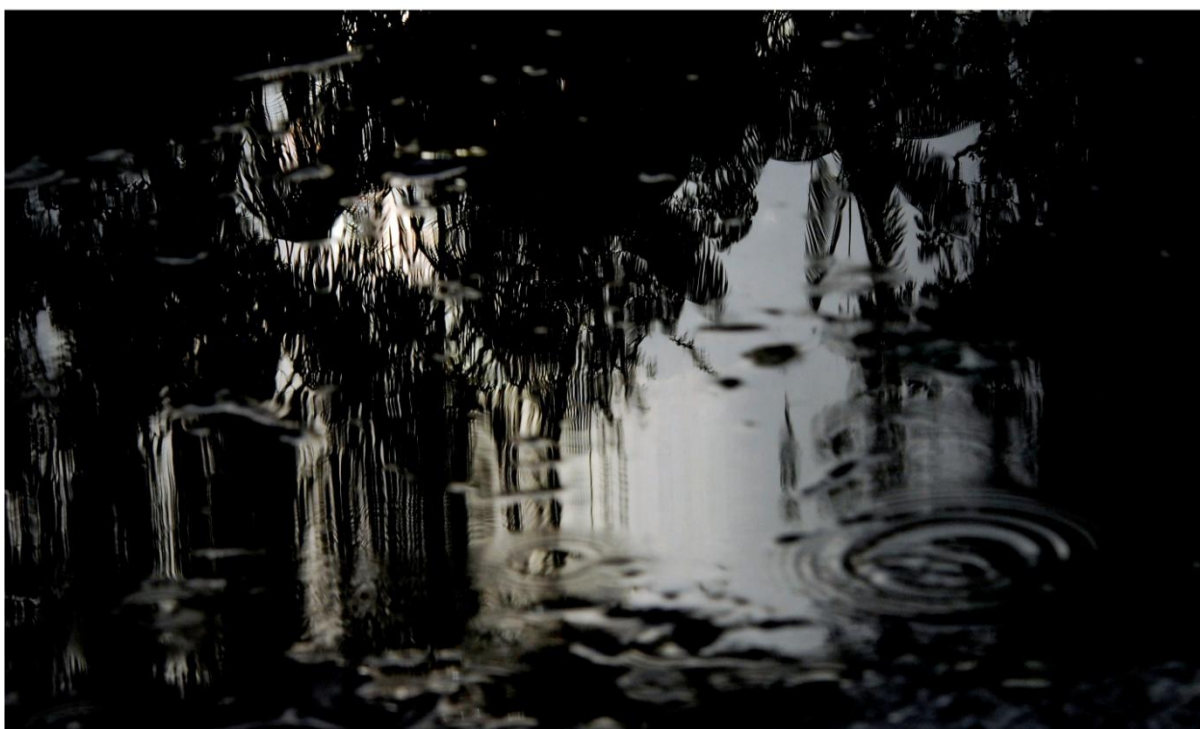
9.

Na paisagem dos campos se erguem arranha-céus. Na cabana de Felícia o que logo detém o olhar de todo visitante são o crucifixo e as fotografias de arranha-

céus de Nova Iorque na parede. Os arranha-céus mudam de cor e de estatura, também avançam para o território dos campos. “Quem teria dado a Felícia aquela estampa de Nova Iorque? Os arranha-céus cresciam dentro do quartinho escuro e sujo. A língua da lamparina dava aos arranha-céus uma cor apocalíptica. A estampa aumentava sobre Eutanázio” (JURANDIR, 1991, p. 25).

Os arranha-céus poderiam ser imagem de obra que se deseja, modelo de edifício de linguagem. Pelo contrário, se registra o projeto de obra de Dalcídio Jurandir já em desabamento, os campos em deterioração. Nesse caso, o procedimento de elaboração poética de Marcel Proust deve informar sobre o trabalho de Dalcídio Jurandir: “pregando aqui e ali uma folha suplementar, eu construiria meu livro, não ousou dizer ambiciosamente como uma catedral, mas modestamente com um vestido” (PROUST, 1954, p. 1033). Dalcídio Jurandir por uma costura da paisagem que assimilasse tantos tecidos. A *recherche* de Dalcídio Jurandir não intentava um monumento, mas a costura compulsiva e desorientada.

10.



Elza Lima. Rio Marajó-Açu, 2011.

Os campos de Eutanázio são campos a que se busca permanentemente conhecer, no horizonte “os olhos de Irene em certas horas têm traços de paisagens desconhecidas” (JURANDIR, 1991, p. 32). Explorar os campos é mergulhar no

indefinido de uma paisagem, em campos escuros, no escuro indecifrável de um olho.

Eutanázio na cadeira tem os olhos cerrados. O vento dos campos bem pode dar uma impressão de distância, de horizontes. Os campos lhe podiam encher de horizontes a vida. Se pudesse chorar talvez aliviasse. Um quase desfalecimento. Tem de ir à casa de seu Cristóvão. (JURANDIR, 1991, p. 33).

O vento dos campos reverbera o ruído do riso de Irene. Seduzido por esse canto de que não consegue se defender, Eutanázio “sai. O vento dos campos vem bulir com a sua hipocondria. Toma o rumo do aterro que liga a parte baixa da vila à parte alta. A parte baixa é apenas uma rua beirando o rio. A alta é propriamente a vila” (JURANDIR, 1991, p. 33).

11.

A região a que se vê organiza o olhar por uma imagem topográfica. Propõe o efeito de real para que se desobstrua a vista da paisagem – ante a nebulosidade dos campos, o seu adoecimento.

12.

Eutanázio tem o olhar dedicado à paisagem amada. Eutanázio “vai para a casa de seu Cristóvão puxado pelo riso de Irene. Aquele riso é um tentáculo. Como uma corrente que o enrolasse pelo pescoço e fosse arrastando ele para o suplício daquela varanda de seu Cristóvão olhando...” (JURANDIR, 1991, p. 34). O seu objeto de amor lhe absorve completamente e lhe repele num só impulso.

13.

A satisfação do desejo, conquistar paisagens, já é a morte. Eutanázio para renunciar ao suicídio ganha o tempo de uma viagem de atravessamento dos campos. Por isso, “desce o aterro e toma o caminho para os campos. Por baixo, beirando os campos, era mais fácil de chegar à casa de seu Cristóvão. O vento é menos quente.. Os pensamentos mais distantes. À proporção que se aproxima de Irene, vai se tornando vazio...” (JURANDIR, 1991, p. 40).

14.

Da mesma maneira, a região do arquipélago do Marajó está submetida ao desejo de D. Jurandir. Desejo para que repercuta no seu texto por uma sensação referencial. O refluxo de imagens do mundo no texto dalcidiano multiplica o passeio em campos de linguagem, eleva a possibilidade de cultivo signficante:

Com o vento pelo rosto, com o hálito daqueles campos noturnos, recorda-se duns tempos passados em Muaná. Achava um consolo, uma grave estima na paisagem, na espécie de beatitude que cobria a paz e o desencanto da vilazinha quase morta. Silêncios no mato, passeios na montaria, sestras no alpendre e no copiar dos barracões e das barracas dos sítios. Gostava de ficar num toco de pau no meio do mato, sem pensamentos, numa inércia. (JURANDIR, 1991, p. 40).

A posição melancólica de Eutanázio faz acreditar que a paisagem moribunda é a sua mesma. As proporções territoriais de Cachoeira do Arari e de Muaná admitem a “região dos campos”, segundo uma terminologia geográfica. Os campos atravessam fronteiras. Os campos sem fim são confirmados pelo dado da experiência sem o livro.

15.

Num só movimento, esses campos de dimensões irrestritas por onde não se acaba nunca de perseguir são campos de uma região indocumentada, de uma região que é pura imagem. A multiplicação da imagem dos campos.

O vento dos campos vinha dos outros campos, de outras luzes tranquilas e ignoradas, dos vaqueiros esquecidos, dos lagos mortos, dos horizontes que queria ter no seu destino. Os campos levavam-no para o riso de Irene, para aqueles olhos densos de feiticeira estupidez e nojo. (JURANDIR, 1991, p. 42).

16.

Ressoa uma fala sussurrante vinda de campos desconhecidos, a estremecer o corpo todo de Eutanázio, para lhe exigir só ouvidos, repercutir na sua própria voz. Sabe-se que erra um riso vindo de outra margem dos campos, e que surpreende Eutanázio, e lhe desorienta, e lhe impõe mais aguda a doença.

17.



Durval Soeiro. Rio Arari, 2011.

18.

Os olhos de Irene, a entrada para uma grande noite e interminável, é uma janela a mais para a vista de paisagens infinitamente distendidas. Eutanázio por mergulhar nessa profunda noite só se pode dizer condenado à morte, ao abismo que se irrompe daquele olhar.

Cada marcha daquela era uma dupla marcha, a dos pés fatigados, dos rins doendo, dos tecidos castigados. Era uma caminhada de meia hora, e dura, todos os dias, para o seu corpo. A outra marcha era a obsessão, a das sensações confusas, dos conflitos que lhe deixavam na cabeça cinza e sombra. (JURANDIR, 1991, p. 42).

Eutanázio, topógrafo de um olhar, por uma terra nunca à vista, caminha no espaço de paisagens em proliferação. Ensina que de passagem se está ocupando uma dupla territorialidade, além daquela de que se sente a temperatura pelos pés, também aquela que aquece ou refresca dentro, a um só tempo. A segunda marcha se confunde com a primeira e vice-versa, por isso, se lança a uma busca ao fora do que se precipita dentro. Esse sintoma melancólico no objetivo de por à vista o lugar de origem da sua chaga é o mesmo processo de ocupação dentro-fora da paisagem, quando se procura por ela na tradução fotográfica ou etnográfica. O etnólogo melancólico, debruçado sobre seus objetos colecionados de culturas outras, reorganiza fragmentos para proporcionar uma imagem que seja um sinal de experiência que é também a sua.

A experiência de Eutanázio no contra-sentido dos campos parece dizer da impossibilidade de se fazer o mundo falar definitivamente. A fala de uma paisagem é um ruído que se perdeu da fonte, dessa forma uma fala que mobiliza um sujeito para que se diga novamente dela. A paisagem é um convite ao escrever, ao vagar infinitamente futuro. Assim a paisagem, o desejo, a melancolia.

19.

No texto de D. Jurandir “os campos ouvem” (JURANDIR, 1991, p. 46). Vimos que os campos ainda afirmam uma própria voz, que assumem fisionomias as suas próprias e a se conhecer, que seduzem, que se confundem com o humano. Ainda: que se abrem do espaço de um olho, do estrondo de um riso.

A voz do pai, o Major Alberto, de alguma maneira, estatui paisagens, é certo que preenche espaços e avança sem fim. A voz do pai repercute ao mesmo passo da voz da chuva e da voz do silêncio. Uma paisagem de sons. De modo que acomete as paisagens referenciais.

Major dá umas voltas na varanda. [...]. As palavras do pai adquirem uma angustiante ressonância em todo o chalé, que parece enorme e estranho no silêncio sob a chuva. [...] a chuva batendo. A voz alta do pai era como uma voz vinda de longe, dentro do sono e espoucando naquele despertar como a pororoca nas pedras do Moirim. (JURANDIR, 1991, p. 83).

20.

A paisagem do texto dalcidiano é paisagem sem fim. Na medida em que se tem como uma paragem as paisagens do Marajó, a citação da sua geografia; assim como a geografia errante das paisagens de um olho. Porque ela passa por todos os espaços possíveis, todos os espaços da experiência, por dentro-fora do texto. A paisagem do texto dalcidiano está permanentemente em situação de travessia. Num dentro-fora das culturas, dentro-fora de uma intimidade. A paisagem dalcidiana sempre nos escapa, mesmo que nos absorva completamente. A paisagem dalcidiana pode confortar um leitor na sua estrutura, todavia condenar-lhe à errância de sentido.

21.

“O chalé é como um mundo de músicas distantes, de vozes que voltaram” (JURANDIR, 1991, p. 91). Num mesmo ato, o “chalé é como uma ilha batida de vento e de chuva” (JURANDIR, 1991, p. 91). Atravessar direto do local para o universal e o inverso é toda ordem para constituição da paisagem dalcidiana. O

mundo que se faz da perspectiva do isolamento geográfico e da solidão, o que se faz do abrigo de um olho, conquista campos de tantos mundos.

Essa ideia que precipita do texto dalcidiano é para se desconstruir a dicotomia “mundo interno” e “mundo externo” (assim “análise interna” e “análise externa”) ao texto literário. É para a percepção leitora da situação de travessia de que se está para participar, à maneira de um marinheiro (mallarméano), “a não [se] importa[r] [com] o que há no fim de / um branco afã de nossa vela” (MALLARMÉ, 2006, p. 33). A não se importar com o que há no fim dos campos. A navegação ou a caminhada não se sabem de um fim.

22.

“A chuva não traz uma esperança para os desassossegos que estagnaram em Eutanázio como balesdos” (JURANDIR, 1991, p. 91). Porque não se pode acreditar num fim dos campos, porque se está condenado a permanecer atravessando, Eutanázio não consegue morrer, a paisagem não tem fim. Eutanázio é uma ilha batida de vento e de chuva. “O vento dos campos vem dos lagos, do sono dos jacarés nos pântanos, do voo dos patos brabos nas baixas, do miado das onças rondando as malhadas” (JURANDIR, 1991, p. 91). O ruído da natureza, o do riso de Irene, continua a soar de onde não se pode delimitar com exatidão. A submersão de Eutanázio nas grandes chuvas é também no espaço das “músicas distantes” (JURANDIR, 1991, p. 91), dos cantos de sedução.

23.

De uma só vez, águas avançam campos do Marajó a dentro. Sobem o aterro.

24.

“Irene vem através da chuva lhe trazer uma roupa macia, limpa, cheirando a roupa guardada em baú de mulata. Cheirando a cama arrumada, a carne de mulher saindo dum banho” (JURANDIR, 1991, p. 91). Essa a imagem do desejo de Eutanázio, a que só pode acontecer no lugar que se ergue do seu imaginário, da carência que se solicita do seu eu. O imaginário visa a restituição momentânea de uma falta, a livre projeção de imagens. “Irene, por que não atravessas a chuva, não vens correndo pelo aterro e pelos campos para embalar esta rede parada, acender um candeeiro na sala, e ficar em silêncio, como um anjo da guarda?” (JURANDIR, 1991, p. 91). Irene não vem lhe trazer uma luz, lhe aquecer e lhe proteger do frio, da chuva, iluminar os campos, salvar da morte a paisagem do seu eu.

As mãos de Eutanázio gelam com a chuva, com a falta de sono e de Irene. Tua voz, Irene, apagará a voz da chuva, a imagem de Felícia acuada entre o Juiz e Dionísio, a imundície da doença, os vagos e mórbidos desejos noturnos, as palavras do Major Alberto: - Morre, diabo! Vagabundo!. (JURANDIR, 1991, p. 91).

25.

A sua paisagem de desejo nunca chega. “Que o teu corpo fique ausente mas tua voz sem riso, a tua voz pura, vagarosa, chegue trazendo uma paz, um sono, a madrugada” (JURANDIR, 1991, p. 91). Irene precisa chegar para lhe possibilitar o sono tranquilo, uma morte contente. Sem a violência do riso, que uma voz chegue, aponte uma origem sonora, encontre os caminhos, dê um fim à viagem.

26.

Nesse passo, a fuga dos personagens por uma vida em campos amenos que nunca se encontram: “Cristino naquela mesma hora tinha ido embora para o Alto Arari”. [...]. Não voltava. Saía envergonhado de Cachoeira. A sua casa era ninho de escândalos. Ia embora para o Alto Arari se acabar por lá” (JURANDIR, 1991, p.126). Os homens continuam a se procurar. O “Alto Arari” parece grandes distâncias para se percorrer. Cristino atravessa a geografia do Marajó.

27.

Eutanázio leu debaixo do cupuaçuzeiro. A erva de passarinho forja nas aflitas laranjeiras sem flor. Na beira do igarapé que vinha sem nome da raiz da terra morna e misteriosa o miritizeiro saído era a velha estiva para os viajeros. As montarias encostavam. As sementes paravam na espuma da preamar, se oferecendo. Uma rede de sombra caía n'água e Eutanázio não tinha nem o gosto dum banho. A barraca se escondia ao fundo. Bacabeiras subiam, direitas e conscientes de seu ar magnífico, na monotonia hostil das capoeiras. Seringueiras mostravam as suas velhas feridas saradas. (JURANDIR, 1991, p. 40).

Os homens têm a forma da natureza, também o inverso, por uma só voz. Os homens e a natureza um igual. Os homens na natureza e a natureza nos homens. A natureza e a vida social a que se cultiva no Marajó.

28.

Para Alfredo o seu caroço de tucumã encontrava o rio que passa no seu Marajó aos mais extensos rios do mundo: “Ficava intrigado ao saber que o Mississipi era mais comprido que o Amazonas. E o Nilo? Não, não! Pois a sua bolinha ia fazer o Amazonas o mais comprido, o mais largo, o mais belo rio do mundo” (JURANDIR, 1991, p. 145). O objeto de desejo de Alfredo é novos campos, campos cheios de

vida, campos floridos, como aqueles que via nos catálogos do pai. O sonho de viagem de Alfredo tem de ser pelo rio, à deriva para o mundo.

Porém, “de vez em vez lá vinha a febre. A febre ainda lhe podia levar para aquele cemitério que o inverno alagava” (JURANDIR, 1991, p. 151). A febre que o afasta do lugar de desejo, que impõe a viagem em campos escuros, lhe ataca sempre: a doença, a submersão dos campos, o ilhamento dos homens. Em Cachoeira do Arari também o cemitério do Teso, no caminho dos campos, é completamente tomado, quando o lago do Teso que avança para os campos tem as águas elevadas.

Mesmo assim, Alfredo está sempre por atravessar campos que se dispõem desde a janela do chalé: “Um passeio nos campos seria uma viagem pelo mundo com a bolinha de tucumã pulando na palma da mão” (JURANDIR, 1991, p. 151). Passeio nos campos-viagem pelo mundo quer dizer além da passagem irrestrita local-universal, dos campos de linguagens que são campos para a experiência.

29.



Leidiane Leal. Campos de Cachoeira do Arari, 2011.

30.

“Veio Clara” (JURANDIR, 1991, p. 171). Clara para a iluminação da paisagem, dos caminhos de Alfredo. “Clara não se queixava de febre” (JURANDIR, 1991, p. 172).

“Por onde andava era sempre espalhando o seu riso” (JURANDIR, 1991, p. 171). As grandes chuvas, esse tempo de desamparo e solidão, trouxeram Clara. Clara é uma luz para salvar Alfredo da morte. “Às vezes vinha, no inverno, dentro d’água. Chegava rindo, água até os joelhos, o vestido ensopado, batataranas e mururés pelos cabelos, e sanguessugas nas pernas” (JURANDIR, 1991, p. 171).

A erotização da paisagem distribui na narrativa uma energia vital. O texto dalcidiano repercute aqui um sopro de vida vindo dos campos mesmos. Clara vem dos campos, com as frutas pendendo do corpo, a água nascendo de um riso, agora a Alfredo inundando de desejo:

Aquele corpo dominou todo o quarto, encheu o chalé, era toda a natureza. As pernas nuas tinham a cor d’água que Alfredo gostava de ver no inverno, ao meio-dia, da janela de seu chalé. Clara depois levava ele para jantar muruci nos campos, em novembro, descalça, com aquele seu chapéu de pano. Voltava corada, úmida de suor, com jeito muito seu de morder ou sugar os próprios lábios. Quando ria, todo seu corpo parecia rir, se agitar de uma poderosa energia. Era a alegria que Alfredo desejava. A força que queria para matar a sua febre, limpar-lhe o corpo das feridas. (JURANDIR, 1991, p. 172).

Por uma paisagem que seduz: uma profusão de sensações. Os tons da acidez na coloração da paisagem, os de calor, a solaridade que atinge a um operador do livro, o ruído de uma correnteza a dos passos de Clara no igarapé, um cheiro de fruta, um sabor vivamente doce. Por uma paisagem erotizada, a fertilidade e a floração imaginária. A paisagem é experiência sensível. O texto de D. Jurandir: para se entregar ao prazer de participar da experiência de uma paisagem.

Tudo para ela era como se comesse uma fruta muito saborosa, meio ácida, com o sumo escorrendo pelo canto da boca. Ele a viu comendo um taperebá perto do poço. Os dentes de clara deixavam a marca na polpa da fruta e riam com os fiapos do taperebá. A boca úmida devia estar doce como a fruta. As frutas pareciam ter aparecido no mundo para terem prazer também em ser saboreadas por Clara. As frutas eram mais gostosas comidas por ela, partidas por aqueles dentes. (JURANDIR, 1991, p. 172-173).

O mundo aberto por Clara era o da fertilidade dos campos, de campos para serem fecundados. A paisagem do romance se fazia da conjunção natureza-humano, Clara sempre verde para o olho de Alfredo, exalando resina, o corpo de Clara era campos para um passeio:

Para Clara o mundo era aquele taperebá, aquela manga, aqueles beijos. Dava para Alfredo muruci com açúcar, amassado com as suas mãos. E lambia e chupava os dedos lambuzados de muruci e açúcar. Os dedos

pareciam mais gostosos do que o próprio muruci. Era como uma criatura que tivesse nascido também das fruteiras, dos muricizeiros, das resinas, dos mururés, daquelas águas e daqueles peixes que as grandes chuvas traziam para Cachoeira. Clara ficava em seus olhos de menino como se nunca mais envelhecesse, como aquela Folha Miúda que está sempre verde na beira do rio. Quantas vezes viu da rolando no campo debaixo do muricizal e logo se erguendo, compondo o vestido por causa do vento. Clara devia ter voltado a ser menina para andar com ele, de mãos dadas, pelos campos, ensinando-o a caminhar entre os juqueris no meio das jacitaras. (JURANDIR, 1991, p. 173).

O corpo de Clara também chega até o mundo que se vê na experiência do Marajó. Por isso, o “Teso” e o “Araquiçaua”. Onde a produtividade da natureza de Clara (“ía de montaria para a baixa do Teso, se punha em pé e da montaria mesmo apanhava os gogós maduros”, JURANDIR, 1991, p. 171); onde o apagamento do seu brilho tomado por um rio num mergulho profundo e permanente (“Mas uns tempos fazia que Clara não vinha. Ouviu também, uma tarde, sua mãe, conversando com Major Alberto: Está aí o que Clara foi fazer no Araquiçaua. Uma menina que sabia nadar tão bem! Também ali é arriscado”, JURANDIR, 1991, p. 174).

Para onde teria ido o riso dos dentes de Clara? Sonhou: Clara, com os pés n’água como raízes e pelo corpo nu as frutas nasciam já maduras, amarelinhas. Murucis, mangas, bacuris, taperebás. Era só estender o braço. Quanto mais se apanhava fruta do corpo de Clara, mais nascia fruta. Clara ou a morte de Clara tinha de ficar mistério dentro de Alfredo. Ficou dentro do carocinho. Toda a vez que Alfredo desejava uma menina para passear nos campos, ser amiga dele no colégio, ler com ele os livros de viagens, o carocinho fazia Clara da idade do menino e era meia hora de sonho. Com a morte de Clara as frutas deixaram de ser, como eram, tão gostosas. (JURANDIR, 1991, p. 174).

O corpo da natureza, o corpo de Clara, o relevo dos campos, tem a fonte de luz interrompida. Para onde depois caminhar campos a dentro sem a energia irradiante de Clara, sem uma brasa de desejo? Então o meio-dia, o tempo de iluminação máxima, dá lugar à meia-noite, o tempo de sombras e de agudeza da dor. Depois de Clara, é “Noite de silêncio no chalé” (JURANDIR, 1991, p. 175).

31.

Na noite de silêncio que se prolonga infinitamente, um pensamento se demora em Eutanázio: “Grávida. Grávida. O pensamento acendeu. Sentiu um sobressalto no coração. Toda a varanda se encheu com o ventre enorme de Irene. [...]. Falavam de Irene nos campos, com ele [Resendinho], passeando. Desapareciam entre as árvores” (JURANDIR, 1991, p. 219). Os campos que Eutanázio tem à vista são

agora ocupados só pelo ventre de Irene. Os campos tomam a simetria do ventre de Irene:

Como Irene estava com os olhos nos campos que se estendiam através das cercas da Estação de Monte e se deixavam engolir por aquelas muitas bocas de mato azul ou iam embora para o sem fim, Eutanázio pode observar-lhe os seios que, com o corpo meio curvado, pendiam como cachos dentro da blusa encarnada, o ventre ligeiramente crescido, os quadris abundantes e apertados na saia. Podia ser normal aquela barriga? Não, era já o filho. (JURANDIR, 1991, p. 219).

O ventre de Irene cresce na mesma medida em que os campos vão a cada vez mais para o sem fim. O corpo de Irene aparece por uma imagem da natureza, “aquele corpo agora vergado na janela — por cima dos muricizeiros caídos” (JURANDIR, 1991, p. 220). Irene “permanecia bela naquela postura como uma árvore vergada de fruto e o vento sacudia a manga de sua blusa que parecia tremer como as folhas do limoeiro que crescia junto da cerca, defronte da janela” (JURANDIR, 1991, p. 220).

Irene se dispõe ao movimento da natureza, a natureza trabalha pelo seu corpo para lhe possibilitar que germine a uma semente, que prolifere os campos:

[...] como que tinha consciência de que estava sendo interrogado por Eutanázio e se oferecia para o exame numa confissão. Aquela carne adolescente adquiria todas as formas dum ser que estivesse concebendo. O vento numa tentativa parecia querer tirar-lhe a blusa, invadir-lhe o vestido, levar para Eutanázio, no cheiro daquele ventre, a confirmação da suspeita. Revirava os cabelos dela como revira e levanta folhas secas do chão. (JURANDIR, 1991, p. 220).

Enquanto o “seu corpo continuava com seu ar de árvore carregada de fruta. [...] os cabelos como ninhos” (JURANDIR, 1991, p. 221), Eutanázio continua o olhar, tem o olhar detido no horizonte que se ergue do corpo de Irene.

Irene deixa de se exhibir ao olho de Eutanázio, mas Eutanázio continua o olhar:

De repente um tiro na rua das Palhas. As velhas correram. Irene desceu rapidamente a escada... descalça foi para a rua. Eutanázio ficou com a cabeça entre as mãos, sem vontade. Um vago movimento, um canto de galo, o vento no jasmineiro, o maracujazeiro cheirando, a suspeita. (JURANDIR, 1991, p. 221).

32.

A simultaneidade narrativa dos eventos da natureza aos eventos do humano se forja ao mesmo passo da simultaneidade dos eventos do romance aos eventos do mundo social. À Rua das Palhas, em Cachoeira do Arari, se vê construções de

moradias improvisadas, de onde as margens do Rio Arari, onde pescadores a tear uma rede, a erguer uma ponte à espera do inverno.

33.



Durval Soeiro. Rio Arari, 2011.

34.

Com seu olhar de gata em sesta, Eutanázio cisma olhando o casario da vila, tons de telha entre arvoredos, os campos esfumaçados, a tarrafa do Didico estendida no jirau, a velha casa do Coronel Bernardo. As mãos tremem no peitoril da janela, a língua se estica para fora como de jararaca, a voz de Irene vem com o vento morno que trás dos campos o cheiro de estrume de gado, da terra assada pelo fogo e pelo sol. Assobia vagamente, Irene, como o vento, o envolve de mormaço. [...]. Voltou-se. Era Mariinha, com os seus olhos saltitantes, o ar de andorinha e borboleta. (JURANDIR, 1991, p. 223).

O corpo do humano se vê por um corpo da natureza. A voz inumana de Irene atravessa os campos para arrastar Eutanázio para o seu suplício diário. Eutanázio tem os “horizontes cheios dos olhos de Irene” (JURANDIR, 1991, p. 223). Eutanázio tem os olhos lançados na direção de Irene, na direção de uma paisagem humano-natural que está para lhe dirigir um canto de sedução; a paisagem da mesma maneira espreita a Eutanázio, o surpreende mais. A paisagem que cerca lhe ataca o corpo a não poder se defender.

A vista da natureza lhe perturba a todos os sentidos, a brisa dos campos que ecoa do riso de Irene propaga uma imagem devastadora para sua intimidade olhante: “Os passarinhos entravam pela janela, brincavam no telhado. Os periquitos

no ingazeiro. E aquele sopro de terra queimada que era como a respiração de Irene no amor com Resendinho” (JURANDIR, 1991, p. 224). Irene, o calor do seu corpo, a sua respiração morna, é a mesma temperatura dos campos. Os campos e a Irene são uma só matéria de vida. A gravidez da Irene e dos Campos pode ser algum índice de circunstância de fertilidade na paisagem arrasada. Como que vida e morte da paisagem, construção e ruína, restituição e apodrecimento.

35.

D. Amélia percebe a paisagem em degradação e sem uma esperança de prosperidade, assim mesmo continua a trabalhar por ela: “D. Amélia foi buscar lenha no quintal e olhou a sua horta. A sua grande vontade era ter uma horta. Que trabalho no verão para fazer os canteiros e que tristeza no inverno quando tudo ficava alagado! Também no verão faltava água. [...] D. Amélia... pensando na viagem de Alfredo” (JURANDIR, 1991, p. 224). O olho de D. Amélia converge para o olho de uma comunidade na percepção das paisagens no Marajó.

36.

Dessa perspectiva, a fisionomia da paisagem ante o olho de Eutanázio só pode assumir uma forma paradoxal de vida-morte, a paisagem mesma do rosto de Irene, “aquela face violentamente bela” (JURANDIR, 1991, p. 240).

37.

Da mesma maneira que Irene está atravessada por uma “paisagem natural”, as pessoas estão presentes nos seus objetos, na sua mobília, nos seus instrumentos de trabalho: “Não tinha ninguém na casa de Duduca. A máquina tomava a fisionomia da dona. Aquele riso torcido, aquele olhar malicioso e rebuscador. Duduca quando saía deixava o seu espírito naquela máquina” (JURANDIR, 1991, p. 240). Também se entende dos objetos a que se olha e se demora o olhar que são uma extensão do corpo do seu sujeito da percepção. Assim a constituição da paisagem.

38.

Assim a constituição da paisagem, que se confecciona pela seleção e combinação de objetos no espaço, como que a confecção de um texto poético. O texto poético da paisagem, o texto poético como paisagem, não se restringe às belas imagens, mas se entrega ao destroçamento dos corpos, a uma nova configuração do mundo, para uma participação desautomatizada. A configuração da

paisagem está submetida ao desejo e à toda falta, por isso à carência melancólica e à doença no caso dalcidiano.

39.

Eutanázio ficou de fora, na janela, espiando para dentro. A sala era grande, uma parte cimentada, outra de chão, esburacada. Os bancos, a cadeira de pano, aquele comprido, como uma tábua, rente à parede. A sala estava impregnada daquelas vozes, pintada com a máscara daqueles velhos, cheia das leis do Araguaia, do ódio de Guaribão ao namorado da sobrinha, das expectorações do Ribeirão, dos apelidos do velho Antônio, da vasta cabeça do seu Abade, pensando onde buscar tábua para o caixão da mulher do Domingão. Na parede farrada de jornais velhos, onde se via a cara do General Foch, um assalto das forças alemães a Verdun (Ah! Ezequias, Ezequias, o teu entusiasmo por Verdun!) uma gaiola vazia e o registro de S. Sebastião. (JURANDIR, 1991, p. 240-241).

O texto de D. Jurandir informa sobre a paisagem de uma sala na experiência das culturas no Marajó. As paisagens pela forma do texto dalcidiano se organizam a partir dos objetos; dos ruídos visuais, sonoros, olfativos de que se investem; do ato da subjetividade engendradora do seu ocupante. D. Jurandir continua a dizer para um agora da percepção, para um agora da história, sobre questões sociais no Marajó. A paisagem do texto dalcidiano tem uma vida de longa duração. A paisagem do romance convida o olhar para a vista das paisagens do Marajó, para que um gesto de olhar lhe imprima uma marca ética de intervenção.

40.

Para que se sinta na pele “campos” improdutivos. “A tarrafa se espalhava n’água e vinha lama e mais nada” (JURANDIR, 1991, p. 243), lá mesmo onde o texto do mundo está se produzindo.

41.

As três já reconciliadas começam a conversar na varanda, de modinha decorada, do passeio ao Espírito Santo, do convite que Henriqueta recebeu para, quando viesse o tempo próximo da festa, encabeçar a turma de moças na tiração de esmola na vila ao som da banda do Miranda. (JURANDIR, 1991, p. 248).

A experiência da paisagem dalcidiana inclui uma dimensão da vida social no Marajó, a do trabalho da festa, a peregrinação no sentido dos campos por São Sebastião de Cachoeira do Arari. A “esmolação” exige a errância nas paisagens do Marajó. Assim também o tecido paisagístico de D. Jurandir, por mobilizar o participante a tantos volteios em superfície irregular.

Num mesmo impulso, os campos do Marajó são campos mais amplos de experiência. Campos-Totais. Quero dizer, Campos que vão dar no mundo. Por isso, “A SALETA ERA O UNIVERSO” (JURANDIR, 1991, p. 250).

42.

Com as janelas fechadas, na vaga luz da tarde quase morta, à rede de Eutanázio, na saleta escura e morna, parecia encardida, as roupas, suspensas num cabide, mais sujas, a mesa, as estantes, os retratos de Augusto Comte, de Santa Rita, do Major Aberto, cobertos de pó, se desfazendo. (JURANDIR, 1991, p. 250).

A cada vez mais a escuridão e a nebulosidade da paisagem, a obliteração para uma vista da outra margem dos campos. Eutanázio tem o horizonte a cada vez mais cercado na medida em que se aproxima a morte.

Boiando do lençol, os olhos dele, como os dum bicho sob um balcedo, permaneciam abertos, amarelos, vidrados, fixos na parede onde mal se desenhava uma teia de aranha. Aquele entorpecimento de saleta que não se varre não se arruma, não se espana, não se abre ao sol, não se enche de Mariinha, com o mormaço da febre, o abafado e a exalação dos panos e dos remédios, era o mundo escolhido e preferido por Eutanázio, a sua fuga, a abolição da casa de seu Cristóvão, dos trinta mil-réis de Felícia, das caminhadas noturnas. (JURANDIR, 1991, p. 250-251).



Elza Lima. Rio Marajó-Açu, 2011.

O mundo de Eutanázio, o que se vê dos seus próprios olhos, na solidão do quarto, na solidão dos campos, era de toda maneira a sua única possibilidade de vida. Tantas caminhadas no território de um eu, por encontrar um sinal de luz, tantos giros em campos labirínticos, de onde um centro sempre se esquivava. Eutanázio vacila numa viagem pelos campos, não pode ter um destino realizado, a não ser a realização da sua própria morte. A noite nunca tem fim. “Tudo se enterrara naquela noite, deixara no meio do caminho, quando tombou, no braço de Dionísio que o trouxe para o chalé” (JURANDIR, 1991, p. 251).

3.3. A INDISPOSIÇÃO DA PAISAGEM

Paisagem doente. A paisagem do texto de D. Jurandir é um corpo abatido pela febre, tem as feridas em exposição.

A paisagem de D. Jurandir é sombra de paisagens: o desconhecido, Eutanázio e a sua escuridão, “retratos irreconhecíveis” (JURANDIR, 1991, p. 261), “paisagens desconhecidas” (JURANDIR, 1991, p. 32), “no chalé... todos pareciam mais desconhecidos” (JURANDIR, 1991, p. 284).

A imagem do Marajó já nasce morta: a moléstia da imagem, imagens em diluição. A ferida aberta, o rasgão, a marca de manipulação das paisagens. Imagem que recebe uma vaga iluminação, a destituição do referente, uma ilha de linguagem. Sombra do mundo. Paisagem perdida, desconhecida, desaparecida, mas que no seu vagar está para conquistar paisagens de um seu leitor. Toda imagem é um retrato do morrer, por uma vida nova sem tempo e de longa duração.

Assim, o poder do carço de tucumã da Amazônia, o de perverter a ordem do mundo, que os “campos de Cachoeira” sejam campos floridos, a mais que os “campos de Holanda” (JURANDIR, 1991, p. 15).

As chuvas, o rio a tomar os campos. Cachoeira mais escura e triste. A alagação, as imagens submersas. Não se pode fazer coisa. Que a enchente avance a cada vez mais, a não se ter para onde. Até que a morte avance a não se ter mais para onde. Os cemitérios alagados. “A chuva apodrecia os campos e os homens” (JURANDIR, 1991, p. 272).

Nesse tempo, o suicídio de Cristino na sua fuga para as Cuieiras. As Cuieiras são grandes extensões de campos enlameados no inverno. Eu estive lá. Alfredo e

“uma vontade de... me atirar num poço” (JURANDIR, 1991, p. 269). Na saleta “a morte chocava o seu ovo na garganta de Eutanázio” (JURANDIR, 1991, p. 272). Cachoeira vai ficar sumida na chuva.

O rio-os campos. O limite dos campos, campos sem limites, campos a se perder. O rio a cercar os campos e os homens, “o chalé a gora é uma ilha” (JURANDIR, 1991, p. 275). O fluxo do rio é para ganhar novos campos. Chalé-ilha-mundo.

Os olhos mortos de Eutanázio a não poder mais ver paisagens que lhe ultrapassem o limite do próprio corpo. Agora Eutanázio fechado na saleta, a chuva incontida invade os campos, a morte também avança.

Porque “o chalé é agora uma ilha” (JURANDIR, 1991, p. 275), é necessário construir uma ponte, a que ligue o chalé ao aterro, construir uma ponte que ligue o romance de D. Jurandir às experiências das culturas no Marajó. A ponte é o próprio D. Jurandir a erguer.

O capítulo XVII, “A saleta era o universo” (JURANDIR, 1991, p. 250-274), possui um alto índice de informação etnográfica. D. Jurandir escreve a vida social e a experiência imaginária das realidades do Marajó dos Campos. O grau de ligação humano-natural, natureza-cultura, num só ritmo. Quando “a chuva se prepara. Cachoeira vai ficar sumida na chuva. Era preciso mandar fazer uma ponte. As chuvas aumentavam. O rio estava para se derramar nos campos” (JURANDIR, 1991, p. 273). As águas atravessadas no corpo de toda paisagem.

O capítulo seguinte, “Bem Comum cercou os campos” (JURANDIR, 1991, p. 275-281) comenta a política no Marajó, sob uma perspectiva irônica. Quando “chegava a civilização” (JURANDIR, 1991, p. 279), “a eletricidade em Cachoeira” (JURANDIR, 1991, p. 280), quando um novo proprietários dos campos. “Fez-se a demarcação” (JURANDIR, 1991, p. 278), uma cerca de arame farpado proíbe os passeios, que se colha alguma fruta, separa os tucumanzeiros. O povo para diante da cerca (JURANDIR, 1991, p. 280). Cachoeira agora é uma cidade (JURANDIR, 1991, p. 279). Agora o capitalismo agrário no Marajó, o latifúndio, os conflitos de terra. Agora o

“BEM COMUM

Propriedade do Dr. Casemiro Lustosa”

(JURANDIR, 1991, p. 276). É o que diz a tabuleta. “A vila não pode se estender mais para os campos” (JURANDIR, 1991, p. 276). “Eutanázio não podia tragar esse homem” (JURANDIR, 1991, p. 280).



Elza Lima. “Paisagem moribunda”. Campos de Cachoeira do Arari [a devastação da vegetação dos campos para o cultivo de arroz], 2011.

Irene-mundo (é para Eutanázio). “Irene é o princípio do mundo” (JURANDIR, 1991, p. 285), este título do capítulo final. Irene-morte-chuva. A solidão de Eutanázio. O inverno dos campos lá fora, a primavera que Irene inaugura agora no espaço da saleta, o seu “sorriso de ser fecundado” (JURANDIR, 1991, p. 285), o sorriso a luz do amor. As chuvas agora trazem a vida. É Irene quem atravessa os campos para uma visita. Irene vem com as chuvas. Irene tem o corpo da natureza. Irene “era tão magnificamente animal” (JURANDIR, 1991, p. 286). “As grande chuvas lhe traziam o filho. Seus peitos cresciam como o das vacas... Só ela era a vida!... Irene estava bela com a sua gravidez de terra inundada” (JURANDIR, 1991, p. 286).

Não se diz palavra no encontro, mas “o silêncio dela era uma voz que percorria tudo com doçura e desespero” (JURANDIR, 1991, p. 286). Irene é para reconstituir vida dos campos, a vida perdida de Eutanázio. Iluminar paisagens. “Irene

é o princípio do mundo” (JURANDIR, 1991, p. 285). Por uma outra paisagem, Irene é já uma outra (uma alteração na paisagem). Por uma paisagem de “princípio do mundo”. O “princípio do mundo” quando o fim do mundo (“é o dilúvio”, p. 286; no instante de morte de Eutanázio). Na experiência de morte a natureza e a intimidade, um dentro-fora. “A morte é a volta ao estado natural” (JURANDIR, 1991, p. 283).

A última imagem da narrativa é a do Salu dedicado à sua leitura, como é só o que se tem feito. Aqui Salu não cessa de se narrar. Essa a nossa imagem, a do leitor-participante da paisagem, que se tem de volta. A da leitura infinita que é a nossa. Que para dizer paisagens só pode dizer de si mesmo.

3.4 O PROJETO PAISAGÍSTICO DE DALCÍDIO JURANDIR

O projeto de linguagem-paisagem de Dalcídio Jurandir se encontra com a perspectiva de que fala o Carlos Drummond de Andrade pelo seu poema escrito pelo animal. *Um boi vê os homens*. “Coitados, dir-se-ia não escutam nem o canto do ar nem os segredos do feno, como também parecem não enxergar o que é visível e comum a cada um de nós, no espaço” (DRUMMOND, 2006, p. 33). O poema em prosa registra o ponto de vista do animal que se identifica com o do poeta, com aquele que tem à flor da pele o vapor dos campos. O animal, um outro, uma diferença, um subalterno, na condição mesma do trabalhador do campo, do trabalhador da palavra.

Têm talvez certa graça melancólica (um minuto) e com isto se fazem perdoar a agitação incômoda e o translúcido vazio interior que os torna tão pobres e carecidos de emitir sons absurdos e agônicos: desejo, amor, ciúme (que sabemos nós?), sons que se despedaçam e tombam no campo como pedras aflitas e queimam a erva e a água... (DRUMMOND, 2006, p. 33).

Os Campos do Marajó são, para Dalcídio Jurandir, o mesmo que a Pasárgada para o Manuel Bandeira, a Ouro Preto para o Murilo Mendes, as Minas Gerais para a Cecília Meireles, a Goiás Velho para a Cora Coralina, a Recife para o João Cabral, o Sertão para o Guimarães Rosa, a São Paulo para o Haroldo de Campos, a Itabira para o Carlos Drummond, na poesia brasileira.

Por tudo, a obra dalcidiana não é pura linguagem, a linguagem dalcidiana transborda o texto. A linguagem dalcidiana é um projeto de linguagem original, é um projeto de indiscernimento natureza-cultura. A obra dalcidiana é pura natureza da

linguagem. D. Jurandir teoriza pela sua obra sobre a relação humano-natural, natureza-cultura.

3.5. A MINHA VIAGEM NOVAMENTE INCONCLUSA

O Marajó e a minha viagem. Só posso ocupar simultaneamente e indiferenciadamente os espaços da escrita e das culturas no Marajó, por D. Jurandir ter adiantado a paisagem. O trapiche que me recebe é o mesmo que me põe de volta ao risco de uma travessia. No pleno inverno a baía não sei para onde. “Na janela, pensando, pensando em Eutanázio, na viagem de Alfredo”... (JURANDIR, 1991, p. 164).

CONSIDERAÇÕES FINAIS: “O GRANDE JARDIM”

“O grande jardim formava um território assaz estranho”.
(R. Barthes. **Roland Barthes por Roland Barthes**, 1977, p. 14)

O “grande jardim” do texto de Dalcídio Jurandir não dá a imagem da sua totalidade. “A Totalidade ao mesmo tempo faz rir e causa medo” (BARTHES, 1977, p. 190). A noção operatória do “texto sem fim” de R. Barthes, a que D. Jurandir faz ecoar no seu texto, é para denunciar o “monstro da Totalidade” (BARTHES, 1977, p. 190). A totalidade é o sentido estável, irrecorrível, a palavra final. A totalidade não quer dizer da pluralidade. A pluralidade é quando possibilidades do texto se preparam. O meu trabalho é pela pluralidade do texto de Dalcídio Jurandir.

“Nem a pele, nem os músculos, nem os ossos, nem os nervos, mas o resto...” (BARTHES, 1977, p. 190). O volume da significância do texto dalcidiano tem a proporção do corpo barthesiano na situação do escrever. O “resto” é todo plural significante, tudo que é maleável, é o corpo plural. O corpo plural do texto dalcidiano é um corpo que se pode ocupar e fazer dele o próprio corpo. O texto dalcidiano não prevê os sentidos que lhe acusam, mas libera da sua estrutura um potencial de proliferação semântica e de acomodação receptiva. O texto dalcidiano compromete toda determinação. Texto para dizer que as repostas do mundo não estão prontas. Assim como Alfredo e Eutanázio continuam a sua busca, e os campos se prolongam até o infinito.

Por isso: três vezes Dalcídio Jurandir.

Um Dalcídio Jurandir por uma teoria do texto poético, Dalcídio Jurandir um poeta na prosa (a indecidibilidade do seu texto), um configurador da materialidade da linguagem. A sobreposição semântica por oxímoro, a imagem paranomásica, o jogo metafórico, a corrente aliterativa. A explosão dos sentidos do seu texto.

Um Dalcídio Jurandir com a tradição de invenção. A teoria do texto de D. Jurandir, a que se funda nele mesmo, a sua metalinguagem: a errância do sentido, a doença de escritor, a linguagem eutanásica. O D. Jurandir do trabalho da morte no texto literário, do adiamento da escrita, da obra sintomática. A morte de Eutanázio pode ser um tipo de metáfora para dizer da morte da literatura, a que se anuncia há tanto, a literatura na iminência de morte, mas que nunca chega, ao mesmo tempo não cessa de chegar.

Um D. Jurandir dos campos a se perder de vista, dos campos da subjetividade, campos na proporção de um olho. O D. Jurandir da paisagem moribunda, da contaminação mútua natureza-humano, do sintoma da paisagem. Aqui a vida dos campos é que se diz. O Marajó do olho de Dalcídio Jurandir, o

Marajó que é o meu próprio, a indissociabilidade linguagem-experiência, a viagem dentro de si mesmo. O Marajó por uma sensação referencial. Aqui deixar o D. Jurandir falar mais, é quase uma paráfrase. Os personagens estão condenados a permanecer atravessado. Diz-se que este trabalho é a minha travessia, Campos-Mundo. Que a paisagem é experiência sensível, para que se continue a trabalhar pelas paisagens do texto e as do arquipélago do Marajó. Aqui sobre uma teoria do texto de D. Jurandir, a do seu projeto paisagístico, de indiscernimento animal-humano, natureza-cultura.

Tudo para dizer da impossibilidade de encerramento dos sentidos do seu texto, que a sua obra está permanentemente na iminência do dizer, assim como Eutanázio espera por uma palavra-morte justa que encerre o seu sofrimento. Para dizer que se continue a cultivar os seus significantes poderosos. Para que germine o caroço de Alfredo e prolifere campos a cada vez mais.

Dalcídio Jurandir no plural do seu texto. D. Jurandir para que se diga sempre novamente, para que se multiplique o caminho, “Voltou muito cansado. Os campos o levaram para longe”... (JURANDIR, 1991, p. 15).

REFERÊNCIAS

TEXTOS SOBRE DALCÍDIO JURANDIR

ALBUQUERQUE, Milena do S. O. **A edição, a divulgação e a crítica da obra de Dalcídio Jurandir**: O aspecto do paratexto à recepção da obra literária, em particular *Chove nos Campos de Cachoeira*. (Dissertação de Mestrado). Belém: UFPA, 2005.

ALEIXO, Cássia Priscila. **Regionalismo e espaço em Chove nos Campos de Cachoeira**. (Trabalho de Conclusão de Curso). Belém: UFPA, 2008.

ALMEIDA, José Eladionor Carvalho de; MENDONÇA, Waldery Souza. **O mito e a oralidade em Marajó de Dalcídio Jurandir**. (Trabalho de Conclusão de Curso). Belém: UFPA, 2002.

ALMEIDA, Patrícia Sheyla Bagot de. **A Influência do pessimismo Schopenhaueriano na obra Chove nos Campos de Cachoeira de Dalcídio Jurandir**. (Dissertação de mestrado). Belém: UFPA, 2007.

AQUINO, André L. Valadares de. **A linguagem poética de Dalcídio Jurandir e a recepção dos romances Chove nos campos de Cachoeira (1941) e Marajó (1947)**. (Relatório de pesquisa PIBIC/CNPq). Belém: UFPA, 2010 (não publicado).

-----, *Diários de Viagem*. **Catálogo da 10ª edição da Bolsa de Criação, Experimentação, Pesquisa e Divulgação Artística**. Instituto de Artes do Pará (Prêmio de Criação, Experimentação, Pesquisa e Divulgação Artística, categoria Pesquisa Crítica). Belém: IAP, 2012.

-----, “*A chuva apodrecia os campos e os homens*”: tradução e melancolia ou uma narrativa enferma. **Revista Belas Infiéis**, n. 1. Brasília: UNB: 2012.

ASSIS, Rosa. **Dalcídio Jurandir, uma leitura do caroço de tucumã**: vias de sonhos e fantasias. Disponível em: <<http://www.dalcidiojurandir.com.br/estudos/Rosa%20Assis.htm>>. Acesso em: 20/02/2010.

----- (Org.). **Estudos comemorativos Marajó: Dalcídio Jurandir: 60 anos**. Belém: Ed. UNAMA, 2007.

-----, **O Vocabulário Popular em Dalcídio Jurandir**. Belém: EDUFPA, 1992.

ASSMAR, Olinda Batista. **Dalcídio Jurandir**: um Olhar sobre a Amazônia. (Tese de doutorado, defendida em 1991). Rio de Janeiro: Galo Branco, 2003.

BERNARDO, Cléo. Chove nos Campos de Cachoeira. **Folha do Norte**, 08 de out. de 1948.

BOGÉA, Arthur. **Bandolim do Diabo**: Dalcídio Jurandir. Belém: Paka-Tatu, 2003.

BOLLE, Willi. *A escrita da história de Marajó, em Dalcídio Jurandir*. **Novos Cadernos NAEA**. v. 14, n. 1, p. 43-78, jun. 2011.

------. *Belém, porta de entrada da Amazônia*. p. 99-147. **Cidades na floresta**. Org. Edna Castro. São Paulo: Annablume, 2009.

------. *Boca do Amazonas: roman-fleuve e dictio-narium caboclo em Dalcídio Jurandir*. **Bol. Mus. Emílio Goeldi**. Cienc. Hum., Belém, v. 6, n. 2, p. 425-445, maio-ago. 2011.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1970.

CASTELO BRANCO, Rosanne Cordeiro de. **O Bildungsroman na Amazônia**: a caracterização do romance de formação na obra literária de Dalcídio Jurandir. (Dissertação de mestrado). Belém: UFPA, 2004.

CHAVES, Ernani. *Ponte do Galo: A cidade como labirinto do desejo*. In: Marcus Leite (org.). **Leituras dalcidianas**. Belém: Ed. UNAMA, 2006.

COSTA, Giliana Roberta da; SANTOS, Clara Cristina. **Irene e Eutanázio**: figuras de contraste na paisagem amazônica. (Trabalho de Conclusão de Curso). Belém: UFPA, 2000.

FARES, Josebel Akel. **Cartografias marajoaras**: cultura, oralidade, comunicação. (tese de doutorado). São Paulo: PUC/SP, 2003.

FARIAS, Fernando Jorge Santos. **A representação da educação na Amazônia em Dalcídio Jurandir**: (des)caminhos do personagem Alfredo em busca da educação escolar. (Dissertação de Mestrado). Belém: UEPA, 2009.

FRANCISCO, Joaquim. Aleluia, Chove nos Campos de Cachoeira. [19--]. Apud: Milena Albuquerque. **A edição, a divulgação e a crítica da obra de Dalcídio Jurandir**: O aspecto do paratexto à recepção da obra literária, em particular Chove nos Campos de Cachoeira. (Dissertação de Mestrado). Belém: UFPA, 2005.

FREIRE, José Alonso Torres. **Entre construções e ruínas**: Espaço em romances de Dalcídio Jurandir e Milton Hatoum. São Paulo: FFLCH-USP, 2008. (Coleção Dissertações e Teses do PPG em Literatura Brasileira da FFLCH-USP).

FURTADO, Marli Tereza. “Crimes da terra” na Amazônia, de Inglês de Sousa a Dalcídio Jurandir. **O eixo e a roda**: v. 17, 2008. p. 103-113.

-----, Dalcídio Jurandir e Benedicto Monteiro: A incorporação estética do imaginário popular. **MOARA**, n. 20, 2003. p. 141-146.

-----, **Dalcídio Jurandir e o realismo socialista**: primeiras investigações. XI Congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo: USP, 2008.

-----, **Universo Derruído e Corrosão do Herói em Dalcídio Jurandir**. (Tese de doutorado). Campinas: UNICAMP/Instituto de Estudos da Linguagem, 2002.

GOULART, Audemaro Taranto. **Marajó**: A isto é que se chama um mundo! Disponível em: <<http://www.ich.pucminas.br/posletras/Producao%20docente/Audemaro/Marajo%20romance%20de%20Dalcidio%20Jurandir.pdf>> Acesso em: 10/02/2010.

LEAL, Izabela. A eloquência das imagens em “Um passeio nos campos seria uma viagem pelo mundo”. **Catálogo da 10ª edição da Bolsa de Criação, Experimentação, Pesquisa e Divulgação Artística**. Belém: IAP, 2012.

LEITE, Marcus. (org.). **Leituras dalcidianas**. Ed. UNAMA: Belém, 2006.

-----, Etnografia, historiografia e literatura: uma proposta de leitura da obra de Dalcídio Jurandir. Trilhas, **Revista do Centro de Ciências Humanas e Educação**, v. 3, n. 2, dez. 2002. p. 53-66. UNAMA: Belém.

LINS, Álvaro. Romances de Concurso. **Dom Casmurro**, 1941.

MALIGO, Pedro. Ruínas Idílicas: A realidade amazônica de Dalcídio Jurandir. **Revista USP**. São Paulo, n. 13, p. 48-57, 1992. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/13/06-pedro.pdf>>.

MARIN, Rosa Elizabeth Acevedo. *Marajó: tableau de uma sociedade pós-escravista*. (Conferência pronunciada em 2001). In: Marcus Leite (org.). **Leituras dalcidianas**. Ed. UNAMA: Belém, 2006.

MONT’ALEGRE, Omer. Dalcídio Jurandir: um romancista da província. **Dom Casmurro**, 07 de set. de 1940.

MONTEIRO, Benedito. **O Cancioneiro do Dalcídio**. Belém: Falangola/PLG Comunicação, 1985.

MOURA, Alice de Fátima Nogueira de. **No entre-lugar do feminino**: uma leitura de Marajó, de Dalcídio Jurandir. (Dissertação de Mestrado). Belém: UFPA, 2003.

NUNES, Benedito; PEREIRA, Ruy; PEREIRA, Soraia Reolon (Org.). **Dalcídio Jurandir**: romancista da Amazônia: literatura & memória. Belém/Rio de Janeiro: SECULT-PA/Fundação Casa de Rui Barbosa, 2006.

NUNES, Benedito. *Dalcídio Jurandir: as oscilações de um ciclo romanesco*. In: Benedito Nunes, Ruy Pereira; Soraia Reolon (Orgs.). In: **Dalcídio Jurandir**: romancista da Amazônia. p. 245-251. Belém: SECULT; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2006.

----- . **João Cabral**: a máquina do poema. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2007.

NUNES, Paulo. Aquonarrativa: uma Leitura de Chove nos Campos de Cachoeira, de Dalcídio Jurandir. [Dissertação de mestrado defendida em 1998]. In: Josse Fares; Paulo Nunes (Org.). **Pedras de Encantaria**. Belém: Ed. UNAMA, 2001.

----- . **Dalcídio Jurandir e o romance-rio da Amazônia**. Disponível em: <http://www.dalcidiojurandir.com.br/artigos/sobreautor/autor5/texto5.pdf>. Acesso em 15/01/2010.

OLIVEIRA, Ana Lúcia Maia de. **Vidas secas e chove nos Campos de Cachoeira**: Interfaces. (Trabalho de Conclusão de Curso). Belém: UFPA, 2008.

PANTOJA, Edilson. **Morte, desamparo, niilismo e liberdade**: abalo e entusiasmo ante Chove nos Campos de Cachoeira, de Dalcídio Jurandir. (Dissertação de Mestrado). Belém: UFPA, 2006.

PEREIRA, Patrícia Silva. **A relação entre espaço e personagem do romance Chove nos Campos de Cachoeira**. (Trabalho de Conclusão de Curso). Belém: UFPA, 2008.

PRESSLER, Gunter. **Chove: A estrutura narrativa do romance moderno**. Colóquio Dalcídio Jurandir: 60 anos de Chove nos Campos de Cachoeira. Belém, Salvaterra e Cachoeira do Arari, 2001. (não publicado).

----- . Dalcídio Jurandir – a Escrita do Mundo Marajoara não é regional, é universal. **Revista do GELNE** (Grupo de Estudos Linguísticos do Nordeste), vol. IV, n. 1/2., 2002. p. 277-279.

----- . **João Guimarães Rosa – Dalcídio Jurandir**: A crítica literária diante do Romance de nova feição regionalista. IX Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, Funchal/Madeira, 2008.

------. O Espelho Adiantado: sobre a Recepção da Obra de Dalcídio Jurandir. In: Biagio D'angelo, Maria Antonieta Pereira. **Um Rio de Palavras**. Estudos sobre Literatura e Cultura da Amazônia. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2007. p. 125-147.

------. O maior romancista da Amazônia – Dalcídio Jurandir – e o mundo do arquipélago do Marajó. In: Wille Bolle, Edna Castro, Marcel Vejmelka (Org.). **Amazônia: Região Universal e Teatro do Mundo**. Ed. Globo: São Paulo, 2010.

------. Panorama Atual dos estudos e Pesquisas sobre a Obra. In: **Dalcídio Jurandir**: o romancista da Amazônia. Literatura e Memória. Benedito Nunes, Ruy Pereira, Soraia Pereira (Org.). SECULT-PA/Casa de Rui Barbosa: Belém/Rio de Janeiro, 2006.

REVISTA ASAS DA PALAVRA, n.4. Belém: Ed. Unama, 1996.

SALLES, Vicente. *Chão de Dalcídio*. (Texto de 1978). In: **Marajó**. Dalcídio Jurandir. CEJUP: Belém, 1992.

SANTA ROSA, Virgínio. “Chove nos Campos de Cachoeira”. 1941. Apud: Milena Albuquerque. **A Edição, a Divulgação e a Crítica da obra de Dalcídio Jurandir**. O Aspecto do Paratexto à Recepção da Obra Literária, em particular Chove nos Campos de Cachoeira. (Dissertação de Mestrado). Belém: UFPA, 2005.

SANTOS, Ângela Cristina Linhares dos. **A representação do negro em Dalcídio Jurandir**: Chove nos Campos de Cachoeira e Três casas e um rio. (Trabalho de Conclusão de Curso). Belém: UFPA, 2008.

SANTOS JÚNIOR, Luiz Guilherme dos. **Tra[D]ição e o jogo da diferença em Marajó, de Dalcídio Jurandir**. (Dissertação de mestrado). Belém: UFPA, 2006.

SANTOS NETO, Mário da Silva. **O Ciclo do Extremo Norte**: a realização do Projeto Literário de Dalcídio Jurandir. Relatório PIBIC-CNPq. Belém: UFPA, 2012. (não publicado).

SILVA, Ana Paula Oliveira da. **A relação entre nome e perfil psicológico em Chove nos Campos de Cachoeira de Dalcídio Jurandir**. (Trabalho de Conclusão de Curso). Belém: UFPA, 2008.

SOUZA, Silvana M. Rodrigues de. **A linguagem dos sentidos na obra de Dalcídio Jurandir**. (Trabalho de Conclusão de Curso). Belém: UFPA, 2003.

SOUZA, Thiago Gonçalves. **Os sonhos e as sombras**: uma dialética da modernidade em *Chove nos Campos de Cachoeira*, de Dalcídio Jurandir. (Trabalho de Conclusão de Curso). Belém: UFPA, 2009.

VALÉRIO, Elaine P. **O aspecto social no romance Chove nos Campos de Cachoeira, de Dalcídio Jurandir**. (Trabalho de Conclusão de Curso). Belém: UFPA, 2004.

VELOSO, Ivone dos Santos. **Marajó**: espaço, sujeito e escrita. (Dissertação de mestrado). Belém: UFPA, 2007.

VIDAL, Elizabeth. **Literatura e crítica**: vozes dissonantes em torno de Dalcídio Jurandir. (sem referência bibliográfica).

----- . Memória e identidade em Marajó, de Dalcídio Jurandir. **Em Tese**. v. XI, n. 6, Belo Horizonte, ago. 2003. p. 85-92.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ABREU, Flávio. *A paisagem como fenômeno complexo, reflexões sobre um tema interdisciplinar*. In: F. Abreu; Cristina Cancela (Org.). **Paisagem e Cultura**. Dinâmicas do patrimônio e da memória na atualidade. Belém: EDUFPA, 2009.

ABREU, Flávio; CANCELA, Cristina D. (Org.). **Paisagem e Cultura**. Dinâmicas do patrimônio e da memória na atualidade. Belém: EDUFPA, 2009.

ALVES, Ida; NEGREIROS, Carmem; LEMOS, Masé (Org.). **Literatura e Paisagem em Diálogo**. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2011.

BARBOSA, João Alexandre. **A metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BARTHES, Roland. **Aventura semiológica**. Trad. M. Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

----- . **A câmara clara**. Trad.: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

----- . **Inéditos, I: Teoria** / Roland Barthes. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Col. Roland Barthes).

----- . **O império dos signos**. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

----- . **O rumor da língua**. Trad. M. Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

- , **Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.
- , **Sade, Fourier, Loyola**. Trad. de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- , **Sistema da moda**. Trad. Lineide do Lago Salvador Mosca. São Paulo, Companhia Editora Nacional/Edusp, 1980.
- , **S/Z**. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Trad. Ivan Junqueira. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 2012. (Col. Saraiva de Bolso).
- BERRIO, A. G.; FERNÁNDEZ, T. H. **Poética: tradição e modernidade**. Trad. Denise Radanovic Vieira. São Paulo: Littera Mundi, 2000.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- , *O diário íntimo e a narrativa*. In: **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- , **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin**: Quatro traduções para o português. Org. Lucia Castello Branco. p. 66-81. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2008.
- BENSE, Max. **Pequena estética**. Trad. Haroldo de Campos, J. Guinsburg, Gita K. Ghinzberg, Dorothea Gropp. São Paulo: Perspectiva, 1971. (Col. Debates).
- BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Trad. Carlos Nejar. Porto Alegre: Abril Cultural, 1972. (Col. Os Imortais da Literatura).
- COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. **Os Sertões dos Campos – Duas vezes Euclides**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.
- , **Re Visão de Sousândrade**. São Paulo: Invenção, 1964.
- CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1969. (Col. Debates).
- , **A máquina do mundo repensada**. Cotia - São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

- . **Deus e o diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 1981. (Col. Signos).
- . **Galáxias**. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- . **Metalinguagem e outras metas**: São Paulo: Perspectiva, 1992. (Col. Debates).
- . **O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira**: O caso Gregório de Mattos. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Col. Signos).
- CAMPOS, Haroldo de; PAZ, Octavio. **Transblanco**. São Paulo: Siciliano, 1994.
- CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica**: Antropologia e Literatura no século XX. Trad. Patrícia Farias; Org. e revisão José Reginaldo Gonçalves. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2011.
- COLLOT, Michel. *Pontos de vista sobre a percepção de paisagens*. In: **Literatura e Paisagem em Diálogo**. Carmem Negreiros, Ida Alves, Masé Lemos (Org.). Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2011.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Claro enigma**. (1ª ed. de 1951). Rio de Janeiro: Record, 1991.
- FAUSTINO, Mário. *Rupestre africano*. In: **O homem e sua hora**. p. 197. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GALLO, Giovane. **Marajó**: A ditadura da água. Santa Cruz do Arari: Museu do Marajó, 1981.
- ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**: Perspectivas de uma antropologia literária. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003.
- . **Linguística, poética e cinema**. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- JAROUCHE, Mamede Mustafa (Introd. notas, apêndice e tradução do árabe). **Livro das mil e uma noites**. São Paulo: Globo, 2006.
- JURANDIR, Dalcídio. **Chove nos Campos de Cachoeira**. Belém: CEJUP, 1991.
- LAPLANTINE, François. **Aprender antropologia**. Trad. Marie Agnès-Chauvel. São Paulo: Brasiliense, 2003.

- . *Antropologia e Literatura*. In: **Aprender antropologia**. p. 143-148. Trad. Marie Agnès-Chauvel. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- KAFKA, Franz. **Diários de viagem**. Org. Cecília Prada; Trad. Marcelo Rouanet. São Paulo: Atalanta, 1998.
- MALLARMÉ, S. *Crise do verso*. Trad. Ana de Alencar. **Inimigo Rumor Revista de Poesia**, 20. Rio de Janeiro: Cosac Naiyf; São Paulo; 7Letras, s.d.
- MELO NETO, João Cabral. **O Engenheiro**. Rio de Janeiro: Amigos da Poesia, 1945.
- MENDES, Murilo. *Retratos-Relâmpago: 1ª série*. In: **Transitor**. p. 149-194. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- MICHAUX, Henri. **Um bárbaro na Ásia**. Trad. Denise Moreno Pegorim. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- MONTEIRO, Benedicto. **O cancionero do Dalcídio**. Belém: Falangola; Rio de Janeiro: PLG Comunicação, 1985.
- OLIVEIRA, Nilson. *Uma vida - noutra*. In: **Apenas Blanchot!**. p. 139-149. Rio de Janeiro: Pazulin, 2008.
- PAZ, Octavio. **Signos em Rotação**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PIGNATARI, Décio. **O que é Comunicação Poética**. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Col. Primeiros Passos).
- POMORSKA, Krystyna. **Formalismo e futurismo**. A teoria formalista russa e seu ambiente poético. Trad. Sebastião Uchoa Leite. Org. Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PROUST, Marcel. **À la recherche du temps perdu**, v.III. Org. J.-Y. Tadié. Paris: Pléiade, 1954.
- QUEIROZ, André; MORAES, Fabiana de; CRUZ, Nina V. de. **Barthes/Blanchot um encontro possível?**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- QUEIROZ, André; ALVIM, Luiza; OLIVEIRA, Nilson (Org.). **Apenas Blanchot!**. Rio de Janeiro: Pazulin, 2008.
- SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature*. **Situations, II**. Paris: Gallimard, 1948.
- WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade na história e na literatura**. Trad. Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ANEXO

BARTHES, Roland. *Texto (Teoria do)*. In: **Inéditos I: Teoria**. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção Roland Barthes).

[...]

Se a teoria do texto tende a abolir a separação dos gêneros e das artes, é porque não considera mais as obras como simples “mensagens”, ou mesmo “enunciados” (os seja, produtos finitos, cujo destino estaria fechado uma vez que eles fossem emitidos), mas como produções perpétuas, *enunciações*, através das quais o sujeito continua a debater-se; esse sujeito é o do autor sem dúvida, mas também o do leitor. [p. 282].

[...]

Não apenas a teoria do texto expande ao infinito as liberdades de leitura (autorizando a ler a obra passada com um olhar inteiramente moderno, de tal modo que é lícito ler, por exemplo, *Édipo* de Sófocles revertendo nele o Édipo de Freud, ou ler Flaubert *a partir* de Proust), como também insiste muito na equivalência (produtiva) da escrita e da leitura. Sem dúvida há leituras que não passam de simples consumo: precisamente aquelas ao longo das quais a significância é censurada; a leitura plena, ao contrário, é aquela em que o leitor é nada menos do que *aquela que quer escrever*, entregar-se a uma prática erótica da linguagem. A teoria do texto pode encontrar especificações históricas no uso da leitura; é certo que a civilização atual tende a achatá-la, transformando-a em simples consumo, inteiramente separada da escrita. [p. 283].

[...]

A análise textual rejeita a ideia de um significado último: a obra não para, não se fecha; trata-se menos, portanto, de explicar ou mesmo de descrever do que de entrar no jogo dos significantes:

Enumerá-los talvez (se o texto a isso se prestar), mas sem os hierarquizar; a análise textual é pluralista”. [p. 285-286].