



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS – ESTUDOS LITERÁRIOS

SAMANTHA COSTA DE SOUSA

“POETICAMENTE O HOMEM HABITA ESTA TERRA”:
A construção do espaço em *Chove nos campos de Cachoeira*

BELÉM
2016

SAMANTHA COSTA DE SOUSA

**“POETICAMENTE O HOMEM HABITA ESTA TERRA”:
A construção do espaço em *Chove nos campos de Cachoeira***

Dissertação de Mestrado apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da Universidade Federal do Pará, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Gunter Karl Pressler.

Belém

2016

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

Sousa, Samantha Costa de, 1990-

Poeticamente o homem habita esta terra: construção do espaço em Chove nos campos de Cachoeira / Samantha Costa de Sousa. - 2016.

Orientador: Gunter Karl Pressler.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras, Belém, 2016.

1. Jurandir, Dalcídio, 1909-1979 - Chove nos Campos de Cachoeira - Crítica e interpretação. 2. Literatura brasileira - História e crítica. 3. Espaço na literatura. I. Título.

CDD 22. ed. 869.909

SAMANTHA COSTA DE SOUSA

“POETICAMENTE O HOMEM HABITA ESTA TERRA”:

A construção do espaço em *Chove nos campos de Cachoeira*

Dissertação de Mestrado apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da Universidade Federal do Pará, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Dissertação defendida e aprovada em 29 de Fevereiro de 2016.

Banca Examinadora:

PROF. DR. GUNTER KARL PRESSLER – UFPA
Orientador

PROF^a. DR^a. MARIA DE FÁTIMA DO NASCIMENTO – UFPA
Banca examinadora

PROF^a. DR^a. CAMILA DO VALLE FERNANDES – UFRRJ
Banca examinadora

PROF. DR. ANTÔNIO MÁXIMO VON SÖHSTEN GOMES FERRAZ – UFPA
Banca examinadora

Aos meus pais Antônio Eneas e Nalva,
Ao meu sobrinho Samuel,
e à Família Nunes, minha segunda família.

AGRADECIMENTOS

Agradeço sinceramente ao professor Gunter, pelas orientações, apoio e confiança que tem me prestado.

Agradeço aos meus pais, Antônio Eneas e Nalva, que mesmo de longe tem me dado muito apoio nesta minha jornada e construíram o alicerce para que eu chegasse até aqui.

Agradeço de coração à família Nunes, que tem sido minha segunda família e que me apoiam sempre e que me acolheram quando eu mais precisava, a D. Rama e ao seu João que têm sido como pais, a Jane, Janylle, Josi, Josiel, Janicy e Jackson, que tem sido como irmãos para mim. Agradeço ainda ao Josa, ao Vanilo e ao Júnior pela amizade.

Aos meus sobrinhos postigos, Bia, Jorge, Hugo e Helyda pelos momentos de alegria que me proporcionaram num momento de tanta pressão que foi a produção deste trabalho.

Meus agradecimentos também aos meus grandes amigos Mateus Carvalho e Joaquim Andrade pela força e carinho que me dão, mesmo que na distância geográfica.

Agradeço muito mesmo ao meu querido amigo Francisco Queiroz, que sempre me ouve e me dá bons e maus conselhos, além de me dar muito apoio na produção desta pesquisa.

O caminho não percorrido

*Num bosque amarelo dois caminhos se separavam,
E lamentando não poder seguir os dois
E sendo apenas um viajante, fiquei muito tempo parado
E olhei para um deles tão distante quanto pude
Até onde se perdia na mata
Então segui o outro, como sendo mais merecedor,
E sendo talvez melhor direito,
Porque coberto de mato e querendo uso
Embora os que por lá passaram
Os tenham realmente percorrido de igual forma,
E ambos ficaram essa manhã
Com folhas que passo nenhum pisou.
Oh, guardei o primeiro para outro dia!
Embora sabendo como um caminho leva pra longe,
Duvidasse que algum dia voltasse novamente.
Direi isto suspirando
Em algum lugar, daqui a muito e muito tempo:
Duas estradas bifurcavam numa árvore,
Eu trilhei a menos percorrida,
E isto fez toda a diferença.*

Robert Frost

RESUMO

O romance *Chove nos campos de Cachoeira*, publicado em 1941 pelo escritor Dalcídio Jurandir tem como espaço principal uma terra repleta de mistérios imbricados na existência dos personagens, seus habitantes, uma existência que pode ser resumida em medos, angústias e misérias. A proposta deste trabalho é verificar como o espaço na narrativa é construído, para isto, analisaremos minuciosamente cada espaço que aparece no romance, além dos vocábulos que demarcam a existência de um espaço e da perspectiva sob a qual este elemento é construído, além de categorizar os tipos de espaços possíveis no romance. Também verificaremos as relações afetivas traçadas entre personagens e espaço, é o que chamamos de topofilia e topofobia, o primeiro termo refere-se ao amor pela terra, o segundo é a aversão. Para a elaboração desta pesquisa, baseamo-nos num aporte teórico que define algumas concepções de espaço, que aqui estabelecemos como algo que vai além do conceito geométrico, compreendemos espaço como todas as informações que situam os personagens geografica, social e psicologicamente. Os principais teóricos escolhidos para esta abordagem foram Alicia Llarena (2007), Otto Friedrich Bolnow (1969), Milton Santos (1988), Yi-Fu Tuan (1983), além de teóricos que trabalham o espaço enquanto elemento narrativo como Osman Lins (1976), Antonio Dimas (1987) e Oziris Borges Filho (2007), que nos dão aparato para analisar nosso objeto de estudo sob o enfoque da topoanálise. Recorremos ainda aos teóricos Tomachevski (1976) e Genette (2011) que nos dão embasamento para analisar as articulações do texto, tais como descrição e foco narrativo. Destarte, esta pesquisa visa a análise do espaço da narrativa como elemento textual, como o espaço pode ser determinado e criado dentro do texto, quais as configurações estabelecidas para dar ao leitor a noção de espaço.

Palavras-chave: Chove nos campos de Cachoeira. Dalcídio Jurandir. Espaço fictício. Topoanálise.

ABSTRACT

The novel *Chove nos campos de Cachoeira*, published in 1941 by Dalcídio Jurandir writer's main space a land full of mysteries intertwined in the life of the characters, its inhabitants, a life that can be summed up in fears, anxieties and miseries. The purpose of this study is to see how the space in the narrative is built for this, thoroughly analyze each space that appears in the novel, beyond the words that mark the existence of a space and the perspective from which this element is constructed, and categorize the possible types of spaces in the novel. Also will check the personal relationships drawn between characters and space is what we call topofilia and topofobia, the first term refers to the love of the land, the second is aversion. For the preparation of this research, we rely on a theoretical framework that defines some conceptions of space, here established as something that goes beyond the geometric concept, we understand space as all the information that situate the geographical characters, socially and psychologically. The theoretical main chosen for this approach were Alicia Llarena (2007) Otto Friedrich Bolnow (1969), Milton Santos (1988) Yi-Fu Tuan (1983), and theoretical working space as narrative element as Osman Lins (1976), Antonio Dimas (1987) and Oziris Borges Filho (2007), which give the apparatus to analyze our object of study with a focus on topoanálise. Even resorted to theoretical Tomachevski (1976) and Genette (2011) that give us grounds to examine the joints of the text, such as description and narrative focus. Thus, this research aims to analyze the narrative space as text element, as the space can be determined and created within the text, which the settings set to give the reader a sense of space.

Keywords: Chove nos campos de Cachoeira. Dalcídio Jurandir. Fictive space. Topoanálise.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. TEORIAS DO ESPAÇO.....	13
1.1. O habitar: a construção do espaço.....	13
1.2. Espaço e linguagem.....	14
1.3. Focalização.....	20
1.4. As funções do espaço.....	21
1.5. Espaço na Narratologia e Topoanálise.....	23
2. A CLASSIFICAÇÃO DO ESPAÇO.....	36
2.1. O Macroespço: A Vila.....	36
2.2. Os Microespaços: As Casas.....	44
3. AMBIENTAÇÃO E TOPOANÁLISE.....	56
3.1. O percurso de Alfredo.....	56
3.2. O percurso de Eutanázio.....	64
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	85
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	89
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	90

INTRODUÇÃO

Dalcídio Jurandir Ramos Pereira nasceu na vila de Ponta de Pedras, no arquipélago do Marajó, no estado do Pará, em 10 de Janeiro de 1909. Sua obra estende-se ao longo dos 11 romances publicados entre 1941 e 1978: *Chove nos campos de Cachoeira*, *Marajó*, *Três Casas e um Rio*, *Belém do Grão Pará*, *Passagem dos Inocentes*, *Primeira Manhã*, *Ponte do Galo*, *Os habitantes*, *Chão dos lobos* e *Ribanceira*, todos ambientados no norte do país, particularmente entre Belém e Marajó, não esquecendo o romance *Linha do Parque*, datada de 1959, que está ambientada no sul do país, na cidade de Rio Grande. Este conjunto de obras é marcado por elementos culturais, sociais e econômicos vivenciados pelo escritor nos lugares por onde passou, além disso, as obras que têm como cenário a região Norte trazem um retrato singular do povo e da cultura amazônica.

Chove nos campos de Cachoeira apresenta uma composição espacial que na maioria das vezes traz um aspecto negativo. A narração começa com os campos assolados pela queimada, a terra negra denota a destruição e conota a derrocada dos personagens. No decorrer da narrativa observamos esta terra diluir-se e ser tomada pelas águas das chuvas violentas e frequentes. Os cenários revelam a pobreza do lugar. Ler a obra *Chove nos campos de Cachoeira* e não perceber as dimensões do espaço que se reproduz é praticamente impossível. O espaço em que a narrativa desenvolve-se não é um mero plano de fundo para o enredo, vai muito além disso, o espaço está fortemente relacionado aos personagens, aos seus sentimentos e configurações psicológicas.

Outrossim, não nos limitemos ao conceito matemático de espaço, compreendamos aqui que espaço também relaciona-se à condição social e emocional daqueles que o habitam ou por ele transitam. O espaço está ao redor dos transeuntes, influencia suas ações e comportamentos e também é por eles “construído” num processo mútuo de composição. Esta discussão, portanto, abordará o espaço em seus diversos segmentos, mas, sobretudo, tentará compreender como o texto literário configura-se para a reprodução do espaço enquanto elemento narrativo.

Para compreender a composição do espaço no texto narrativo é preciso compreender as articulações do texto, além do mais, a nossa própria compreensão e evocação de espaço está condicionada à linguagem. Para reproduzirmos a ideia de direção, localização e posição, recorreremos às palavras. Sendo assim, para a execução desta pesquisa, baseamo-nos em diversos teóricos que colaboram para a conceituação do espaço, tais como os geógrafos

Milton Santos e Yi-fu Tuan, além dos estudiosos da literatura e da linguística que se ocupam da teorização das articulações textuais do texto ficcional, como Tomachevski, Genette, Osman Lins, Oziris Borges Filho, entre outros.

Desta forma, no primeiro capítulo deste estudo pretendemos elencar teorias acerca do conceito de espaço, sobretudo teorias que se apliquem à noção de espaço dentro do texto literário. Usaremos como base, dentre outros teóricos, os seguintes estudos: *Espacio, identidad y literatura em Hispanoamérica* (2007), de Alicia Llarena, que faz uma importante abordagem da relação entre o homem, o espaço e a linguagem; textos de Genette (1989) e Tomachevski (1976) que nos ajudam a compreender as articulações textuais na composição do espaço narrativo; *Lima Barreto e o Espaço Romanesco* (1976), de Osman Lins, que elabora noções de composição espacial dentro da narrativa; a obra *Espaço e Romance* (1985), de Antônio Dimas, que elenca algumas das principais abordagens sobre o espaço dentro da literatura; e o método da topoanálise elaborado por Oziris Borges Filho em *Introdução à Topoanálise* (2007), que será nosso principal veículo nesta análise, pois além de organizar os fundamentos teóricos do espaço, também elabora uma técnica minuciosa de estudar-se a composição do espaço da narrativa.

Ainda neste primeiro capítulo, a preocupação será, além da elaboração dos conceitos que nortearão a análise, verificar os tipos de espaços que podem surgir na narrativa, organizando assim uma seleção de classificações do espaço. Definiremos ainda, algumas funções que o espaço pode desempenhar no texto, elencando apenas aquelas que convém à obra em estudo. Além do mais, trabalharemos com as relações articuladas entre os personagens e o espaço, são as relações afetivas da topofilia (amor pelo espaço) e da topofobia (aversão ao espaço), este vínculo entre personagem e espaço é uma constante na obra, tanto que a imagem que se forma do espaço não se desvincula das sensações transmitidas pelo personagem que nos guia na percepção do espaço.

O segundo capítulo é a primeira etapa da análise do espaço, que, baseada nas teorias revisadas no capítulo anterior e no método de Borges Filho (2007), aborda a segmentação do espaço em *Chove nos campos de Cachoeira*, dividindo-o, assim, em macro e microespaços. Analisaremos, então o espaço da vila de Cachoeira e as várias casas onde ocorrem as principais ações. Será uma análise minuciosa de cada espaço que compõe a narrativa. Os lugares abordados nesta segmentação serão o chalé de major Alberto, a casa de seu Cristóvão, a barraca de Felícia, a casa de D. Duduca e a de Domingão. Observaremos como estes espaços configuram-se, quais as funções que executam e como podem classificar-se.

A terceira parte corresponde à segunda etapa da análise, que é a aplicação dos conceitos de ambientação e o estudo da espacialização abordado por Borges Filho (2007). Nesta etapa, convém observar como a noção do espaço compõe-se enquanto discurso, atentando-nos para os vocábulos e efeitos de linguagem. Para isso, traçaremos o percurso espacial seguido pelos personagens Alfredo e Eutanázio e demonstraremos como o espaço compõe-se ao redor deles. Nesta etapa verificaremos que a noção de espaço é construída sob a perspectiva destes personagens, sofrendo, portanto, influência dos aspectos emocionais vividos pelos personagens.

Ao longo da análise, observaremos que *Chove nos campos de Cachoeira* apresenta um espaço em transformação, que estamos diante de um processo que serve como marcador do tempo, pois a obra inicia-se no período das queimadas e finaliza-se com as grandes chuvas, períodos típicos e bem demarcados na região amazônica. A vila de Cachoeira vai encharcando-se no decorrer da obra, a terra úmida torna-se uma marca importante do espaço. Esses detalhes da composição do espaço na obra, desde o macro, até os microespaços, serão estudados no decorrer deste trabalho.

1 TEORIAS DO ESPAÇO

*Depois de engolir quarenta e dois morros,
oitenta lombadas nove lagoas, dezenove
cursos d'água, a Cerca leste rastejou ao
encontro da Cerca oeste. O altiplano
não era infinito: a Cerca sim.*

Manuel Scorza

1.1 O habitar: a construção do espaço

“O povo desta terra vive mais seriamente, mais concentrado, menos em superfície, menos em mudanças e coisas frivolamente exteriores.” Esta passagem pertence ao romance *Morro dos ventos uivantes*, da inglesa Emily Brönte, mas bem poderia também pertencer ao *Chove nos campos de Cachoeira*¹, pois é assim que habita o povo da vila de Cachoeira, profundamente marcado por um alheamento de um possível mundo exterior, mas, tal quais as aranhas de uma masmorra, embora escondidos da superfície, encontram neste subterrâneo um pulsar de vida muito mais pujante. Não à toa que esta passagem tenha sido utilizada por Dalcídio Jurandir como epígrafe para o romance. Os personagens criam neste habitar uma terra impregnada de humanidade. No decorrer da narração, a vila desempenha diversas funções e torna-se muito mais que um cenário para os acontecimentos do romance.

Retornando à epígrafe, demarca-se nela a relação do homem com a terra e é justamente este ponto que mais nos chama a atenção para um estudo sobre CCC, pois também é evidente no romance uma estreita relação entre os personagens e o espaço que habitam ou por onde transitam. O filósofo alemão Martin Heidegger, em seu ensaio *Construir, Habitar, Pensar* (2012 [1951]), nos ajuda a refletir sobre este vínculo que o homem mantém com a terra que habita. Analisando semanticamente os termos, Heidegger resgata a antiga equivalência entre as ideias de “construir” e “habitar” e a partir daí é que ele tece o seu pensamento, a etimologia refere-se à língua alemã, mas conservemos a tese de que o homem constrói para o seu próprio habitar, e que mesmo as construções que não são residências servem ao homem como um aperfeiçoamento do seu habitar. Habitar é ter sob domínio um espaço, é manipulá-lo a seu favor, o construir é a edificação do habitar, é um deixar-se habitar. Não apenas o aspecto físico e fatores funcionais estão relacionados a este construir, pois ao mesmo tempo em que o homem constrói o espaço ao seu redor, ele constrói a si mesmo. O homem também pode ser fruto do espaço e também pode estar à mercê deste, é o

¹ Doravante, utilizaremos a sigla CCC para nos referirmos ao romance em estudo.

que veremos em CCC, uma relação mais de domínio da terra sobre o homem do que deste sobre aquela. Na verdade, há um trânsito nesta relação homem-espaço, uma vez que os papéis de dominador e dominado por vezes invertem-se.

Este espaço onde a vivência humana concretiza-se e que se constrói na medida em que o homem o habita é o que Otto Friedrich Bollnow (1969) chamou de “espaço vivencial”, estamos falando aqui de um espaço que está muito além das referências matemáticas de medidas e direções, estamos falando de um espaço que é feito de ações e vínculos afetivos e psicológicos, o espaço vivencial é o aquele que só existe no habitar, nesta estreita relação do homem com a terra. Ainda, segundo Bollnow (1969), neste espaço de vivência é que se constitui a vida pessoal e a vida coletiva em sociedade, nem homem nem espaço são indiferentes um ao outro.

Esta mesma ideia é defendida pelo geógrafo Milton Santos (1988). Para ele, o espaço não se mantém neutro aos acontecimentos, nem é simplesmente o reflexo daquele que o habita, é, pois, um “condicionamento condicionado”, pois em seu dinamismo próprio propicia os eventos e sofre as consequências disso. Podemos, ainda, ir além, o espaço e o habitante tornam-se indissociáveis à medida que um constitui o outro. Assim, nas palavras do geógrafo:

O espaço deve ser considerado um conjunto indissociável do qual participam, de um lado, um certo arranjo de objetos geográficos, objetos naturais e objetos sociais e, de outro, a vida que os anima ou aquilo que lhe dá a vida. Isto é, a sociedade em movimento” (SANTOS, 1988, p. 16).

Desta forma, espaço e homem constroem mutuamente um ao outro. O espaço não é apenas o estático e o visível, participam de sua composição todas as relações possíveis que o homem que o habita pode estabelecer.

1.2 Espaço e linguagem

O espaço é o que está à nossa volta, é o que nos condiciona, é o que vemos, tocamos, pisamos, mas também pode denotar alguma classificação social. Mas não basta o espaço ser percebido, ele precisa ser representado de alguma maneira, assim como todas as outras coisas ganham sua representação e abstração através da linguagem, nossa noção espacial também pode ser definida através da palavra. Aliás, em nossa sociedade não há como fugirmos a esta categorização das coisas. Homi Bhabha (2000) nos diz acertadamente que a textualidade e a escrita são poderosas estratégias de estabelecimento e conformação do espaço e das nações. O que define as fronteiras de países, cidades, quintais, senão acordos políticos, acordos escritos?

Mesmo no mundo real, a ideia de espaço está condicionada à palavra. É a palavra que usamos para nos localizarmos, criarmos referências espaciais: os nomes dos lugares, advérbios, pronomes, a linguagem articula-se na produção do espaço. Desta forma, nossa produção do espaço enquanto produto da linguagem acontece num plano morfológico e sintático, torna-se um fator imprescindível da coesão textual.

A nossa ideia de espaço está vinculada à cultura e também ao discurso artístico, Alicia Llarena (2007) defende que a linguagem artística é essencial para a percepção da realidade e fortalece a sensação de “pertencença”. É através deste discurso que o espaço pode ser conhecido e reconhecido, seja por quem está do lado de fora, seja pelos próprios habitantes. Evidentemente, a literatura regionalista colabora para este reconhecimento da terra e fortalecimento da identidade, quando, além dos aspectos físico-geográficos, retratam também os aspectos culturais e históricos muitas vezes ignorados e desconhecidos.

Destarte, o espaço fictício, como um tecido textual, resultado de operações verbais e de escolhas estilísticas, é um fenômeno explicável e suscetível de análise no plano morfológico da obra, é o que nos explica Llarena (2007). É possível desconstruirmos o texto, observar nele as seleções vocabulares e semânticas responsáveis pela composição deste elemento:

[...] el espacio como fenómeno explicable em orden morfológico del texto, como resultado de sus operaciones estilísticas, y como principio organizador de su nivel temático y composicional, constituye el primer objeto de la espaciología literaria, el terreno más obvio de expresión espacial, el que se halla em la superficie del relato, em el ámbito de su misma enunciación, y el que habrá que tener em cuenta especialmente el plano de la “descripción”, del “cenario” y de los “sentidos añadidos”, porque entre todos ellos se fragua la representación del espacio (LLARENA, 2007, p. 77).²

Assim, no campo literário, podemos verificar pelo menos duas relações do espaço com o texto, quem nos dá suporte para tal afirmação é Yves Reuter (1995), que afirma que o espaço pode ser compreendido na sua verossimilhança com o espaço real ou nas suas funções dentro do próprio texto. A respeito disso, podemos demarcar uma relação com a exterioridade e com o interior do texto.

² Tradução livre: O espaço como fenômeno explicável na ordem morfológica do texto, como resultado de suas operações estilísticas, e como princípio organizador de seu nível temático e composicional, constitui o primeiro objeto da espaciologia literária, o terreno mais óbvio de expressão espacial, o que se encontra na superfície da narrativa, no âmbito de sua enunciação e o que se deve levar em consideração principalmente no plano da “descrição”, do “cenário” e dos “sentidos agregados”, porque dentre todos eles é que se constrói a representação do espaço.

A primeira acepção espacial, tal qual também verificou Llarena (2007), procura verificar o quão realista o espaço criado no texto é em relação àquele espaço que representa. Essa verossimilhança é obtida através do recurso da descrição. É este recurso que propicia a criação das imagens mentais dos elementos que compõem o espaço. Reuter (1995) lembra ainda que o espaço representado pode não existir no mundo real, pode-se criar um espaço imaginário completamente fictício, mas suas paisagens, objetos, organização, seus elementos composicionais encontram de alguma forma uma correspondência com o mundo real, mantém-se, através da descrição, uma lógica que obedece a mesma lógica do mundo factual.

Tal descrição pode estar entremeada à narração, quando os elementos são apresentados conforme as ações desenvolvem-se, assim como também pode apresentar-se como uma interrupção do fluxo narrativo. Podemos estabelecer ao menos duas funções para o recurso descritivo, tal como afirma Gérard Genette (2011). A primeira função é de ordem decorativa, que não representa informações cruciais ao fato narrado, apenas nos faz visualizar através das palavras o objeto descrito. A segunda função é de ordem simultaneamente explicativa e simbólica, aqui o recurso descritivo já traz uma representatividade maior, pois trata-se de informações capazes de modificar a narração e nos traz dados importantes sobre o contexto cultural ou psicológico no qual se encontram os personagens, ou ainda podem tratar-se de informações que justificam o encadeamento das ações.

Este conceito explorado por Genette vai ao encontro do que Boris Tomachevski (1976) chama de “motivo” e classifica como “motivo associado” e “motivo livre”. O primeiro é aquele que não pode ser excluído da narração sem o risco de afetar-lhe a coerência, o segundo diz respeito às informações que podem ser excluídas sem afetar o desenvolvimento da narrativa. É possível ainda classificá-los de acordo com a ação que descrevem, podendo, assim, serem “motivos estáticos”, que não modificam a situação narrada, ou “motivos dinâmicos”, que modificam a ação e funcionam como o motor da narrativa. Assim, um elemento que aparece durante uma descrição pode não modificar a ação narrada, mas é imprescindível para a caracterização do personagem, tornando-se um motivo associado e estático, bem como podem aparecer elementos que são capazes de modificar a trajetória dos personagens. Por isso é que afirmamos que a elaboração de uma descrição não se faz ingenuamente, os elementos escolhidos para tal composição organizam-se de forma a desempenhar alguma função no texto.

Como a descrição pode organizar-se para obtermos uma ideia sobre o espaço na narração é outro ponto crucial nesta pesquisa. A descrição pode acontecer num grau de

afastamento maior ou menor em relação à narrativa, quem nos explica isso é Osman Lins (1976), que elabora uma classificação das formas como a descrição é desenvolvida no texto. Ele explicita que em algumas narrativas o espaço é “rarefeito” e “impreciso”. Mesmo nesses casos há uma razão para esta apresentação espacial, seja para dar ênfase às personagens ou às motivações psicológicas que as compõem, seja para intencionalmente não fixar o personagem em um tempo ou espaço, e neste caso é a ausência do espaço que vai ganhar relevância. Lins (1976) apresenta-nos como exemplo de espaço inacessível a obra *O Castelo*, de Franz Kafka, na qual se sobressaem descrições do cenário, mas não há uma localização geográfica que torne exato o espaço onde se desenvolve a narrativa, o personagem K. chega à vila que fica nos arredores do castelo, mas não há referência de que vila é aquela, qual castelo é aquele, assim, o espaço fica em suspenso, ao leitor fica apenas algumas impressões daquele lugar, isso apenas enfatiza o caráter “a-histórico” e “não-circunstancial” da narrativa.

Lins (1976) afirma que tudo na narrativa sugere um espaço, mesmo que não se evoque um nome, a narrativa exige um mundo no qual se localizem as ações e personagens, este espaço pode ainda ser constituído pelos próprios personagens, objetos que tenham em mãos, ações que executem, a maneira como se caracterizam, tudo isso colabora na apreensão do espaço. O autor entende por espaço tudo o que se encontra intencionalmente disposto, envolve personagens e tanto pode ser absorvido como acrescentado por eles, podendo ser constituído por figuras humanas coisificadas ou pela personificação das coisas:

Excetuando-se os casos, hoje pouco habituais, de intromissão do narrador impessoal mediante o discurso abstrato, tudo na ficção sugere a existência do espaço – e mesmo a reflexão, oriunda de uma presença sem nome, evoca espaço onde a proferem e exige um mundo no qual cobra sentido (LINS, 1976, p. 69).

É necessário, no estudo do espaço, lembrar-se sempre de “que seu horizonte, no texto, quase nunca se reduz ao denotado” (LINS, 1976, p. 72). Pode-se encerrar o enredo em um único cenário, fato que ocorre bastante em histórias policiais ou de terror, entretanto, o espaço também está naquilo que não é dito pelo texto ou nas pistas espalhadas na narrativa. Neste ponto é que o autor nos chama a atenção para o fato de que o espaço não é apenas físico, pois fatores sociais, econômicos e até mesmo históricos podem adquirir relevância na construção espacial da narrativa.

Neste sentido é que surge o conceito de “atmosfera”, que seria a manifestação do espaço, a significação que o espaço adquire para o desenvolvimento da ação. É totalmente de

caráter abstrato e envolve o emocional da personagem (alegria, angústia, medo, ódio), é a sensação emanada no ambiente, surge da relação personagem-ação-espço:

[...] a atmosfera, designação ligada à ideia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato – de angústia, de alegria, de exaltação, de violência etc. –, consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como emanção deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se pela atmosfera que provoca (LINS, 1976, p. 76).

Por vezes a atmosfera pode confundir-se com o conceito de “ambientação”, a diferença é deveras sutil, é possível compreender que a ambientação é um efeito da atmosfera, mas só isso não basta. O autor define a ambientação da seguinte maneira: “por ambientação, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente” (LINS, 1976, p. 77). Assim, a ambientação seria a caracterização, as emoções envolvidas na relação entre personagem e espaço e é um processo que pertence à arte narrativa. Antônio Dimas (1985) explica de forma mais clara e até didática o conceito de ambientação e a diferencia do espaço:

O espaço é denotado; a ambientação é conotada. O primeiro é patente e explícito; o segundo é subjacente e implícito. O primeiro contém dados de realidade que, numa instância posterior, podem alcançar uma dimensão simbólica (DIMAS, 1985, p. 20).

Neste âmbito, Lins (1976) reflete sobre a divergência entre a ação e a descrição e até que ponto pode-se discerni-las em uma narração. O autor defende que tanto a ação quanto a descrição podem ser igualmente importantes no texto, podendo, inclusive serem inseparáveis no conjunto textual. São justamente os diversos modos de atrelagem entre o narrar e o descrever que construirão a ideia de ambientação, cabendo ao narrador e ao personagem a modulação deste recurso, como podemos verificar nos excertos do *corpus* deste trabalho, a obra *Chove nos campos de Cachoeira*:

A ambientação, no que concerne às suas relações com o desenrolar da narrativa, interessando, portanto, narrador e personagens, repousa normalmente sobre três princípios básicos, empregados isoladamente ou conjugados (LINS, 1976, p. 79).

Assim, o autor nos apresenta três tipos de ambientação: “ambientação franca”, “ambientação reflexa” e “ambientação dissimulada”.

A ambientação franca é introduzida pelo narrador, há uma interrupção do fluxo narrativo para ser construída uma descrição objetiva da paisagem, o narrador observa o exterior e verbaliza-o, como podemos perceber na seguinte passagem de CCC:

Mais para longe já eram os campos queimados, a terra preta do fogo e os gaviões caçavam no ar os passarinhos tontos. E a tarde parecia inocente, diluída num sossego humilde e descia sobre os campos queimados como se os consolasse (CCC, p. 117).

A ambientação franca não interfere na compreensão da narrativa, funciona mais como um plano de fundo que vai situar a ação. Já na ambientação reflexa há um cuidado maior para unir a descrição do espaço e a ação narrada, evitando o hiato que caracteriza a ambientação franca. A ambientação reflexa, própria das narrativas em terceira pessoa, seria uma maneira de manter o personagem em foco, sendo o espaço reconhecido através do personagem, vejamos outro trecho de CCC:

Bitá passa pela barraca de Felícia. Pensa então que Felícia é mais feliz do que ela. [...] Bitá achou uma tranquilidade tão boa naquele quarto de Felícia, mal iluminado pela lamparina já seca. Um quarto esburacado, cujos buracos eram inutilmente tapados de papel por Felícia (CCC, p. 277).

É através do olhar do personagem que temos acesso ao cenário, diferente da ambientação franca, será uma descrição subjetiva, pois vai ser influenciada pela emoção vivida pelo personagem naquele momento, tal como podemos verificar no trecho a seguir, num momento em que o personagem Alfredo observa o clarão do fogo que consome os campos:

E Alfredo, maravilhado, contemplava o clarão na grande noite nos campos. Ali estava todo o seu sonho da cidade de bondes elétricos, arraial de Nazaré, largo da Pólvora, as lojas de brinquedos, a Torre Malakof, das senhas vermelhas. Aquele clarão chamava-o. Era o sonho de viagens. Alfredo vivia sonhando e desejando (CCC, p. 204-205).

Tanto a ambientação franca, quanto a reflexa podem ser reconhecidas pelo seu caráter compacto e contínuo, constituem-se em blocos e em unidades temáticas facilmente reconhecíveis. Entretanto, a ambientação dissimulada ou oblíqua constrói-se de maneira bem diferente, ela exige uma personagem ativa e está entremeadada entre espaço e ação. A

ambientação dissimulada surge conforme a ação desenvolve-se, o espaço vai revelando-se a partir dos gestos das personagens, podemos conferi-la no seguinte fragmento:

Major Alberto na alcova põe o candeeiro junto da rede em cima dum banco e folheia seus catálogos. Quantos planos em torno daqueles catálogos. Major Alberto mergulha nos catálogos todo o seu sonho, o seu romantismo, o seu impossível. Major ajeita o candeeiro e tosse (CCC, p. 133).

O espaço parece diluir-se no fluxo narrativo, ação e ambientação constroem-se reciprocamente, por isso este tipo de ambientação requer uma leitura mais atenta para ser percebida. O conceito de ambientação foi um dos principais legados que Osman Lins (1976) deixou para os estudos literários, sobretudo acerca do espaço.

1.3 Focalização

A narração de CCC é um entremeado de olhares, tanto para o lado de fora quanto para o interior dos personagens. O narrador nos conduz através dos olhos dos personagens pelos campos de Cachoeira, mostra-nos as casas, as ruas e as pessoas. Nenhuma espacialização apresenta-se ingenuamente, está sempre no campo da visão de alguém, principalmente dos personagens Alfredo e Eutanázio. Este campo restritivo de onde se seleciona o que é percebido é o que Gerárd Genette (1989, p. 241) chama de “ponto de vista” ou “focalização”.

O ponto de vista é construído na articulação entre o narrador e o elemento narrado. Estamos, assim, diante da relação de troca entre um narrador onisciente que dá voz aos pensamentos dos personagens narrados e personagens que emprestam seus olhares e sensações ao narrador que nos conduz.

É através da voz narrador de CCC que tomamos conhecimento de cada detalhe da narrativa, ele conhece os personagens mais do que eles mesmos. O narrador invade a memória, os sentimentos, os pensamentos de cada personagem, apropria-se das suas vozes e externaliza o que há por dentro deles:

E Eutanázio pensava que doença do mundo ele tinha era na alma. Vinha sofrendo desde menino. Desde menino? Quem sabe se sua mãe não botou ele no mundo como se bota um excremento? Sim, um excremento. Teve uma certa pena de pensar assim sobre sua mãe. Não tinha grandes amores pela sua mãe. Morrera, e quando o caixão saiu, ele, sem uma lágrima, sentiu sede e foi fazer uma limonada. Aquele choro das irmãs, dos parentes, lhe pareceu ridículo. Enfim, sua mãe tinha morrido. Ele saltou de dentro dela como um excremento. Nunca dissera isso a ninguém (CCC, p. 124).

Numa mescla de discursos direto e indireto, a narração vai sendo tecida de modo a revelar uma multifocalização. Num momento estamos diante das memórias dos personagens, revirando o passado, conhecendo seus desejos, visitando os lugares por onde estiveram, é assim que nos aparece a cidade de Belém na narração, uma cidade ora imaginada, ora relembada por Alfredo e Amélia, é assim também que conhecemos a Muaná das lembranças de Eutanázio e Major Alberto. Noutra momento, por vezes, sem interromper o fluxo narrativo, nossa atenção dirige-se ao espaço habitado, por onde os personagens transitam e constroem suas vivências.

Outrossim, esta multifocalização também transita de personagem para personagem. Algumas vezes encontramos a ausência de focalização, quando o narrador distancia-se dos elementos narrados e mostra-os sem interferência dos fatores emocionais dos personagens, mas o mais frequente é que observemos o espaço narrado através dos olhos e sentidos de Alfredo e Eutanázio. É possível, desta forma, traçarmos pelo menos dois trajetos quase paralelos que norteiam a narrativa. Podemos mapear todos os espaços visitados pelos dois personagens e obter a caracterização de todos os cenários da obra, é o que faremos no terceiro capítulo, posicionando-nos diante da perspectiva de Alfredo e Eutanázio.

1.4 As funções do espaço

Podemos agora retomar à segunda acepção do espaço literário para Yves Reuter (1995), que já diz respeito ao papel desempenhado pelo espaço dentro do próprio texto, enquanto parte da estrutura deste. Dependendo do texto que tenhamos em mãos, podemos destacar diversas funções que o espaço pode desempenhar, assim, Reuter (1995) elenca duas funções que o espaço pode desempenhar na narrativa: pode caracterizar por metonímia os personagens ou simbolizar seu status e desejos, pode também funcionar como facilitador de ações e diálogos.

Em *Introdução à Topoanálise*, Oziris Borges Filho (2007) elenca sete funções: caracterizar os personagens, influenciar os personagens e sofrer suas ações, propiciar a ação, situar os personagens geograficamente, representar os sentimentos dos personagens, estabelecer contraste com os personagens e antecipar a narrativa. Osman Lins (1976) também organiza diversas funções para o espaço, tais como modificar os personagens, refletir seus sentimentos, revelar necessidades e deflagrar emoções. Nesta pesquisa não nos debruçaremos em todas estas funções, abordaremos aqui apenas aquelas que podemos verificar em CCC.

Ratificando uma ideia já mencionada, nenhum espaço abordado numa narrativa é vazio de funcionalidade, as escolhas que circundam os objetos escolhidos para compor o cenário, o período do dia em que se passa uma cena, a condição social que caracteriza o lugar elaborado, até mesmo a localização geográfica da narração, não são tomadas ingenuamente, há fatores que justificam cada escolha.

Tomemos como exemplo nosso objeto de estudo: os cenários escolhidos pelo autor foram lugares miseráveis, tomados pela pobreza, estes cenários situam-se num lugarejo no interior no Marajó, a pequena vila de Cachoeira, lugar que nem ao menos tem status de cidade. Outra característica curiosa do lugar é o período escolhido para desenvolver-se a narrativa: o período das cheias, a narração começa com os campos queimados e aos poucos vamos presenciando esta terra inundando-se com as grandes chuvas, ambiente propício à melancolia e angústia e também ao medo. Todas estas escolhas de composição coadunam-se com os personagens que vivem, cada um em seu particular, pequenas e grandes derrotas.

É neste lugar repleto de pobreza e que Alfredo angustia-se com o desejo de ir embora e não se tornar um prisioneiro da vila, são as chuvas e as cheias que dão a Amélia o constante medo de perder mais um filho para as águas, é este lugar marcado naturalmente pelo trágico que Eutanázio escolhe e é acolhido para morrer de forma lenta e masoquista ao preencher suas horas visitando as casas e barracos de outros personagens que exalam miséria, fome e sadismo.

Assim, podemos afirmar que o espaço desenvolvido em CCC executa a função caracterizadora dos personagens. Numa análise mais minuciosa veremos no segundo capítulo como cada uma das casas descreve seus habitantes. O “chalé de madeira, assoalhado e alto”, embora sem pompas, caracteriza sutilmente a superioridade social de Major Alberto em relação aos demais habitantes da vila, o próprio vocábulo “chalé” nos dá a impressão de tratar-se de uma casa maior, cuja condição financeira de seus habitantes é de certa forma mais elevada, no interior do chalé encontramos uma pequena biblioteca, na qual Major leva horas folheando os catálogos, agora além da superioridade social, temos uma prova da superioridade intelectual dos moradores do chalé em meio a uma vila povoada de analfabetos. As demais casas descritas na narração revelam também em sua caracterização a condição social dos personagens, como a casa de seu Cristóvão e de Domingão e a barraca de Felícia, observemos novamente a nuance dos vocábulos utilizados para referirem-se às habitações, a palavra “barraca” denota um nível de pobreza maior que a palavra “casa”, que já nos dá uma vaguidão acerca do caráter social de que se trata.

Ademais, os cenários escolhidos também descrevem o caráter psicológico dos personagens. O melhor exemplo disso é a articulação da transformação dos cenários e o processo de corrosão de Eutanázio, à medida que o personagem definha, a terra é substituída pelas águas das chuvas violentas, o clima torna-se mais melancólico e fúnebre, como se a própria vila aguardasse a morte de Eutanázio ou externalizasse a destruição interna do personagem. O cenário da saleta também apresenta-se de forma singular, quando todos já esperam a morte de Eutanázio e este reluta em estender o sofrimento, percebemos através de seus olhos os objetos da saleta perdendo a forma, como se o espaço se diluísse tal quais os sentimentos do personagem.

Além da função caracterizadora, podemos destacar no espaço de CCC a função de influenciar as ações dos personagens. Alfredo está descontente com a vila por causa da sensação de aprisionamento que ela lhe causa, não pelo fato de ser localizada em uma ilha, mas toda aquela pobreza impregnada no lugar gera desconforto no menino. Então a aversão não é contra o lugar enquanto localização geográfica, mas enquanto um lugar habitado por pessoas que limitam o menino: as crianças fedidas pedindo em sua porta, o irmão doente, a pouca fartura, a escola que não ensina nada, tudo isso gera em Alfredo um desejo de partir, desejo que ele alimentará por toda a narrativa. O espaço social, assim, propicia este aspecto psicológico do personagem, este só é possível e justificável diante do espaço em que Alfredo convive.

Ainda podemos destacar dentre as funções do espaço na obra CCC, o contraste que ele pode estabelecer com a cena desenvolvida. Citemos como exemplo o jasmineiro branco e perfumado na entrada da casa de seu Cristóvão que em nada condiz com o caos que Eutanázio encontrará lá dentro, nem com o estado psicológico perturbado do personagem. Outro exemplo de espaço contrastante é composto não por objetos, mas por pessoas, é o velório da mulher de Domingão, embora o caráter festivo do velório seja algo cultural da região, a tristeza do viúvo é ofuscada e ignorada por todas as pessoas que adentram sua casa, antes misteriosa aos olhos dos outros, reúnem-se ali diversas pessoas que estão a rir, jogar, brincar, conversar, demarcando uma ausência da morte naquele lugar.

Por último, não podemos ignorar a função mais óbvia que o espaço desempenha que é a de situar os personagens. A localização mais evidente dos personagens da obra é a vila de Cachoeira, seguem-se a ela outras pequenas localizações, como as orientações espaciais que levam Eutanázio à casa de seu Cristóvão, os rumos tomados pelo personagem em sua

caminhada. O chalé, as casas, a barraca de Felícia, a Rua das Palhas, os campos, são algumas das localizações citadas no desenvolvimento da narrativa.

1.5 Espaço na Narratologia e Topoanálise

Como o conceito de espaço é muito amplo, mesmo quando o delimitamos para o campo da literatura, é possível subdividi-lo em diversas categorias, de acordo com sua funcionalidade. Marie-Laure Ryan (2012, p. 1) elabora uma síntese dos conceitos de espaço baseando-se em alguns teóricos importantes no ramo são utilizados como referência, bem como pontos de vista acerca do conceito e forma de análise deste elemento, tais como a ideia de *mental space* explorada por Gilles Fauconnier, o *spatial reading* trabalhado por Susan Stanford Friedman, ou ainda o *spatial story* estudado por Mark Turner.

Ao trabalhar com os elementos espaciais do texto, a Narratologia procura diferenciar os conceitos literais e metafóricos de “espaço”, disto se compreende, simultaneamente, o espaço explorado na produção tipográfica do texto ou o espaço enquanto uma referência que se depreende na narração (localização dos eventos, posicionamento sócio-histórico-geográfico dos personagens, etc), nesta pesquisa, o que mais nos interessará será este segundo conceito, o espaço como um elemento composicional da narrativa. Em seu artigo, Marie-Laure Ryan (2012) chama a atenção para quatro conceitos de espaço textual analisados no ramo da narratologia, cada um tem uma maneira singular de tratar este objeto.

O primeiro conceito é o *narrative space* (espaço da narrativa). A ênfase recai, aqui, no estudo do lugar por onde os personagens movimentam-se, os cenários em que as ações ocorrem, é um elemento abstrato, pois pertence ao texto enquanto discurso: “in written narrative we can distinguish the individual locations in which narratively significant events take place from the total space implied by these events”³ (RONEN, 1986 *apud* RYAN, 2012, p. 2) Cinco categorias são desenvolvidas dentro deste conceito: *spatial frame*, que seria os locais mostrados na narrativa, isto inclui os objetos e as relações que mantém entre si, trata-se de espaços mais restritos, se tomarmos como exemplo nosso *corpus* de análise, a obra CCC, poderíamos classificar como *spatial frame* a saleta onde Eutanázio definha, as casas frequentadas pelos personagens (o chalé do Major Alberto, a casa de Domingão, a da família de Irene, o barraco de Felícia), cada pequeno cenário que restringe a localização dos personagens em determinado momento da narrativa; a categoria *setting* inclui, além da noção

³ Tradução livre: Na narrativa escrita, podemos distinguir as localizações individuais em que os eventos narrados ocorrem a partir do espaço total implícito nestes eventos.

geográfica, a localização sócio-histórica, trata-se de uma noção mais geral e ampla, pois abarca todos os *spatial frames*, podemos dizer que em CCC teríamos como *setting* o Brasil (espaço geográfico), as primeiras décadas do século XX, período pós-ciclo da borracha na Amazônia (espaço histórico), e a comunidade ribeirinha, dividida entre mais pobres do que ricos (como espaço social); o *story space* é o espaço mais relevante na narrativa, que pode aparecer como um *spatial frame* ou pode ser apenas citado, no caso de CCC, podemos dizer que tanto a Vila de Cachoeira, quanto Belém são exemplos de *story space*, pois a obra gira em torno destas duas localidades; temos ainda a categoria *narrative/story world*, que é o espaço que vai além dos dados fornecidos pela narração, necessita do conhecimento do leitor para que seja apreendido no texto, logo, para o leitor de CCC conhecer o *story world* da obra, precisa saber que a vila de Cachoeira localiza-se no Marajó, arquipélago paraense que fica à cerca de 90 km de Belém, cujo acesso só é possível através de barco ou avião, além das características climáticas peculiares, como o fato de que entre os meses de janeiro e maio dois terços do território ficam submersos por causa das chuvas intensas. E, finalmente, a categoria *narrative universe*, que é construída a partir das relações afetivas que os personagens estabelecem com o espaço, podemos exemplificar com a sensação de aprisionamento de Alfredo em relação à ilha, ou a sua ideia e libertação e realização em Belém.

O segundo conceito que Ryan (2012) aborda é a *spatial extension of the text* que seria a organização espacial do texto enquanto um objeto concreto: “[...] it refers to the spatiality of the text as material object and to the dimensionality of the interface to with the reader, spectator or user”⁴ (RYAN, 2012, p. 3). A ideia surge com Seymour Chatman (1978 *apud* RYAN, 2012, p. 3) que sugere a distinção entre *story space* e *discourse space*, tal como ocorre em relação ao tempo, cujos estudos lhe conferem as categorias *story time* (tempo de duração dos eventos da narrativa) e *discourse time* (tempo de duração da narração). Para Chatman a correlação seria a seguinte: o *story space* equivaleria ao *story time*, contudo, a ideia de *discourse space* não equivale à ideia do *discourse time*, por tratarem de forma diferente seus objetos, enquanto que o *discourse space* concentra-se no espaço de elaboração do discurso (teríamos aí uma ideia abstrata de espaço já que o discurso é algo abstrato) o *discourse time* seria o tempo de duração do discurso (embora a ideia de tempo não seja exatamente concreta, podemos, neste caso, medi-lo tal qual na física):

⁴ Tradução livre: refere-se à espacialidade do texto enquanto objeto material e à dimensão de sua interface para com o leitor, espectador ou usuário.

Chatman (1978: 96–107) proposes a distinction between — story space and — discourse space through which he tries to transpose into the spatial domain the well justified distinction between —story time (—the duration of the purported events of the narrative) and —discourse time (—the time it takes to peruse the discourse; 62). —Discourse time is a useful concept because language (or film) is a temporal medium. But Chatman’s notion of —discourse space does not involve space in the same way as —discourse time involves time, for it does not concern the space physically occupied by narrative discourse but, rather, describes the disclosure by discourse of the space in which the story takes place (RYAN, 2012, p. 3).⁵

Assim a materialidade dos conceitos não é condizente, por isso a Narratologia prefere o termo *spatial extension of the text*, pois este faz compreender a ideia de medida:

The concept of —spatial extension of the text offers a more satisfactory spatial correlate of the notion of —discourse time, since it refers to the spatiality of the text as material object and to the dimensionality of the interface to with the reader, spectator or user (RYAN, 2012, p. 12).⁶

O terceiro conceito de espaço diz respeito a este elemento como contexto e como continente para o texto. O espaço seria, aqui, elemento produtor do texto, serviria como motivação para a construção da narrativa.

Narratives are not only inscribed on spatial objects, they are also situated within real world space, and their relations to their environment go far beyond mimetic representation. When a nonfictional story is told where it happened, gestures and deictic elements may be used to point to the actual location of events. By telling us how certain striking landscape features came into being or what happened on certain sites, narratives of myth, legend and oral history build a —spirit of place, what the Romans called *genius loci*. (RYAN, 2012, p. 4. Grifo do autor.)⁷

⁵ Tradução livre: Chatman (1978: 96-107) propõe uma distinção entre – espaço da narração e – espaço do discurso através do qual ele tenta transpor para o domínio espacial a distinção bem justificada entre o tempo – tempo da narração (-a duração dos eventos narrados) e – tempo do discurso (-o tempo que leva para ler o discurso ; 62). O tempo do discurso é um conceito útil porque a linguagem (ou filme) é um meio temporal. Mas a noção de Chatman de espaço do discurso não envolve o espaço da mesma forma como o tempo do discurso envolve tempo, pois não diz respeito ao espaço físico ocupado pelo discurso narrativo, mas sim descreve a divulgação pelo discurso do espaço em que a história se passa.

⁶ Tradução livre: o conceito de extensão espacial do texto oferece um correlato espacial mais satisfatória da noção de tempo do discurso, uma vez que se refere à espacialidade do texto como objeto material e a dimensionalidade da interface para com o leitor, espectador ou usuário.

⁷ Tradução livre: Narrativas não são apenas inscritos em objetos espaciais, elas também estão situadas dentro do espaço do mundo real, e suas relações com o seu ambiente vão muito para além da representação mimética. Quando uma história não-ficcional é contada, onde aconteceu , gestos e elementos dêiticas podem ser usados para apontar para a localização real dos acontecimentos. Podemos dizer como certas características marcantes da paisagem vieram a ser ou o que aconteceu em determinados lugares, narrativas de mitos, lendas e narrativas orais constroem um espírito do lugar, o que os romanos chamavam *genius loci*.

Assim, a narração construir-se-ia, não apenas em forma de discurso, mas também através dos objetos que mantém alguma relação mimética com a narrativa. O texto constrói-se na composição do espaço.

O último conceito abordado por Ryan (2012) é o *spatial form of the text*, que também analisa o espaço material do texto, a sua disposição formal:

The term —spatial form was introduced by the literary critic Frank (1945) to describe a type of narrative organization characteristic of modernism that deemphasizes temporality and causality through compositional devices such as fragmentation, montage of disparate elements, and juxtaposition of parallel plot lines. The notion of spatial form can be extended to any kind of design formed by networks of semantic, phonetic or more broadly thematic relations between non-adjacent textual units (RYAN, 2012, p. 4).⁸

Dentre os quatro conceitos elencados, apenas o primeiro tem como objetivo estudar o espaço no texto como algo imaterial, elemento da narrativa em si. O conceito de *narrative space* compreende o espaço na literatura como algo que vai além da escrita e do registro tipográfico.

Borges Filho (2007) também traz uma importante colaboração para a categorização do espaço, subdividindo-o em macro e microespaço. A primeira categoria, o “macroespaço”, diz respeito à extensão espacial que engloba todos os pequenos núcleos. Já os “microespaços” são as divisões espaciais presentes na narração, diz respeito às casas, cômodos, ruas, tudo o que se encadeia formando um todo espacial na narrativa. Estão relacionados a estes conceitos as classificações de cenário, natureza, ambiente, paisagem e território. Assim Borges Filho (2007) explica o que ele chama de “segmentação do texto”:

Detectada a presença do **macroespaço**, cumpre verificar os **microespaços** que o compõem. Nesse caso, toma-se por base a característica específica dos dois tipos essenciais do espaço, a saber: o **cenário** e a **natureza**. E ligados a esses dois tipos de espaço, temos o ambiente, a paisagem e o território (BORGES FILHO, 2007, p. 46-47. Grifo do autor).

⁸ Tradução livre: o termo forma espacial foi introduzido pelo crítico literário Frank (1945) para descrever um tipo de organização da narrativa característica do modernismo, que dá ênfase à temporalidade e à causalidade através de dispositivos de composição, como fragmentação, montagem de elementos díspares, e justaposição de tramas paralelas. A noção de forma espacial pode ser entendida como qualquer projeto formado por redes semânticas, fonéticas ou, mais amplamente, relações temáticas entre as unidades textuais não adjacentes.

Borges Filho compreende a noção de “cenário” como o espaço modificado pela ação humana, em contraposição à “natureza”, que não sofreu tal influência. Assim, o pesquisador precisa verificar neste caso quais as relações entre os personagens e o espaço, que elementos o compõem, quais os valores estão presentes nele, de que maneira a ação humana interfere na sua representação. Em nosso objeto de estudo não há uma divisão elementar entre natureza e cenário, uma vez que a região geográfica trabalhada na obra constrói-se a partir da interação do homem com a natureza, o homem modifica o espaço, mas ao mesmo tempo adapta-se a ele e às suas transformações naturais, seria o que Borges Filho (2007) chama de “espaço híbrido”, onde natureza e cenário coadunam-se.

A ideia de “ambiente” explorada por Borges Filho (2007) aproxima-se do conceito de ambientação adotado por Osman Lins (1976), pois resulta das relações entre o espaço físico (seja cenário ou natureza) e as emoções que envolvem o personagem, ou seja, trata-se da interação entre o clima psicológico dos personagens e o espaço por eles ocupado. Borges Filho (2007) traça ainda um paralelo entre sua ideia e o conceito de motivação composicional de Tomachevski (1976):

Estes detalhes característicos podem se harmonizar com a ação: através de uma analogia psicológica (a paisagem romântica: luar para uma bela cena de amor, tempestade ou borrasca para as cenas de morte ou crime). Por contraste (o motivo da natureza indiferente, etc.) (TOMACHEVSKI, 1976, p. 186).

Assim, de acordo com Borges Filho (2007), apenas a motivação composicional por analogia psicológica constituiria ambiente, já que a ideia e ambiente baseia-se na conjunção entre espaço e ação.

Ao conceituar “paisagem”, o autor presta-lhe um caráter subjetivo, pois está ligada diretamente ao olhar do narrador, seja heterodiegético ou homodiegético. Outrossim, a paisagem é a noção espacial que obtemos a partir daquilo que está ao alcance do olhar de quem narra e descreve. Borges Filho (2007) destaca ainda que para que o espaço construído na narração seja considerado paisagem, é necessário que possua as seguintes características: extensão, vivência e fruição:

A ideia de paisagem estará ligada ao olhar da personagem e/ou narrador. Quando ela estiver olhando uma grande extensão de espaço aí teremos a presença da paisagem. Como se sabe, nenhum olhar é neutro, daí a vivência da personagem e ou narrador determinará o conceito que esta terá do espaço

que vê. Tal conceito circulará entre dois pólos: o de beleza e o de feiúra (BORGES FILHO, 2007, p. 52 – 53).

A extensão diz respeito a todos os caracteres que nos dão a noção de percurso possível em determinado espaço. A vivência está relacionada à ideia que o personagem ou o próprio narrador nos dá sobre o espaço, seja uma ideia positiva ou negativa. A fruição é a forma como o personagem lida com o espaço. Sendo assim, a paisagem não é apenas o espaço descrito, mas o espaço transformado em ambiente, sobre o qual convêm as relações psicológicas traçadas com os personagens.

Por último, nesta etapa, Borges Filho (2007) conceitua “território”, que seria o espaço delimitado e dominado por algum tipo de poder, seja político, cultural, econômico ou qualquer outra relação de poder. Ou seja, quando se fala em território, não nos referimos ao aspecto concreto da extensão espacial, mas às relações de domínio às quais o espaço está submetido.

Outra concepção importante nesta discussão é a de “lugar”. As ideias de espaço e lugar por vezes confundem-se e até mesmo são tomadas como sinônimas. Entretanto, o geógrafo chinês Yi-Fu Tuan (1983) tece uma tese de diferenciação destes conceitos, que podemos definir em linhas gerais da seguinte maneira: quando se fala em espaço estamos fazendo referência a uma ideia mais abstrata, enquanto que lugar refere-se a algo mais concreto. Assim, o lugar é definido pelas relações de experiência, é onde se transita ou se repousa, é onde o simbólico constrói-se. O espaço é constituído de lugares. Nas palavras do geógrafo:

O “espaço” é mais abstrato do que “lugar”. O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor [...] as ideias de “espaço” e “lugar” não podem ser definidas uma sem a outra. A partir da segurança e estabilidade do lugar estamos cientes da amplidão, da liberdade e da ameaça do espaço, e vice-versa. Além disso, se pensamos no espaço como algo que permite movimento, então lugar é pausa; cada pausa no movimento torna possível uma localização em lugar (TUAN, 1983, p. 6).

Ricardo Gullón (1980) também faz uma importante colaboração para a compreensão das classificações do espaço, o autor elabora cinco tipos de espaços que podem aparecer no texto literário. Gullón (1980) classifica como “espaço-metáfora” aquele que tem um poder representativo que vai além de sua composição física, voltando-nos para nosso objeto de estudo, podemos dizer que a saleta, quando no momento de definhamento de Eutanázio,

assume formas macabras, representa a própria corrosão do personagem, funciona como uma metáfora para estado psicológico do personagem:

Quando o sol nascia, tinha a impressão do peso da luz na janela fechada, na parede aquecida. As telhas se iluminavam e o sol lhe dava, através das telhas vermelhas, a imagem daquela face que se ergueu da mesa e saltou sobre ele como um clarão. Mas sob o olhar de Irene que descia das telhas, os olhos de Felícia se derramavam macios e logo se derramavam em feridas gotejantes de pus [...] Os arranha-céus avançavam. O crucifixo se desfazia em pó, caindo aos pés de Felícia. Nem aquele pó servia para sarar as feridas de Felícia? (CCC, p. 365).

A outra classificação que Gullón (1980) nos apresenta os “espaços formadores” ou “deformadores dos personagens”, também é evidente quando observamos a relação de Eutanázio e o espaço da casa de seu Cristóvão e a de Alfredo e a vila. Podemos afirmar que em ambos os casos ocorre tanto a formação quanto a deformação dos personagens quando em contato com estes espaços. É evidente que os traços da personalidade de Alfredo e Eutanázio definem-se nessa relação de atração e ódio pelos espaços que frequentam: a aversão de Alfredo pela vila é resultado da pequenez e limitação do lugar, que geram desconforto ao menino, grande parte das angústias de Eutanázio é produto de suas visitas à casa de seu Cristóvão, aquele lar “pandemônico”, lugar onde ele é explorado e torturado por Irene.

Os “espaços de confinamento” também são evidentes na obra, são aqueles que de alguma maneira limita a liberdade de circulação do personagem. Exemplos disso é a própria vila, tanto para Alfredo, quanto para Eutanázio. No primeiro caso, a natureza geográfica da vila funciona como um elemento de confinamento para o menino, pois a inundação da vila impõe-se como uma limitação definitiva da sua viagem para Belém, ademais, a natureza social da vila o mantém distante da sua idealização da metrópole e do desejo intelectual de frequentar um colégio. O menino, a contragosto, é obrigado a permanecer na vila como um prisioneiro. No segundo caso, o próprio personagem confina-se na vila, Eutanázio já estivera em Muaná e em Belém antes, mas em nenhum lugar conseguiu realizar-se, vai para a vila de Cachoeira para viver sua derrota de não ter construído uma carreira, profissão ou família. Em nenhum momento da narrativa o personagem encontra conforto nos lugares que frequenta, assim, seu espaço de confinamento também é um espaço opressor, é o espaço da tortura emocional, muitas vezes procurada pelo próprio personagem.

Temos ainda o “espaço da fantasia”, que segundo Gullón (1980) pode sobrepor-se ao espaço real do personagem através das metamorfoses que o espaço fictício pode sofrer. O espaço da fantasia torna tudo possível, inclusive a volatilização do próprio espaço, é uma

criação do estado psicológico do personagem. Quando Eutanázio vê a vila em tons macabros e fúnebres, como as cenas apocalípticas no quarto de Felícia e no caminho da casa de seu Cristóvão, temos uma visão deturpada destes lugares, uma visão contaminada pela perturbação do personagem. Quando Alfredo penetra num mundo imaginário através do carocinho de tucumã, ele recria a vila, ele cria uma Belém que só existe em sua imaginação, ele está criando um espaço de fantasia.

Este mesmo mundo imaginário que o carocinho de tucumã propicia a Alfredo também funciona como um “espaço-refúgio”, a outra categorização de Gullón (1980). O espaço-refúgio é aquele que evoca conforto, segurança, e um abrigo protetor. E é justamente a proteção que Alfredo procura quando foge das mazelas da vila e esconde-se em um mundo imaginário. O garoto cria em sua mente uma vila de campos belos, leva a modernidade em formas de prédios para a vila, transporta-se para uma Belém mágica, cheia de luzes, um lugar onde seus sonhos realizar-se-iam.

A última classificação que Gullón (1980) nos apresenta não encontra correspondência em CCC, é o “espaço-incógnita” ou “espaço-vertigem”, que é o espaço de deslocamento ao desconhecido. Na obra em estudo o espaço é bem restrito, é a vila com suas casas e suas ruas, os personagens transitam por este espaço e o conhecem bem.

Uma observação importante a fazer-se acerca desta classificação do espaço que Gullón (1980) elabora é que nenhum deles nos remete necessariamente a um espaço geométrico, mas àquela condição de espaço que já definimos anteriormente, de que este pode ser construído também pelos demais sentidos além da visão, de que este espaço também compõe-se de estados sociais e psicológicos.

Ademais, a apresentação do espaço em CCC está condicionada ao estado emocional dos personagens, uma vez que são eles que nos guiam na percepção espacial da obra. Sendo assim, convém estabelecermos quais os níveis de relação afetiva que existem entre personagem e espaço no romance. Podemos verificar ao menos duas relações antagônicas que resultam da articulação personagem-espaço.

A primeira é a “topofilia”, que é a relação harmônica entre estes dois elementos, ocorre quando o espaço oferece segurança, o espaço-refúgio de que nos fala Gullón (1980), e o personagem mantém com ele uma relação de amor. Tuan (2007) define que a relação amorosa do personagem pelo espaço pode ser de origem familiar, patriótica, pode originar-se de um conforto estético ou de salubridade. Gaston Bachelard (1978) vai mais além ao escrever seu ensaio *A poética do espaço*, que é um conjunto de análises de lugares que geram

a sensação de felicidade ao habitante, tais como o lar: “Nossas pesquisas mereceriam, sob essa orientação, o nome de **topofilia**. Visam determinar o valor humano dos espaços de posse, espaços proibidos a forças adversas, espaços amados”. (BACHELARD, 1978, p. 196, grifo do autor)

Em CCC são raros os momentos em que os personagens sentem-se confortáveis no lugar em que estão. Aliás, a percepção que nos transmitem do espaço está repleta de conflitos, desgostos, angústias e medo. Por isso, a relação afetiva mais frequente na obra é a “topofobia”. Este conceito refere-se a lugares nefastos, de perigo, insalubres, desconfortáveis ou que por algum outro motivo provoque aversão naquele que o transita. Tuan (2005), ao definir as “paisagens do medo”, explica como se origina esta relação afetiva:

O que são paisagens do medo? São as quase infinitas manifestações das forças do caos, naturais e humanas. Sendo as forças que produzem o caos onipresente. De certa forma, toda construção humana – mental ou material – é um componente na paisagem do medo porque existe para controlar o caos (TUAN, 2005, p. 10).

Podemos, então, afirmar que CCC compõe-se de “paisagens do medo”. Há inúmeras razões para esta afirmação. Primeiramente, temos as forças sociais que tornam o lugar inseguro para seus habitantes, por lá as pessoas vivem na miséria, na fome, à mercê das doenças como a malária e o paludismo que são citadas na narração. Ainda há o risco das enchentes, as águas são testemunhas e causadoras de várias mortes, das sete mortes relatadas na obra, quatro estão relacionadas às águas: primeira morte citada é a do filho de Amélia, que caiu no rio e foi levado pela sucuriju, Leonardo e Chico Barraca (o irmão e o noivo de Raquel, respectivamente) morreram na alagação e Clara desapareceu no rio.

Ademais, verificamos ainda o desconforto psicológico dos personagens, principalmente Alfredo e Eutanázio, que, como já mencionamos diversas vezes, impregnam de angústia seus olhares para o espaço. O menino vê a vila como um aprisionamento à miséria e ignorância, além de um impedimento da realização de seu desejo de estudar. Já Eutanázio busca os lugares mais miseráveis da vila para corromper-se de todas as maneiras, com o desprezo de Irene, a miséria e maldade da família de Cristóvão, as fofocas mordazes nas casas de D. Duda, a pobreza de Felícia, a fome de Domingão. Eutanázio sente pena, repulsa e até raiva destes lugares e de seus habitantes, mas diferente de Alfredo que sente aversão e quer distanciar-se, Eutanázio envolve-se cada vez mais nestes lugares de forma masoquista.

O espaço em CCC compõe-se de forma inteiramente emocional, enquanto leitores, veremos o espaço que o personagem vê, sentiremos o espaço da forma que o personagem sente. Não há como desvincular estes dois elementos, uma vez que eles compõem-se mutuamente. Verificamos anteriormente que o espaço pode influenciar as ações e comportamento dos personagens, comprovamos agora que os personagens influenciam na construção da percepção do espaço.

Para compreendermos estas relações que o espaço mantém com todos os demais elementos da narrativa é que nos apoiaremos no estudo da topoanálise. Borges Filho (2007) chama o encadeamento dos espaços ao longo da narrativa de “percurso espacial” e explica que durante a sua análise as quatro etapas típicas do enredo⁹ revelar-se-ão. Cabe ao sujeito que estuda a composição do espaço em uma narrativa verificar as transformações, se houverem, e as funções desempenhadas pelo espaço ao longo do enredo, bem como perceber os caracteres que compõem a ideia de espaço na obra. Para executar tal tarefa é necessário fazer a segmentação do texto, que seria a fragmentação do percurso espacial, com as ressalvas de que nem sempre é possível fazer a segmentação do texto, pois este forma um todo indivisível, e também é importante que o pesquisador não fragmente o texto a ponto de estudá-lo como um encadeamento de partes isoladas. É preciso, pois, estudar cada referência espacial sem ignorar as possíveis relações entre elas dentro da obra literária.

Borges Filho (2007) nomeia como espacialização o processo de análise do espaço literário:

Por espacialização entendemos a maneira pela qual o espaço é instalado dentro da narrativa. Logo nesse item, deve-se refletir sobre a maneira pela qual o narrador ou eu-lírico cria o espaço na obra literária. Temos que desvendar quais os recursos são utilizados, trata-se, portanto, de uma questão que remete à ideia de focalização (BORGES FILHO, 2007, p. 61).

O conceito envolve as noções de ambientação de Osman Lins (1976) e procura compreender a maneira como o espaço é criado de acordo com a focalização, portanto, o pesquisador precisa observar como a caracterização do espaço alinha-se à narração, atentando-se aos detalhes abordados, tais como a noção de direcionamento e posição, a forma como o espaço é percebido, os adjetivos que lhe são atribuídos, etc.

O primeiro ponto para o qual teórico chama atenção são as “coordenadas espaciais”, que seria, basicamente, a espacialidade que se organiza em torno dos eixos “horizontal” e

⁹ Didaticamente, compreendem-se as etapas do enredo como apresentação, complicação, clímax e desfecho.

“vertical”, recordando a polarização alto X baixo. Outras polarizações surgem a partir destes dois eixos, como as ideias de frontalidade e lateralidade, que se depreendem do eixo horizontal. O eixo horizontal-lateral origina as ideias de direita e esquerda e o eixo horizontal-frontal é formado pelos polos diante e atrás. Outras coordenadas espaciais importantes são a “prospectividade”, na qual se verifica a polaridade perto X longe; a “centralidade”, de onde se depreende as ideias de centro e periferia; as noções de espaço vasto ou restrito relacionadas à “amplitude espacial”; e ainda, a ideia de “interioridade”, na qual se observa o contraste entre o interior e o exterior. Verificadas as coordenadas espaciais apresentadas no percurso narrativo, cabe ao topoanalista perceber, quando possível, os valores atribuídos a estas referências, com o cuidado de não generalizá-los, Borges Filho (2007) alerta o seguinte:

Cada coordenada espacial é valorizada de determinada maneira em um texto. Portanto o topoanalista deve ter cuidado de não abordar o texto com os preceitos de que geralmente está imbuído. Deve-se analisar e desvendar os sentidos que o texto em si propõe (BORGES FILHO, 2007, p. 60).

Tomando de empréstimo as noções de ambientação franca, reflexa e dissimulada, elaboradas por Osman Lins (1976), Borges Filho (2007) ressalta as maneiras da caracterização do espaço apresentar-se na narrativa, acrescentando ainda que um texto pode apresentar uma caracterização rica em detalhes, que ele chama de “espacialização abundante”, ou pode apresentar uma caracterização rarefeita, chamada de “espacialização moderada”. Ademais, a espacialização também pode ser “minuciosa” ou “panorâmica”. Quando a caracterização do espaço atentar-se a detalhes mínimos dos elementos que compõem o espaço, tais como cores, formas, cheiros, etc., será chamada de espacialização minuciosa. Quando a caracterização bastar-se a informações gerais sobre a organização do espaço, sem adentrar aos detalhes mínimos, teremos uma espacialização panorâmica.

Borges Filho (2007) acrescenta, ainda, que o espaço pode ser caracterizado de forma objetiva ou subjetiva, dependendo do vínculo entre o espaço e o sujeito que o descreve. Assim, quanto mais distanciados estão a descrição do espaço e o emocional do narrador, mais objetiva torna-se a espacialização. Do contrário, quanto mais forte for a relação entre a descrição do espaço e aquele que o descreve, isto é, quando não há como desvincular a descrição espacial do olhar de quem a verbaliza, mais subjetiva será a espacialização.

O espaço pode ser percebido de diversas maneiras, talvez a mais comum seja a percepção visual dos elementos que o compõe, entretanto, o espaço também se constrói com sons, cheiros, texturas e até sabores. Por isso, Borges Filho (2007) abre um importante espaço

em sua obra para explicar o funcionamento dos “gradientes sensoriais”, que, em linhas gerais, são os sentidos humanos utilizados na percepção espacial. Borges enfatiza que através dos sentidos é que o homem estabelece a relação de distância ou proximidade com o espaço, desta forma, seguindo a ordem de maior proximidade para maior distância obtemos a seguinte ordenação dos sentidos: paladar, tato, olfato, audição e visão.

O ser humano se relaciona com o espaço circundante através de seus sentidos. Cada um deles estabelece uma relação de distância/proximidade com o espaço. Portanto, efeitos de sentido importantes são manifestados nessa relação sensorialidade-espaço (BORGES FILHO, 2007, p. 69).

Por último, Borges Filho (2007) levanta considerações sobre o “espaço linguístico”, isto é, como a noção de espaço é construída enquanto discurso. Assim, o que o autor chama de espaço linguístico são as propriedades morfossintáticas da composição de vocábulos, o uso de certos substantivos, de preposições, de verbos, de advérbios, de pronomes e de adjetivos, é a organização de vocábulos que carregam sentidos espaciais. Além disso, temos também as figuras de retórica, cuja conotação acrescenta ao texto uma noção de localização no espaço. Borges Filho (2007) diferencia, ainda, dentro do texto, o chamado espaço da narrativa e espaço da narração, o primeiro está ligado àquilo que está sendo narrado (a história), enquanto que o segundo está relacionado ao próprio ato de narrar (discurso), podendo estes espaços coincidir ou não um no outro.

Assim, colocando em prática os conceitos supracitados e, particularmente, o método desenvolvido por Borges Filho (2007), seguiremos nesta pesquisa. O que veremos a seguir é a decomposição do espaço fictício de CCC, verificaremos de que forma este espaço é construído, como ele é revelado, quais os tipos de espaço que aparecem na narrativa. Começaremos com um passeio panorâmico pela vila e as pequenas localizações que a compõe, a seguir, afinando nosso olhar, ocupar-nos-emos da descrição do percurso espacial dos personagens Alfredo e Eutanázio, uma vez que é basicamente através de seus olhos e de seus passos que obtemos a noção do espaço que os rodeia e que compõe a obra. Durante a reconstrução de seus percursos, atentar-nos-emos aos fatores mencionados pelos teóricos que permitem a descrição do espaço.

2 A CLASSIFICAÇÃO DOS ESPAÇOS

As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa.

Ítalo Calvino

2.1 O Macroespço: A Vila

Num panorama geral, os personagens de *Chove nos campos de Cachoeira* estão aprisionados pelas águas. É um aspecto natural da geografia apresentada pela obra. A pequena vila de Cachoeira os mantém afastados do meio urbano, tanto pelo seu aspecto geográfico, quanto culturalmente. Contudo, por vezes vemos aspectos ou espectros da metrópole adentrando a vila, mas apenas como sonhos, lembranças, devaneios. Este fluxo espacial constrói-se através dos catálogos de Major Alberto e das histórias de siá Rosália ou de outros personagens, mas não há um contato direto com este meio dentro da narração, a cidade é apenas citada nas narrativas dos personagens ou rememorada.

A primeira vez em que aparecem descrições do meio urbano no romance dá-se no capítulo III do romance, através da lembrança de Major Alberto da época em que morava em Belém e sonhava em montar uma tipografia, aspectos culturais são enfatizados nesta lembrança mais que os aspectos materiais da urbanidade: “trabalhara em Belém, na Junta da Saúde. À noite, revisor de *A província*. Falava do velho Lemos, da boemia de João de Deus do Rego [...]” (CCC, p. 117, grifo do autor).

Mais à frente, no mesmo capítulo, reencontraremos outras imagens de Belém, agora através da imaginação de Alfredo que se divide entre a cidade que ele idealizara e a cidade que faz parte de sua memória. O menino imagina Belém como uma cidade mágica e cheia de luzes e cores, tal qual lhe relatou Siá Rosália:

Mas Alfredo acorda com aquela **cidade cheia de torres, chaminés, palácios, circos, rodas giratórias** que lhe encham o sonho e o carocinho [...] 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 roupa de seda e museus com muitos bichos bonitos**. A cidade onde se fazia o **Círio de Nazaré**, o **fatinho feito na loja**, que seu pai lhe trouxe, o **par de talher**, os **brinquedinhos raros** e pobres que duravam uma hora (CCC, p. 188, grifo nosso).

Percebamos como se compõe esta cidade idealizada, cheia de elementos e adjetivações de valor positivo dentro do contexto. “Torres”, “chaminés”, “palácios”, “reino de história encantada”, “calçada de ouro”, “casas de cristal”, “bichos bonitos” todas essas expressões nos remetem à elementos de contos de fadas, Belém tornava-se, no imaginário de Alfredo, um lugar perfeito, grandioso, iluminado. “Circos”, “rodas giratórias”, “maravilha dos bondes mágicos”, também são elementos que reforçam essa ideia de encantamento sobre a cidade, a magia que a movimentava e o teor de mistério e maravilha que geralmente se associa aos circos e parques constroem uma imagem deslumbrante de Belém. Tudo o que está ligado à vida em Belém parece melhor que aquilo que a realidade lhe oferece, o Círio, a roupinha comprada em loja, os talheres, os brinquedinhos vendidos no festival.

Entretanto, a imagem desta cidade com a qual ele sonha e para qual ele foge em sua imaginação contrapõe-se àquela que realmente faz parte de suas lembranças, a Belém que ele conheceu quando mais novo, a cidade de mãe Ciana, tia de D. Amélia, que persiste em suas lembranças como ambiente angustiante e feio, muito distante daquilo que sonhava e que busca encontrar:

Tinha visto com seus olhos não a cidade de siá Rosália, mas a cidade da mãe Ciana, da Galdina, do seu Ulisses, do Sevico. Mãe Ciana, tia de D. Amélia, era velha e meio gaga. Morava numa barraca escura de chão cimentado, com uma espécie de saguão atrás onde lavavam roupa [...] Sua mãe levou-o para aquela **barraca** distante, sem linha de bonde, sem passagem para automóvel, cheia de lama e moleques sujos empinando papagaios. O saguão lhe deixara para sempre a lembrança do **fedor de sabão**, da **roupa suja amontoadada**, dos **sabugos de milho**, das **tinhas cheias**, da **torneira sempre vazando**, da **ceroula e do lençol emporcalhado** do Sevico que tinha obrado na cama [...] A **barraca fedia a sabão**, a água de sabão, a **resto de defumação**, a **roupa suja**, a **sarro de cachimbo** da velha e do Ulisses. Era **escura** e **úmida**. Alfredo chorava. Sentia-se **perdido** naquela barraca, **abandonado**, quase certo de que sua mãe nunca mais voltaria. Galdina veio do portão onde conversava com um homem e duas chineladas estalaram na bunda de Alfredo [...] Alfredo se embrulhou, submergiu num **silencioso desespero**, num **medo** [...] Ele **queria ir embora**. Embora. Deixar a barraca, **sair daquele Sevico e daquele Ulisses** (CCC, 188-189, grifo nosso).

Observemos que os vocábulos que descrevem o local carregam valores negativos, que o tornam incômodo e asqueroso diante do personagem que o percebe. O substantivo “barraca” que define o tipo de moradia já denota a pobreza do lugar. Uma sequência de elementos que se distribuem pelo espaço descrito cria a noção de desorganização e sujeira, elementos visuais como a roupa suja amontoadada, os sabugos de milho, as tinhas cheias, roupas e lençóis sujos, restos de defumação, o sarro de cachimbo e a escuridão, elementos auditivos como o som da

água pingando da torneira, elementos olfativos como o fedor de sabão e elementos táteis como a umidade. O menino, o tempo todo, sente-se aflito naquele lugar, os sentimentos revelados nos fazem chegar a esta interpretação, Alfredo chorava e sentia-se perdido e abandonado, também nutria o desespero, o medo e o desejo de ir embora, diante deste ambiente, Cachoeira torna-se mesmo um refúgio.

A esta imagem desagradável da cidade que Alfredo conhecera soma-se sua sensação de abandono, pois sua mãe saía e deixava-lhe à mercê dos donos da casa que gritavam com ele e entre si e, inclusive, chegaram a dar-lhe chineladas para calar-lhe o choro. O ambiente exala doença e miséria. É uma lembrança que o personagem tenta afastar, talvez esquecer, substituindo-a pela cidade que criara em sua mente, com ajuda do carocinho de tucumã e com as narrações de siá Rosália. No capítulo VIII do romance, Alfredo novamente contrapõe as duas imagens da cidade, quando se afastando da realidade, ele deixa para trás a cidade sem bondes e calçamento de Ulisses, a escola de Seu Proença e deixa-se habitar a cidade ideal que siá Rosália lhe dera. Alfredo insiste na ideia de que Belém é o caminho da realização de seus desejos, é a libertação da pequenez da vila e do sentimento de insignificância que o persegue. Esta mesma impressão é partilhada por D. Amélia, que também deseja que o filho vá para Belém estudar, para ela, tudo o que se refere à cidade “têm cheiro de colégio, de rua calçada, de bonde andando [...]” (CCC, p. 349). A Belém configurada nestas lembranças é o lugar da modernidade, das expectativas de suprir o que falta na vila.

Outro personagem responsável por alimentar esse desejo de Alfredo por Belém é Bibiano, que em sua narração cria a imagem de uma cidade completamente mágica:

Bibiano amansava major contando dos espetáculos do Teatro da Paz, da procissão do Senhor dos Passos, do arco da entrada de Nazaré para a festa, do Museu Goeldi que não tinha mais os grandes e belos bichos de que Major falava quando ia a Belém, do circo novo que chegara, da decadência do corpo de bombeiros. [...] Com sua conversa sempre vagarosa, minuciosa e cheia de parênteses, começava a cantar as graças do palhaço do circo, da mulherzinha que desafiava a morte andando no fio de arame, do domador de feras. Alfredo ia descobrindo nas conversas de Bibiano outra cidade. Cidade onde os homens para ganhar a vida andavam no fio de arame, vomitavam fogo, tiravam a bandeira do Brasil da boca, davam o salto da morte, se metiam na jaula dos tigres, caramboleavam nos trapézios. A proeza dos acrobatas era exagerada pela descrição minuciosa de Bibiano, com a xícara de café na mão (CCC, p. 300).

Contudo, excetuando a Belém asquerosa da lembrança de Alfredo, em nenhuma das imagens positivas que os personagens nutrem em relação à cidade desenvolvem-se ações, são

locais estáticos e inóspitos. Ademais, é na vila, em suas casas e em seus campos, que as ações ocorrem e os personagens constroem-se. Misérias e angústias impregnam os ambientes, coadunando cenários e sentimentos.

Distante das grandes cidades, o vilarejo ganha uma existência singular. A vila de Cachoeira se torna uma espécie de universo particular construído a partir dos dilemas de seus habitantes. Os personagens trazem em si os conflitos humanos, as náuseas, as misérias, eles fazem parte daquele lugar, tanto quanto o lugar faz parte deles. Há uma comunicação entre os locais e os personagens. Em todos os seus aspectos, em todos os seus elementos estão patentes os conflitos vividos pelos personagens, como se a própria vila sofresse junto, como se ela respondesse às angústias de seus habitantes. Ao longo da narrativa, observamos a natureza e os cenários transformando-se, mostrando sua força, impondo-se aos personagens.

Logo no início da obra, deparamo-nos com os campos queimados, a terra preta. Alfredo passeia pelos campos com seu carocinho de tucumã na mão, imaginando que aqueles campos poderiam ser os campos floridos da Holanda, que vira uma vez nos catálogos de Major Alberto. Os campos estão, até então, sob domínio do homem, este lhes punge com suas ações: “Uma gente que não se corrige. Não se convence que não deve queimar os campos, porque... Ouviste? Psiu. – Major puxa pela manga da blusa de D. Amélia. – Porque... Esteriliza... Ouviste?” (CCC, p. 120). A paisagem dos campos queimados, ao mesmo tempo em que nos gera a ideia de soberania do homem sobre a terra, também nos faz lembrar a destruição.

Tanto Alfredo, quanto Eutanázio gostam de passear pelos campos. A amplitude dos campos abertos entra em contraste com a impressão de isolamento atribuída ao vilarejo e aos chalés. Os campos levam Alfredo para longe, não apenas geograficamente, mas em seus devaneios também. É em seus passeios pelos campos que Eutanázio afasta-se das casas que o atraem para a destruição. Todavia, a terra dos campos parece tão cansada quanto seus corpos. Alfredo volta fatigado dos campos, morrem nos campos seus sonhos, cresce sua vontade de partir dali. Eutanázio arrasta pelos campos um corpo em corrosão, quase destruído pelas angústias e pela doença que carrega. Os campos estão queimados, tão destruídos quanto os personagens, podemos verificar a personificação do cenário no parágrafo inicial do romance: “E a tarde parecia inocente, diluída num sossego humilde e descia sobre os campos queimados como se os consolasse” (CCC, p. 117), é como se a terra também sofresse por sua corrosão e domínio.

Contudo, aos poucos a água vai alagando os campos e torna-se uma marca sempre presente na obra. Mostra sua supremacia sobre os demais elementos. A terra vai sendo substituída pela água, e o homem vai perdendo seu poder: ele, que se faz senhor da terra, será, então, refém das águas. A vinda da estação chuvosa significa a mudança dos hábitos dos habitantes da vila de Cachoeira, suas vidas serão moldadas de acordo com as transformações da natureza. Ainda no primeiro capítulo, as águas são anunciadas com um certo temor: “quando as chuvas voltavam, então era que D. Amélia sentia mais desejos de levar Alfredo para Belém. Já está crescendo, ele, tudo pode acontecer com aquelas águas que iam e vinham mornas e silenciosas” (CCC, p. 119). D. Amélia temia perder mais um filho para as águas, sendo que já havia resgatado Alfredo uma vez de um possível afogamento.

A chegada das grandes chuvas é o relógio da natureza e do povoado: “Os campos se queimam mas em Janeiro as grandes chuvas levam a marca do fogo. Os campos ficam verdes e se deixam depois ficar dentro d’água e os mururés florescem entre os peixes” (CCC, p.120). A água é o elemento mais recorrente dentro do romance.

A soberania das águas é evidente até mesmo na linguagem da obra. Paulo Nunes (2001), na obra *Aquonarrativa: uma leitura de Chove nos Campos de Cachoeira*, apresenta um estudo sobre a linguagem de *Chove nos campos de Cachoeira*, uma linguagem líquida:

Jurandir, por sua vez, é autor dos encharcados amazônicos (contraposição à sedenarrativa graciliana), da abundância narrativa, assinalada por períodos longos, por uma pontuação, por vezes, frouxa, que enfatiza a poetização da linguagem; uma tal exuberância de estilo que me faz, inclusive, pensar em uma aquonarrativa, em que as palavras, de bubuia, afloram e se apresentam mansamente ao leitor que mergulha ansioso no texto. O leitor ou o sorve calmamente (como uma bebida forte e succulenta, que necessita ser ingerida com cautela) ou o faz como que mergulhando nos rios amazônicos, para sentir o sob e desce das marés. Assim, a trama aflora como uma narrativo-poética das águas amazônicas, signatárias do fluxo/refluxo das marés de palavra, encharcando o leitor sensível e predisposto ao mergulho, mas previamente avisado dos “prazeres e perigos” que emanam do fundo dos rios (NUNES, 2001, p. 41).

A todo o momento lemos expressões relativas ao elemento “água”. O tempo torna-se líquido: “as horas pingam vagorosamente em sua solidão” (CCC, p. 130), a terra torna-se úmida ou mesmo alagada, os personagens diluem-se ou ganham características de seres aquáticos: “Aquele riso é um tentáculo” (CCC, p. 136), pensa Eutanázio sobre o riso de Irene. Percebemos na construção do espaço da vila, o tempo todo, a presença da água, seja através das imagens ligadas a este elemento (o rio, a terra molhada, a chuva, o banho), seja através de

vocábulos que, mesmo quando usados metaforicamente, dão um aspecto de umidade e liquidez à narrativa.

Utilizando novamente o recurso da personificação, os campos reagem à chuva, e a natureza, seguindo seu potencial, vai modificando o cenário, destruindo o que o homem construiu: “Quando chove, cachoeira fica encharcada. Os campos de Cachoeira vinham de longe olhar as casas da vila, com desejo de partir com aquelas águas. Quando chovia, mesmo verão, as chuvas eram grandes e os campos ficavam alagados.” (CCC, p. 125). O capítulo II enfatiza a nuvem de chuva, citando-a quatro vezes, como um *moto perpetuo* que acompanha as atitudes de Eutanázio: “Uma chuva mais pesada de chuva cresceu no céu” (CCC, p. 125), “A nuvem de chuva crescia” (CCC, p. 125), “nuvem de chuva ainda ameaça” (CCC, p. 130), “A nuvem passa” (CCC, p.130). O capítulo III já se inicia com a chuva em evidência, anunciada pelo próprio título “O chalé é uma ilha batida de vento e chuva”, os personagens dentro do chalé do Major Alberto estão à mercê de seus pensamentos, lembranças e desejos, enquanto a chuva alaga o espaço exterior: “Chove. O vento zune. A chuva bate com violência nas janelas do chalé.” (CCC, p. 165). O capítulo IV nos mostra o resultado da chuva: o curral encharcado e os rapazes trabalhando enlameados. É neste capítulo que encontramos também outro aspecto espacial referente à caracterização social dos habitantes da vila, revela-se um ambiente miserável no qual a pobreza e fome predominam. Este caráter constrói-se com figuras que rodeiam o chalé em busca de comida, costume censurado pelo Major e por Alfredo, mas alimentado por D. Amélia:

D. Amélia não tinha jeito de estar negando e a pobreza de junto do chalé comia nem que fosse para tapar um buraco de dente [...] D. Amélia atendia os moleques pelas barracas próximas que pitiavam a peixe e a poeira, onde os quatinhos lançavam um bafo crônico de febre. Eram amarelinhos, barrigudos, pedichões. D. Amélia dava purgantes, sobras de pano, conselhos, carões e comidas. Mas não podia acabar com a pobreza. [...] Os pequenos sabiam comer traíra com espinha saindo pelos cantos da boca. Piringós de farinha, cuiabas de chibé, terra, sabão, tabaco. Comiam a se fartar, quando havia, com uma fome crônica, tendo ataques de vermes, cabeludos e viciados (CCC, p. 196-197).

Outro aspecto importante para caracterização espacial da região é o calor, embora as chuvas e a umidade sejam frequentes, é típico que também faça bastante calor na região norte, mesmo no período chuvoso. O personagem que chama a atenção para este aspecto é o Doutor Campos, no capítulo V do romance: “Não posso mais de sufocado com tanto calor. O pior é que tenho de ir, de enfrentar este sol para baixo, no aterro!” (CCC, p. 221). E também no

capítulo IX: “[Dr. Campos] Suava, suava, furiosamente. Se desabotoando, se abanando, sem sossego.” (CCC, p. 261). Mormaço, sol e chuva, caracterizam o aspecto climático da região.

Ao chegarmos ao capítulo XVII, confirma-se a chegada do inverno, Major Alberto mandará preparar, assim, a ponte que fora retirada durante o verão, costume comum entre as famílias da região, sendo uma forma de ligar as casas ao aterro, o chalé tornar-se-á uma ilha: “As montarias encostarão na ponte mandada fazer por ele [Major Alberto] todos os anos, ligando o chalé à ponta do aterro. E o chalé dentro d’água será uma ilha nos campos de Cachoeira entre mururés, matupiris e puraqués” (CCC, p. 374). A partir de então, o destino da vila é inundar-se, o mês de janeiro chega e os campos encharcam-se e a vila se entristece: “Com as primeiras chuvas, o campo ficou verde, encharcou, Cachoeira ficou mais escura e mais triste. Faltava nos campos encharcados a sombra de Eutanázio andando.” (CCC, p. 378), este processo de inundação da vila coincide com o processo de definhamento de Eutanázio que, neste momento, definha em sua rede. Com os campos encharcados, o tráfego pela vila torna-se difícil, ainda mais para os pobres que não tem montaria e precisam atravessar as águas a pés, isto dá a impressão de que tudo se tornou mais miserável ainda: “Todos agora sentem a miséria maior” (CCC, p. 387).

A impressão é que a chegada das águas torna as angústias maiores. Com o alagamento da vila, Alfredo não poderá partir para Belém e estudar, mesmo que seu pai mudasse de ideia, as águas tornaram-se, então, suas maiores inimigas, seu mártir, olhar para aquelas águas dá-lhe a definitiva sensação de aprisionamento: “A chuva cresceu sobre cachoeira [...] Os campos enchem. O chalé para Alfredo fica mais distante do colégio, do mundo, de si próprio. [...] O chalé é agora uma ilha” (CCC, p. 387). A mesma sensação é repetida no penúltimo capítulo da obra:

Feito uma ilha nos campos cheios, defronte do rio cheio, o chalé ficava mais distante do mundo, mais longe da cidade, parecia boiar nas águas e se perder pelos campos, desaparecer pelos lagos. Alfredo sentiu uma vontade de chorar, de gritar, de perguntar a Eutanázio: Por que tu não morres? Uma vontade de lutar contra tudo que conspirava contra ele, que lhe fechava o caminho do colégio, da cidade, o caminho do mundo (CCC, p. 398).

Já para Eutanázio, a sensação era de aniquilamento, as águas tornam-no ainda mais miserável:

Eutanázio vem com sapatos ensopados, roupa pingando, tropeçando nas pedras e nas poças de lama. Tem tonturas, principia a ver uma quantidade de cabeças, de mortos conhecidos, algumas mulheres que vira ou desejava [...]

A água espirra dentro dos sapatos [...] também se cair numa dessas poças poderá não levantar. Não tem mais forças. As roupas molhadas pingam e pesam. Está coberto de chuva e de ridículo [...] A chuva não traz uma esperança para os desassossegos que estagnaram em Eutanázio como balsedos (CCC, p. 182-192).

Eutanázio, sempre atraído para seu próprio fim, sentia um certo prazer em ver-se afogado em si mesmo e na tortura que Irene representava para ele, e em seus momentos de flagelação a água ou sua presença anda sempre à espreita.

As águas também acompanham a lenta morte de Eutanázio. Relembrando, a narrativa começa com os campos queimados, à medida que Eutanázio degrada-se física e psicologicamente, as águas vão tornando-se cada vez mais frequentes. A imagem dos campos encharcados é, então, substituída pela imagem do chalé transformado em ilha, o desejo e a presença da morte só se tornam mais fortes: “A chuva apodrecia os campos e os homens. O chalé, com a inundação, devia flutuar e iria deixá-lo até o cemitério. Ficaria sepultado debaixo dos mururés, debaixo dos cabelos de Irene.” (CCC, p. 384). É o auge da cheia. A miséria prende a todos eles.

No penúltimo capítulo, a impressão de aprisionamento enfatiza-se não apenas pela força da natureza, mas também pelo poder social, além da transformação física, o espaço modificar-se-á também ideologicamente pela intervenção do personagem Dr. Casemiro Lustosa, advogado que enriquecera na política e nas inúmeras negociações de terras e imóveis que executara, e que agora se tornara proprietário dos campos de Cachoeira. Os campos por onde Alfredo e Eutanázio divagavam, onde o povo retirava lenha e frutas, os campos que davam o aspecto de amplitude e liberdade aos seus habitantes agora estavam cercados com arame farpado e erguiam irônica tabuleta: “Bem Comum”. Os campos tornaram-se uma “fazenda modelo”, tal como o advogado referia-se ao projeto. Para Lustosa, não tinha lógica que uma população tão pequena e sem expectativas de desenvolvimento mantivesse sob seu domínio uma propriedade tão grande. Exercendo seu poder social sobre a população, o advogado convenceu-os brandamente à realização da demarcação. Lustosa conseguiu ainda um decreto do Estado elevando a vila de Cachoeira à categoria de cidade. A comunidade recebeu embevecida as transformações, era a promessa do progresso, o que para Eutanázio não passava de uma falácia:

Eutanázio não podia tragar este homem, Muito gentil, muito inteligente, muito ativo, mas achava aquele homem um inimigo, um ladrão de patrimônio, furtara a viúva Marques na compra de sua fazenda, apertara e

lograra os criadores e, gentilmente, proibira a tiração de lenha dos campos. Que importava não poder mais tirar pau seco para a lenha, deixar de apanhar murici, não passear, não se utilizar dos campos se o Bem Comum exibia caminhão e eletricidade na sua sede, no antigo Prazeres do senhor Gomes? (CCC, p. 393).

Cachoeira, então, vai se tornando em vários aspectos outra Cachoeira muito diversa daquela que nos fora apresentada no início do romance. A vila ganha contornos de território, um domínio social e político é estabelecido naquelas terras.

Conforme a narração finaliza-se, o ambiente torna-se cada vez mais fúnebre: o céu está escuro, choverá a noite inteira. Todos os personagens estão derrotados. A água é a senhora da vila, como nas palavras de Major Alberto: “Que aguaceiro! Toda a noite será assim? Vamos amanhecer com a casa debaixo d’água. É o dilúvio.” (CCC, p. 400). Dona de todas aquelas vidas e causadora de mortes, as águas traduzem a todo o momento os sentimentos dos moradores da ilha, quanto mais pesados eles tornam-se, mais devastadoras as águas parecem. O espaço condiciona os personagens e ao mesmo tempo os traduz.

2.2 Os Microespaços: As Casas

Afunilando o olhar para dentro da vila de Cachoeira, pegamo-nos a observar que lá se desenvolve uma vida simples, marcada pela pobreza, percebemos, então, que o ambiente construído não revela nada mais do que isso. Observando detalhadamente o romance, deparamo-nos, dentre inúmeros outros personagens, com ribeirinhos famintos, com a prostituta Felícia, com a família pandemônica de Cristóvão e também com a família de Major Alberto, que embora seja a menos escandalosa, também carrega consigo várias angústias. Destacaremos aqui quatro casas, nem todas apresentam características físicas, mas apresentam uma ambientação singular, elas estão extremamente relacionadas aos seus habitantes e formam como que um retrato deles.

Vejamos primeiramente como se constrói a ambientação do chalé de Major Alberto. Nesta casa moram o major e sua esposa Amélia, e os filhos Eutanázio, Alfredo e Mariinha. A casa é de madeira e, quando chegam as cheias, torna-se uma ilha, pois fica isolada por causa das águas. A ambientação do chalé é mais evidente que seu cenário. Poucas são as passagens em que o chalé recebe alguma caracterização física, e quando ocorre é um misto de sensações transmitidas pelos personagens, principalmente por Alfredo e Eutanázio. O chalé nos é apresentado mais detalhadamente a partir do capítulo III: é noite, chove bastante e com violência, Mariinha e D. Amélia dormem, Alfredo remexe-se na rede, sem sono, Major

Alberto aguarda a chegada de Eutanázio e devaneia em silêncio, lembrando-se da doença do filho, de quando ele ficara prostrado outrora e teme que a doença desconhecida volte, lembra-se das filhas que vivem sozinhas numa casa “triste e gasta” em Muaná, em meio aos seus pensamentos que o levam a outros tempos, o chalé ganha uma atmosfera assombrosa: “Major Alberto pensa que Eutanázio chegou. A porta se abre. Não é. A chuva aumenta. O vento zune no chalé de madeira.” (CCC, p. 167), tudo adormece, até Alfredo e os catálogos. Major continua perdido em pensamentos que se misturam em sua mente, a vida em Belém, a filha cega, o filho doente, a esposa, a Intendência, os catálogos, é como se a mente do personagem estivesse ausente do tempo e do espaço em que se encontra. Aos poucos a chuva vai enfraquecendo e o sono cresce sobre o Major, que, entretanto, continua ilhado em suas memórias. Eutanázio chega debaixo da chuva que se intensificara novamente, depara-se com a sombra do pai de braços cruzados no meio da escuridão da saleta, os dois iniciam uma discussão e Alfredo acorda, agora é através da impressão do menino que percebemos o ambiente, que ganha novamente um aspecto tenebroso:

Major Alberto dá umas voltas na varanda. Alfredo, que acordara, fica à escuta. As palavras do pai adquirem uma angustiante ressonância em todo o chalé, que parece enorme e estranho no silêncio sob a chuva. [...] Como que foi um pesadelo acordar ouvindo as palavras do pai, o barulho dos sapatos encharcados no assoalho lhe parecia ter sido a cabeça do irmão esmurrada na parede, 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 (CCC, p. 184).

A dimensão espacial que o chalé ganha não é física, é uma sensação do personagem, uma sensação de angústia e talvez de medo de que Eutanázio e Major comecem uma briga violenta, esta sensação integra-se ao local e o faz parecer maior do que realmente é. A atmosfera do ambiente, mais do que os aspectos físicos do local, compreende os sons das vozes e do próprio espaço físico, além dos sentimentos dos personagens, este cruzamento de informações é que cria aquele aspecto sombrio percebido no chalé. Ademais, conforme os conflitos dos moradores tornam-se mais intensos, mais o ambiente torna-se sombrio.

A próxima aparição detalhada do chalé será no capítulo XII, no qual, após ouvir as histórias de Eutanázio, Alfredo novamente nos faz perceber o ambiente do chalé. É noite e os irmãos voltam para casa juntos, Eutanázio toma um chibé na cozinha e conta histórias para Alfredo, narra o caso do aprendiz de sapateiro que matara o seu mestre e a do urubu que dizia

“Nunca Mais”¹⁰, Eutanázio fazia caretas, entonava a voz de forma assombrosa, assemelhando-se aos personagens de suas histórias. Às histórias narradas misturavam-se na mente de Eutanázio D. Amélia descobrindo o segredo de sua doença, a morte da mulher de Domingão, os trinta mil réis que roubara de Felícia. Na mente de Alfredo, a voz e as expressões do irmão faziam-no lembrar de Clara morta no rio. Ao fim da narração, os dois ficam-se em silêncio, consumidos pelas lembranças, o próprio cenário coaduna-se com essa sensação: “Eutanázio ficou em silêncio, com a tigela vazia e o candeeiro com a luz diminuída. Os dois não falam mais.” (CCC, p. 298), a tigela vazia e a luz fraca também nos remetem à ideia de derrocada que ronda os pensamentos dos personagens.

Segue-se, então, na solidão de Alfredo, a construção do chalé através das lembranças que o atormentam:

Mas Alfredo não dormia, revirando-se na rede. Era na varanda, o velho candeeiro de luz sumida, a velha mesa, os bancos de acapu e o guarda-louça ganho numa rifa. À esquerda da rede, as caixas de tipo, os dois prelos, a máquina de cortar papel e uma pequena estante onde se guardam rolos, chapas, papel de impressão e cartolina. Com a meia escuridão, com o vento que batia e assobiava nas janelas. Alfredo se lembrava de visões, siá Rosália aparecendo, por exemplo, lhe dando senhas e falando dos bondes de 1ª classe que ela sempre andava [...] A porta do corredor ficava aberta e o escuro do corredor que ali parava, com receio da minguada luz do candeeiro, lhe trazia não somente siá Rosália, mas Clara comendo mangas, Duquesa, mãe de Adma. Nunca mais esqueceu a manhã em que Adma mais pálida ainda e com os olhos extraordinariamente aflitos ou espantados, fez uma cara de choro ou de pavor ao ver entrar o caixão para sua mãe. [...] agora o escuro do corredor pode lhe trazer aquele caixão da D. Duquesa. Nunca mais esquece aquela cara que parecia a do João Lagarto espiando ele da porta do corredor. Teria sido mesmo João Lagarto ou uma sombra? Gostava de brincar com sua sombra na parede. Nhá Lucíola dizia que fazia mal. Não brincasse. E talvez porque brincasse foi que lhe apareceu a visão parecida com o João Lagarto. Sempre tinha medo desse escuro que fica na porta dos compartimentos sem luz como se fosse um olho enorme da treva e do mistério por onde se derramam as visagens que Lucíola contava e os pensamentos e as histórias que saem da cabeça de Eutanázio. Misturado com o escuro da porta do corredor vem a sua “viagem” para Belém (CCC, p. 298-299).

Cruzando vários tempos num só espaço, as lembranças funestas transformam o cenário em um lugar tenebroso. Mais à frente neste capítulo, Alfredo teme olhar para o corredor, pois este parece ainda mais denso e misterioso e uma coruja pia no telhado, sinal de mau agouro. A mescla de luz e sombra e o silêncio entrecortado pelo canto da coruja reforçam e provocam

¹⁰ Clara referência ao poema O Corvo, de Edgar Allan Poe.

ainda mais as angústias de Alfredo, a tensão psicológica funde-se aos elementos espaciais numa espécie de diálogo implícito entre personagem e cenário.

A imagem do corredor será enfatizada novamente em outro momento do romance, carregando a mesma sensação fúnebre aos olhos de Alfredo. Isso ocorre no capítulo XV, quando temendo a morte de Mariinha, o menino transforma o cenário num receptáculo das suas angústias, todo o lugar faz lembrar o estado frágil de Mariinha, Alfredo atenta-se aos objetos, sons e silêncios, aos cheiros:

Alfredo não queria dormir enquanto Mariinha não chorasse como criança já salva da crise. Por que Mariinha não chora? A luz do quarto, os remédios na cadeira, o bacio, o irrigador, as caturras caindo na bacia, o mosquito armado, o gato arranhando o soalho, aquele silêncio de febre de Mariinha, os passos de sua mãe, aumentava a noite, afastavam o sono, davam ao escuro do corredor a presença física da Morte que se aproveitaria de uma ida de sua mãe à cozinha para carregar com Mariinha. Porque não havia de acabar com aquele cheiro de mamona, de água quente, de sinapismo? Mariinha morrendo, o seu enterro. Lembrava-se da morte de siá Rosália, o choro de Lucíola, o terror de Adma vendo o caixão de sua mãe entrar. Não podia dormir (CCC, p. 339).

A doença está impregnada no espaço, tudo faz referência à fraqueza do corpo e aproximação da morte que se metamorfoseia na escuridão do corredor. O temor de Alfredo e as memórias que se repetem em sua mente acrescentam ao cenário esta impressão de degradação, que atinge mais que o local, corrói o próprio personagem. E esta corrosão alastra-se a todos os demais habitantes do chalé. D. Amélia transforma-se sutilmente, vai tornando-se uma desconhecida e causa estranhamento no filho e no esposo, a sua transformação provoca também a transformação do lar, Amélia era a base do equilíbrio do chalé, este equilíbrio parece perder-se com a nova Amélia que surge:

Alfredo não sabia. Estava longe de compreender, de pressentir. Mas sua mãe se transformava, ia perdendo aquelas qualidades que tanta segurança davam à vida do chalé. Era um princípio de desordem que fazia Alfredo ver D. Amélia mais longe, mais distante de si, como se o chalé fosse repartido por compartimentos fechados como casa de estranhos (CCC, p. 376).

Cada membro da família vai isolando-se, tornando-se alheios uns aos outros. Major Alberto parece cada vez mais isolado em seus catálogos, nutrindo o remorso de não ter cuidado das filhas que deixou em Muaná e completamente fechado para qualquer aproximação afetiva com os filhos que moram consigo, a transformação de D. Amélia e a doença de Eutanázio parecem afastá-lo ainda mais daquela realidade. Major e D. Amélia

discutiam com frequência agora, e ele ignora as transformações operadas no chalé, é o que verificamos nas seguintes passagens: “Seu pai [major Alberto] era aquele homem que, manso ou impulsivo, vivia entre os catálogos, sem dar, não porque fosse austero, a intimidade que o filho sonhara.” (CCC, p. 376), “Major chegara a pensar que alguma coisa inconfessável atormentava D. Amélia. Mas a sua ingenuidade fazia-o ignorar que o que realmente se passava nela só depois seria brutalmente revelado.” (CCC, p. 376).

A doença de Eutanázio também faz pesar sobre o chalé um tom fúnebre: “Com Eutanázio parado em casa, a sua angústia se espalhava e contaminava o chalé.” (CCC, p. 376). O chalé está derruindo: “O chalé se fragmentava, fazia-se em pedaços que se ocultavam em cada criatura” (CCC, p. 376), “depois das festas de Dezembro o chalé se enchera de mais tristezas” (CCC, p. 377), “O chalé fechado parecia condensar toda a angústia, aumentar os pressentimentos, das forças à Desconhecida que despertava em sua mãe, aumentar a luta misteriosa que separava as pessoas que ali moravam” (CCC, p. 378-379). É como se o chalé representasse a própria fragmentação da família: Eutanázio fragilizado pela doença, Alfredo desiludido com sua viagem para Belém, Amélia em transformação, tornando-se outra, e Major Alberto alheio a todos. Do início ao final da obra, o chalé só se torna cada vez mais triste, é a transfiguração da tristeza de seus habitantes.

Dentro do chalé há que se destacar também um dos cômodos, a saleta onde Eutanázio tece suas horas de angústia. A saleta é o único cômodo do chalé sobre o qual temos uma descrição física e também de ambientação. Desde o princípio ela aparece como um lugar que gera incômodo a Eutanázio. A primeira descrição é mais física, Eutanázio queixa-se de não ter um quarto, embora não sinta necessidade de tê-lo:

[Eutanázio sente] A fadiga do regresso, do eterno regresso, do eterno regresso àquela saleta do seu pai. Seu pai pôs na mesinha da saleta o retrato seu junto dos filhos, um retrato de Augusto Comte, uma Santa Rita de Cássia, o relógio redondo, a pasta com papeis municipais. As duas estantes de livros tomam espaço, as quatro cadeiras, a velha chapeleira negra, a janela para os campos. Não tem mesmo um quarto para dormir à vontade. Na saleta seu pai recebe visitas, Mariinha vem gritando: Acorda Tanázio. Acorda! Major Alberto abre a gaveta da mesinha e retira os talões municipais, escreve. D. Amélia quer varrer. Batem na porta. Tem de abrir. É menino pedindo leite, é menino pedindo chamar D. Amélia, pedindo açúcar e café, homens querendo falar com Major Alberto, Minu latindo, um inferno, ele não dorme, ele que veio da casa de seu Cristóvão a essas tantas horas, lhe dá o ímpeto de chamar nomes, derrubar a mesinha, espumando num furor sobrenatural (CCC, p. 146-147).

Por ser um lugar partilhado por todos do chalé, Eutanázio tem sua privacidade o tempo todo invadida, aliás, nem a tem. Além do caos psicológico que cria e enfrenta por sua obsessão por Irene, precisa ainda conviver com a agitação externa, que apesar de ser simplesmente o cotidiano da família, para ele tudo se transforma em um inferno. Através dessa descrição, temos ainda acesso a um traço peculiar dos habitantes do chalé, que é a valorização da cultura erudita, que pode ser observada na figura de Augusto Conte, nas estantes de livros, e ainda, em outras passagens do romance, tanto Major Alberto, quanto Eutanázio demonstram conhecimento literário. Retornando à saleta, os demais personagens transitam sobre este espaço sem maiores emoções a ele relacionadas, exceto Eutanázio. Se nesta primeira aparição a impressão observada é o incômodo perante a vivacidade do ambiente, noutros momentos verificaremos que o ambiente da saleta corresponde às emoções do personagem. O lugar tornar-se-á sombrio, com indícios de decadência, se antes incomodava o movimento, as atividades do cotidiano, com o tempo a saleta parece ter ficado suspensa no tempo, a impressão que temos é de que seja um outro lugar, embora com os mesmos elementos:

Com as janelas fechadas, na vaga luz da tarde quase morta, a 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 Conte, de Santa Rita, do Major Alberto, cobertos de pó, se desfazendo. Boiando do lençol, os olhos dele, como dum bicho sob um balcão, permaneciam abertos, 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 reis de Felícia, das caminhadas noturnas (CCC, p. 363).

Nesta passagem, o que vemos não é a descrição de um simples cômodo, temos também a transfiguração do interior do próprio personagem. Como verificamos anteriormente, Borges Filho (2007) explica a possibilidade de o espaço caracterizar física ou psicologicamente o personagem: “inúmeras vezes, o espaço é a projeção psicológica da personagem. E essa projeção pode ser de uma característica intrínseca da personagem ou de um estado momentâneo.” (2007, p. 36). Observamos no excerto acima um ambiente derruído, escuro, empoeirado, abafado, habitado por um ser atormentado pela obsessão por Irene, pela culpa do roubo, pelo caos da casa de seu Cristóvão, é um homem que além de destruído psicologicamente, também está apodrecendo em vida por causa da doença. Eutanázio, que durante toda a narrativa diluiu-se numa angústia de quem sente prazer na dor, destruiu-se nas

longas caminhadas que fazia à casa de seu Cristóvão pra ver Irene, que sempre o desprezava das maneiras mais cruéis possíveis. Eutanázio era um homem azedo, um homem sombrio, atormentado interiormente, apodrecendo por fora. Essa saleta, seu universo, também é uma imagem de seu estado de espírito. E, à beira da morte, personagem e espaço confundem-se:

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, volta ao desconhecido, se encher daquela escuridão dos olhos de Irene e sentir uma coragem, de repente, para morrer (CCC, p. 374).

Cada vez mais derrotado, a maneira como a saleta é descrita dá-nos a impressão de completa ruína, os objetos perdem a forma e a solidez, destaque aqui para o verbo “diluir” que aparece duas vezes nesta mesma passagem, os retratos e a teia de aranha diluíram-se, e ainda o verbo “escorrer”, ambos os verbos empregados remetem à ideia de liquidez, retornamos então à ideia de domínio da água sobre os seres, como discutimos no capítulo anterior. Logo em seguida, há uma contraposição entre escuridão e luz. No escuro, os objetos da passagem anterior aparecem como desfeitos, mortos, enquanto Eutanázio vive agonicamente seu desejo de morte. Quando D. Tomázia aparece com o candeeiro iluminando o cenário, a imagem da morte estampa-se em Eutanázio:

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 (CCC, p. 374).

Eutanázio prefere a escuridão, pois pode ver a si mesmo, ou ver a distorção de si, pode recolher-se ao seu aniquilamento e consumir sua própria miséria. A luz, que poderia ser a polaridade positiva em relação à escuridão, é que revela o aspecto físico do cenário, não são os retratos ou a teia de aranha que se diluem e morrem, é o corpo de Eutanázio que define e ganha cada vez mais um aspecto cadavérico. Quanto mais mórbido é o estado de Eutanázio, mais macabro parece o ambiente que o rodeia.

Outra casa que merece destaque é a de seu Cristóvão, um ambiente caótico, onde as brigas e comiserações são constantes, lá habita, além do velho Cristóvão, D. Dejanira, Raquel, D. Tomázia, Mariana e seu filho, Rosália, Cristino, Bitá, Henriqueta e Irene. Eutanázio faz-lhes visitas constantes, e é através de sua visão que temos o primeiro contato com esta casa:

Irene bate os pés para D. Tomázia e come sem termos na mesa. Come com a mão e com a faca, uma vez comeu com o pé, um pedaço de banana entre os dedos. Bebe água fazendo de propósito um gluteglute maçante ou enche a boca para borriifar em cima de Henriqueta. Um barulho. Seu Cristóvão tosse. D. Tomázia grita: Meninas tenham termos! As duas se atacam (CCC, p. 35).

Na casa de seu Cristóvão sempre falta tudo, é um ambiente violento, os moradores não se respeitam, a pobreza dilacera a família, a maioria dos conflitos são motivados pela falta de dinheiro. Mas parece ser um lugar que sempre atrai Eutanázio, porque toda essa balbúrdia parece também fazer parte dele:

Aquelas vozes o atormentam cada vez mais. Sempre em casa de seu Cristóvão tem barulho. Já está acostumado àquilo. Toda Cachoeira sabe que em casa de seu Cristóvão as discussões em família não acabam, os casos sobre a vida alheia não tem fim, os escândalos entram pela porta como pessoas de intimidade. Mas agora são vozes atropeladas, gritos, pancadas de porta e cadeiras, bater de pés no soalho. Vozes que o atraem, fazem ele andar mais depressa como certo de que tem de desempenhar um papel importante daquela comédia. Talvez seja mesmo o personagem maior do drama (CCC, 145-146).

Nas palavras de Doutor Campos, “aquilo é um coito de escândalos” (CCC, p. 146), um “pandemônio” (CCC, p. 146), palavra que é repetida nove vezes no mesmo capítulo seja por Dr. Campos ou por Eutanázio, é chamada também de “casa odiosa” (CCC, p. 146) e “família pandemônica” (CCC, p. 150), expressão usada duas vezes, e ainda de “ninho de escândalos” (CCC, p. 229). É uma casa que anda nas bocas de todos da ilha, pela miséria que exala e pela má fama que as mulheres sustentam. É uma casa que retrata fielmente, em sua ambientação, os seus habitantes. O que mais se ouve dentro do chalé de seu Cristóvão são gritos, lamentações, nas palavras de D. Dejanira, temos a seguinte descrição do próprio lar:

Isto é um **inferno** [...] seu Cristóvão não traz nada para casa [...] Morro **fome** [...] vamos sair deste **inferno**. São **gritos** por cima de **gritos**. Veja, seu Eutanázio, se uma senhora como eu nascida na fortuna pode aguentar este **desespero**, este **inferno**, esta **vergonha** [...] E eu aguentando esta velhice **faminta... Faminta. Faminta**, seu Eutanázio, **faminta!** [...] Onde vamos

com esta miséria, seu Eutanázio... Não posso. Todo dia me dá uma **agonia**, **agonia**, o senhor não sabe, meu amigo (CCC, p. 153-154, grifo nosso).

Observemos os atributos que D. Dejanira dá ao lar e à sensação de viver naquele lugar, são todos de valor negativo, revelam o ambiente desarmônico, que, entretanto, atrai Eutanázio como um ímã, confirmando sua necessidade de destruição, pois sempre que volta desta casa, tem a sensação de estar mais miserável e cansado. Eutanázio sente-se um personagem dessa comédia, uma tragicomédia na verdade, uma mistura do trágico ao ridículo, a casa de seu Cristóvão é o palco do grotesco, e Eutanázio, de fato, é o protagonista:

Então toda aquela indignação desaba em cima de Cristino. D. Dejanira ergue-se como quem está com falta de ar. Raquel, focinho empinado, olhar em brasa, larga imensos gestos de fúria. As três irmãs avançam numa ofensiva de insultos. D. Tomázia abre os braços, muda, borbulhando lágrimas. Bitá, mais pálida, grita fanhosamente e Mariana sai do quarto com o filho e arrastando panos mijados pelo chão. E é num minuto porque Cristino dá um pontapé em Irene, esbofeteia Raquel e sacode Henriqueta até atirá-la no chão. A velha corre num desnalgamento com as mamas saindo pela abertura da camisa e toma um cabo de vassoura. D. Tomázia tomba com ataque. Bitá revira os olhos e cai no chão aos gritos. D. Dejanira, ao investir com o cabo da vassoura sobre o filho que está agarrado com Raquel e Irene, escorrega e cai também espaçadamente no soalho. E Raquel escuma, esgazeada de raiva e ouvem os gritos de Mariana [...] Cristino salta na frente das mulheres e volteia o cinturão que estala na cara de Rosália, nos cabelos de Raquel, nos peitos de Irene. Eutanázio, atordoado, não sabe o que faz. Cristino recua e entra por um quarto e as mulheres agarram-no pela cintura, são arrastadas por cima das redes e mosqueteiros até que ele cambaleia sobre as malas. Eutanázio corre e tenta puxa Irene pelo braço mas recebe tal safanão que cambaleia, tremendo, a amparar-se pela parede e cai, desarticulado, de costas, sobre as mãos com que inutilmente queria se defender do chão (CCC, p. 164).

O chalé de seu Cristóvão é o ambiente mais conturbado do romance. A casa, cujo barulho da gritaria sempre chama a atenção e atrai Eutanázio, finalmente cala-se, ao menos momentaneamente, quando Eutanázio dá-lhes o dinheiro que roubara de Felícia para sanar-lhes a fome. Mas mesmo este silêncio é perturbador: “Calaram-se. Um silêncio insuportável, sem remédio” (CCC, p. 285). A ambientação do chalé de seu Cristóvão constrói-se com a pobreza dos seus habitantes, com a mistura de raiva e tristeza que partilham, com a inveja desferida, com a ganância, com o esnobismo, com os maus modos, com a violência.

Retratam também a miséria do povo da ilha as casas de Felícia e de Domingão. A prostituta Felícia está à margem da sociedade, vive sozinha, sempre desprotegida, à mercê da violência. Felícia está doente, contraiu uma “doença do mundo” com algum homem suspeito.

Vive da caridade de alguns e do desprezo de outros. Sua casa é como seu corpo, apodrecido e entregue às misérias da vida:

[Eutanázio] Tomou o rumo de Felícia. Uma mulher que cheirava a poeira, a poeira molhada. Cheirava a terra depois da chuva. A fome. Fedia a fome. Estava descalça, gripada, assoando o nariz no fundo do quartinho, onde tinha na parede uma estampa de Nova Iorque. Um pote d'água destampado um caneco jogado no chão, um pedaço de esteira e um cachorro espiando pela porta. A lamparina era como a língua do cachorro com fome ou sede. Quem teria dado a Felícia 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. Mas numa velha mesa ao canto, e meio arriada, um grande crucifixo mostrava na luz escassa umas vagas costelas redentoras. Onde estavam os olhos de Cristo naquele crucifixo? (CCC, p. 127).

Observa-se na disposição deste quarto uma explosão de imagens e cores. Três objetos são essenciais na composição deste cenário: a estampa de Nova Iorque representa um contraste entre a grandiosidade de uma megalópole e a pobreza do quartinho de Felícia, era talvez seu sonho de libertação, sua fuga, um possível paraíso; a lamparina ilumina o quartinho, mas traz em suas chamas cores apocalípticas, a chama é como uma língua pronta para devorar tudo aquilo, não era uma chama que trazia a iluminação, ela só aumentava a angústia dentro daquele cenário; ao canto está o belo crucifixo e mais um contraste, a beleza do ornamento religioso dentro daquele ambiente asqueroso, talvez mais uma imagem da esperança, ou talvez da falta dela, já que os olhos de Cristo não estão visíveis, Felícia parece procurá-los, mas é como se Cristo não olhasse para ela. Todo o quarto de Felícia é um cenário pavoroso, como um inferno que atrai Eutanázio para punir-se pela sua impotência diante de Irene. Está presente neste quarto, não apenas o ser de Felícia, mas também o de Eutanázio, sempre atraído pela miséria.

Na casa de Domingão também habita a fome e a pobreza. Não é um espaço recorrente na obra, mas era outro lugar que exercia certo fascínio para Eutanázio, que o atraía. Domingão vivia só com sua companheira gorda, levavam uma vida pacata e até harmoniosa, encontrá-los era um momento de estranha tranquilidade para Eutanázio:

Viviam dentro do seu chalé escuro e fechado como dois prisioneiros. Uma vez, Eutanázio foi encontrá-los – era o único ser que podia entrar no chalé sem bater palmas – encontrá-los com a mesa arrumada, alguns pratos antigos e caros, uma terrina branca e alta, dois copos d'água. A terrina vazia, os pratos vazios e pelo corredor se podia ver o fogão apagado. Eutanázio não sabia compreender. Também não sabia perguntar. Eles dois que esperavam o

imaginário almoço deitaram sobre Eutanázio um olhar tranquilo e feliz que perturbou o visitante. Estariam loucos? Perguntou ele a si mesmo. Ou eu? (CCC, p. 291).

Conformismo ou loucura? A suposta paz encontrada na casa de Domingão incomodava Eutanázio, mas aquele vazio o perseguia, queria também compartilhar daquela loucura, servir-se daquele silêncio, sentir aquela fome. Na casa de Domingão não se reclamava da fome, embora não houvesse o que comer:

Eles nada disseram, ficaram naquela atitude tranquila e beata esperando o almoço. A mesa estava posta. Tinham retirado do velho e roído guarda-louça os últimos pratos, o resto de louça da passada fortuna. E esperavam. Domingão não soltou aquela patética exclamação sobre a fome nem sua maldição sobre os advogados (CCC, p. 291).

Contudo, o lar de Domingão desmancha-se com a morte de sua esposa D. Emiliana, com ela parte dele também se vai, a solidão e o silêncio do chalé dão lugar para as conversas, as piadas e as risadas das pessoas que vinham visitar o corpo, Domingão ausenta-se de sua própria casa, seu próprio lar tornou-se ausente:

Uma vitória para o povo da rua das Palhas que não sabia ao certo o que se passava naquele chalé. Agora o pessoal entra sem cerimônia, invade a sala, o quarto, a varanda, com uma vingativa satisfação [...] [Eutanázio] Viu foi o pessoal conversando, rindo, iniciando brincadeiras, fumando. Havia pouca luz. Como se a morte da D. Emiliana fosse apenas um pretexto para aquela gente pobre se divertir, se esquecer. O cadáver parecia ausente. A morte não era grande coisa para eles. Na cozinha, D. Mercedes fazia o café. Outras que, sem serem chamadas, entram pelo quarto e tudo arrumam para vestir o corpo, cochicham na varanda, umas de cócoras, outras de pé, cuspidando, conversando tranquilamente. A desgraça de Domingão fazia aquela gente feliz [...] Houve risadas na sala. No sereno, os rapazes brincavam de lutar, tomar cigarros, dizer apelidos um ao outro. Domingão, meio derreado à parede, parecia cadáver também (CCC, p. 291-292).

Como uma esfinge sendo devorada, o lar de Domingão desfaz-se mais com a invasão dos curiosos que com a morte da esposa, pois invadiram sua casa para roubar-lhe o silêncio e a solidão, a presença daquelas pessoas soava mais como uma humilhação. O único que parece ter se compadecido, de fato, da morte de D. Emiliana, além do esposo, foi Eutanázio, aos demais, pouco importava o cadáver gordo presente (ou ausente) na casa. Observemos neste ponto, um contraste entre o cenário e a tensão psicológica: numa casa pobre, um corpo por velar e um luto ignorado por uma porção de pessoas que riem e brincam como se o trágico

fosse inexistente. Nesta fusão quase paradoxal entre a miséria e a placidez, nos deparamos com o grotesco, em nenhum momento estes elementos que formam a ambientação da casa de Domingão apresentam coerência, a tranquilidade e até alegria sentida pelos personagens nos dois momentos apresentados parecem deslocados com aquilo que o lugar oferece. Isto gera uma sensação de incômodo, tanto em Eutanázio, que é o personagem que nos guia a este espaço, quanto no leitor que observa estes detalhes.

Observamos que em CCC as casas são construídas simultaneamente aos personagens, ou melhor, os personagens constroem suas casas com seus sentimentos e suas ações, a imagem do lar está intimamente construída com a própria imagem do sujeito que nele habita. Nos quatro lares analisados, um ponto em comum destaca-se: a miséria. Isto acontece mesmo no chalé de Major Alberto que é considerado abastado pela população de Cachoeira, pois embora o Major tenha condições financeiras melhores que a maioria dos habitantes da vila, em seu chalé os habitantes deterioram-se aos poucos e isto vai destruindo também o lar, dividindo-o em compartimentos isolados, cada habitante torna-se sua própria ilha. No Chalé de seu Cristóvão é patente que mais que a fome, o que dilacera seus habitantes é a ganância por matá-la. Felícia e Domingão parecem não se importar com a fome, talvez acostumados a ela, estes simplesmente existem e se comprazem em suas misérias, não lutam contra, como se fosse uma tarefa vã. Como se houvesse uma transição entre os personagens e os locais que habitam, todos os elementos coadunam para a construção da ambientação destes microespaços.

3 AMBIENTAÇÃO E TOPOANÁLISE

*É preciso adivinhar o pintor
Para compreender a imagem.*

Friedrich Nietzsche

3.1 O Percorso de Alfredo

Quando adentramos a narração de Chove nos campos de cachoeira, logo somos lançados a percepções espaciais e emocionais. Logo de início, narração e narrativa mesclam-se, os tempos (presente, passado e idealizações de futuro) confundem-se. A primeira marca narrativa que aparece são os verbos de movimento direcionado para trás:

Voltou muito cansado. Os campos o levaram para longe. O caroço de tucumã o levava também [...] Quando **voltou** já era bem tarde. A tarde sem chuva em Cachoeira lhe dá um desejo de se embrulhar na rede e ficar sossegado como quem está feliz por esperar a morte. Os campos não voltaram com ele, nem as nuvens nem os passarinhos. E os desejos de Alfredo **caíram** pelo campo como borboletas mortas [...] E a tarde parecia inocente, diluída num sossego humilde e **descia** sobre os campos queimados como se os consolasse. **Voltava** donde começavam os campos escuros [...] Alfredo estava cansado, mais cansado ainda talvez porque perdera o caroço de tucumã no princípio dos campos queimados. O caroço saltara da sua mão e se escondeu num buraco de terra [...] Ele vem com a noite dos campos para que possa ver a janela iluminada da casa de Lucíola e a voz de Lucíola cantando como se aquela modinha o chamasse (CCC, p. 117-118, grifo nosso).

Podemos perceber, através das indicações, o movimento descendente executado pelo personagem e pelos demais elementos. Enquanto Alfredo executa o movimento de voltar dos campos para o chalé, como veremos adiante, que nos dá a ideia de retorno, de ir para trás, a tarde vai descendo sobre os campos, o interessante aqui não é exatamente o anoitecer, mas a personificação dos elementos espaciais que também remete a um movimento de reclinção. Coadunam-se neste momento, a noção de espaço e de tempo, pois esta transição da tarde para a noite além de nos dar uma impressão visual do espaço, também nos revela a passagem do tempo enquanto a ação é executada. Ademais, este movimento declinatório também é associado aos desejos do personagem que caem sobre os campos, tal quais borboletas mortas, e ainda pelo caroço de tucumã, que ao saltar da mão do menino, esconde-se debaixo da terra (num buraco). Se estes movimentos, ora para trás, ora para baixo, carregam algum valor, ainda não é perceptível neste momento da narrativa, mas num aspecto geral, os campos queimados parecem remeter-se ao cansaço do próprio personagem.

Conforme a narração desenvolve-se, a mente de Alfredo preenche-se de outro espaço, o chalé, e este se constrói não com aspectos físicos, mas com as impressões que o próprio personagem tem em relação ao lar. Para Alfredo, o chalé é o mistério de Eutanázio, é Major Alberto folheando seus catálogos, eram as feridas que marcavam seu corpo. Alfredo também pensa nas chuvas, nas cheias que logo chegariam. Neste primeiro momento, o narrador afirma que Alfredo gostava das grandes chuvas, gostava de ouvir o ronco do jacaré debaixo da casa. Novamente, deparamos-nos com uma miscelânea de lugares, tempos e sentimentos frequentado pelo mesmo personagem.

Retornando à narração, reencontraremos Alfredo já no chalé. Sentado na escada, o menino devaneia novamente, lembrando os campos queimados e o carocinho perdido, agora precisa pegar outro carocinho no tanque para que, assim como o anterior, o “arranque daqueles campos mormacentos” (CCC, p. 119) e lhe mostre os campos de Holanda. Agora o personagem já começa a demonstrar a topofobia, aversão pela vila. Seus pensamentos voltam-se outra vez para os campos queimados, para as feridas, para as grandes chuvas. Enquanto isso, os passarinhos voam em torno do chalé e através do carocinho, o menino idealiza outro espaço para o chalé, um lugar para onde todos os passarinhos mudariam-se, um lugar livre de queimadas e de moleques com baladeira. Contudo, outra vez seus devaneios são interrompidos pela fuga do carocinho, como se este fugisse da presença de D. Gemi que chegara sem ser percebida: “O caroço deslizou pelo braço e rolou para debaixo da escada, como se compreendesse o susto e a vergonha do menino que ficou frio e teve um desejo de morder a mão de D. Gemi, quebrar-lhe a cabeça com o caroço.” (CCC, p. 122). Novamente, deparamos-nos com coordenadas espaciais relativas ao polo vertical-baixo, quando o caroço rola para debaixo da escada. Após a partida de Gemi, Alfredo pretende espiar o que houvera acontecido com Eutanázio, mas assusta-se ao ver a saleta escura, tal como se aquela escuridão o puxasse novamente para os pensamentos sobre os campos queimados e seu mundo secreto no carocinho de tucumã.

Após este evento, reencontraremos Alfredo apenas no capítulo III, “O chalé é uma ilha batida de vento e chuva”, quando Eutanázio chega de noite em meio a chuva, depois de sua caminhada à casa de seu Cristóvão. Enquanto Major Alberto e o Eutanázio discutem, Alfredo acorda e nos dá a perceber o ambiente do chalé, que se torna tenso com a suposta ameaça de uma briga entre pai e filho, neste momento, o espaço descrito só é percebido por pistas auditivas:

As **palavras** do pai adquirem uma **angustiante ressonância** em todo o chalé, que parece enorme e estranho no **silêncio** sob a chuva. Ao mesmo tempo receia que Eutanázio reaja, **grite** também com o pai, os dois se atraquem. Como que foi um pesadelo acordar **ouvindo as palavras** do pai, o **barulho dos sapatos encharcados** no assoalho que lhe parecia ter sido a cabeça do irmão esmurrada na parede, a **chuva batendo** (CCC, p. 184, grifo nosso).

Os vocábulos e expressões destacadas na citação traçam esta relação da percepção do espaço concentrada em elementos referentes a sons. Embora Alfredo possivelmente não esteja presente no local em que tais ações desenvolvem-se entre Major e Eutanázio, consegue percebê-las através dos sons reproduzidos pelos personagens e elementos espaciais. Assim, as palavras do major que cortam o silêncio da noite, palavras que soam perturbadoramente para Alfredo, a ponto de atribuir-lhes um caráter de “angustiante ressonância”, como se aquelas palavras de repreensão inundassem o chalé e o tornassem um lugar “enorme e estranho”, as palavras que ressoam tem uma valoração negativa. O garoto também fantasia quando ouve o barulho dos sapatos encharcados do irmão sobre o soalho, não sabe que foram os sapatos, imagina que tenha sido a cabeça de Eutanázio esmurrada na parede, mais um som que o personagem ouve e atribui-lhe um valor negativo influenciado por seu medo. Até mesmo o som da chuva ganha um caráter violento, pois como se tornara mais intensa na chegada de Eutanázio, não mais cai serenamente, ela bate nas paredes e telhado do chalé, intensificando a angústia do ambiente.

Ainda neste capítulo, quando Alfredo desperta, penetraremos através de sua memória em outros espaços: duas conotações de Belém, uma vivida e outra idealizada. O contraste destes dois espaços na visão de Alfredo já foi referido antes nesta pesquisa, mas vale agora nos atentarmos para os detalhes intrínsecos ao texto. O menino divaga entre os dois espaços concebidos a partir da ideia de um mesmo lugar. Em seu primeiro devaneio, vê uma cidade que construiu em sua mente através das histórias que ouvira de Siá Rosália, que ia com frequência à cidade e lhe trazia as senhas do bonde e lhe contava as bonitas paisagens. Alfredo desejava fugir para esta cidade, um espaço-promessa de felicidade, entretanto, sua memória o leva para a outra Belém, uma cidade tão diversa, aquela que ele conhecera quando mais jovem, a Belém de mãe Ciana. Este outro espaço é extremamente contrastante em relação ao primeiro, ao invés de contemplação, Alfredo sente-se oprimido, enojado. A Belém que Alfredo conhecera, longe de parecer-se com a Belém que deseja e que cria em sua imaginação, impregna-se da família de mãe Ciana, aquela barraca era além de suas paredes, sua umidade e fedor, a casa era seus habitantes, era Sevico e Ulisses e todas as lembranças

negativas que o garoto carregava consigo. Esta lembrança, todavia, não enfraquece o desejo de Alfredo conhecer a sua sonhada Belém, a cidade mágica.

Sem noção do tempo já consumido pela narração, reencontraremos Alfredo no final do capítulo IV do romance, o menino caminha rumo ao mercado, acompanhado de seu carocinho de tucumã, põe-se a devanear acerca deste contraste entre a vida em Cachoeira e a possível vida na capital:

Alfredo, a caminho do mercado, jogando a sua bolinha, olhava o moinho de vento parado, os quintais, as janelas da casa do Coronel Guilherme faiscentes no sol. Os algodoeiros brabos abriam as suas flores roxas para o vento. As batataranas balançavam de leve. O menino sentiu aborrecimento com aquela ida, todo dia, ao mercado. Todo dia tinha de levar o vale. O açougueiro com as mãos sujas de sangue a verificar o vale. Os quartos de carne pingando sangue. O montão de gente a gritar. A bolinha o levava para o Anglo-Brasileiro. Jogaria bola na praia. Não sentia a falta de duzentos réis para comprar o arroz doce do aparador de seu Cristóvão. Também era o que havia no aparador [...] Só o triste arroz que pouco vendia [...] Já estava aborrecido com aquele mercado. Perdeu a bolinha numa toíça. Agora ia sem bolinha. Um quilo de carne. Todo dia isso. Também assim, sem uma esperança para Belém, ficaria perdido em Cachoeira (CCC, p. 214).

Notemos que há uma transição de impressões em relação ao espaço da vila. A primeira impressão é de uma certa tranquilidade e monotonia no lugar, sol, o vento, e outros elementos da natureza, a quietude do lugar que parece paralisado no tempo. Em seguida, o menino revela seu aborrecimento com a vila, com suas caminhadas constantes rumo ao mercado para comprar um quilo de carne, a figura do açougueiro ensanguentado e os gritos das pessoas dão um aspecto grotesco ao cenário. O personagem novamente foge através da imaginação que o carocinho de tucumã lhe proporciona, imagina-se no Anglo-Brasileiro, nas praias, livre daquela pobreza transmutada na figura de seu Cristóvão. Contudo, outra vez a bolinha escapa de sua mão, interrompendo seu devaneio, a bolinha perde-se numa toíça e ele perde-se em Cachoeira, novamente traçando o trajeto vertical-baixo.

Ainda em suas andanças, encontraremos Alfredo no capítulo VIII, seguindo rumo à escolinha de seu Proença, outro lugar que lhe provoca desconforto, principalmente por causa das pessoas que lá encontra e por causa do contraste entre essa escola e aquela que tanto idealizara:

Alfredo seguia pelo caminho dos campos para a escola de seu Proença [...] Que desânimo para Alfredo aquela escola de Proença. O seu Anglo-Brasileiro ia se desfazendo aos poucos, ou pelo menos, se esfumando. Já queria ficar ao menos em Belém, nalgum grupo escolar. Mas a escola de

Proença com Flor, D. Rosa, o recreio à tarde, o Baltô sempre apanhando séries e séries de dúzias de bolos, Euzébia jogando cantiga para D. Rosa, a quantidade de chamadas - Flor? Vem cá, Flor... E Flor vindo [...] **Tudo aquilo era exatamente o anti-Anglo-Brasileiro**. Tudo fazia para que Alfredo se encharcasse de sonhos, de imaginações. A bolinha subia e caía na palma da sua mão. A realidade daquela viagem para a escola só estava nos cajus. Alfredo tinha era camaradagem pelos cajueiros. Eles ensinavam mais que o seu Proença [...] No seu caminho de todas as tardes, Alfredo sentia uma preguiça, um tédio, um desalento. Nada de ir para Belém (CCC, p. 247-249, grifo nosso).

A escola de Proença provocava-lhe fastio e o afastava de seu sonho, mas intensificava ainda mais sua imaginação, que é a melhor forma de fuga ao seu alcance. A escola de Proença é exatamente o oposto do sonho de Alfredo, é exatamente o que ele não quer. Para o menino, nada se aprende com seu Proença, aprende-se mais com os cajueiros. Deixa-se levar pelo condão do carocinho enquanto caminha, imagina a modernidade alcançando a vila, imagina o lugar livre das águas que o inundavam no inverno: “Cachoeira, que ficava no inverno com os campos embaixo d’água tinha de ficar livre das inundações [...] Cachoeira seria uma obra-prima da engenharia brasileira. (CCC, p. 250-251)”. Alfredo segue seu trajeto rumo à escola, mas com o desejo de não chegar, os devaneios interrompem-se e retornamos ao plano da narração:

E **Alfredo com a bolinha faz tudo para não chegar à escola**. Os passarinhos andam pelas moitas, saltando e os calangos correm pelos caminhos. O moinho de vento com suas asas inúteis. Um galo cantando lhe dá uma vagarosa melancolia, uma espécie de lassidão e não sabe por que lhe vêm certas cantigas de sua mãe cantando baixinho quando costura, quando remenda roupa e engoma [...] Alfredo **retarda** o caminho. Que bom não ir à aula! Um passeio nos campos seria uma viagem pelo mundo com a bolinha de tucumã pulando na palma da mão (CCC, p. 252- 257, grifo nosso).

Novamente percebemos uma sensação de tranquilidade quando o menino está em contato com os elementos da natureza, mas é uma tranquilidade melancólica que os campos lhe proporcionam. As ações do personagem fazem-se no sentido de adiar sua chegada à escola, percebemos isto nas passagens grifadas acima. Passear pelo campo lhe parece bem mais agradável, pois o campo lhe dá a sensação de liberdade, não só ao corpo, mas principalmente aos sonhos. Pelos campos e com o carocinho saltando na mão, Alfredo pode viajar pelo mundo.

Entretanto, é um sentimento negativo que prevalece em Alfredo quando em contato com a vila. Em diversos momentos o menino sente-se desconfortável e até mesmo aflito por sentir-se preso àquele lugar, deseja intensamente partir para Belém:

Deseja partir do mundo com o tenor. **Partir, deixar o paludismo**, o curral onde Orgulhosa dava coices no João, as reclamações do pai por causa do estrago de leite, de sabão, de farinha. Não passaria mais pela frente da casa de Lucíola nem invejaria o gramofone da casa de seu Jovico. Estava crescendo sem partir do chalé, ouvindo aqueles molequinhos a pedir todo dia farinha, açúcar, leite e café. **Estava farto daquelas chuvas** alagando os campos, ilhando o chalé, lhe dando **o frio ruim das madrugadas** (CCC, p. 308, grifo nosso).

As expressões destacadas no excerto comprovam a aversão que o personagem sente em relação àquele espaço, deseja partir com o tenor que lhe contava maravilhas da capital e das cidades que visitara, abandonar aquela pobreza da vila, aquele clima desagradável e os campos alagadiços, que noutros momentos na narrativa parecia-lhe normal e podia até admirar as águas que subiam, mas conforme a narração avança e a possibilidade de viver em Belém se esvanece, o menino torna-se cada vez mais angustiado, adquirindo este asco pelo espaço por onde transita. Como estamos observando, não só o aspecto geográfico da região abala Alfredo, o próprio aspecto social da vila sempre o incomodou:

Crescia sempre **alheio à miséria** dos meninos que vinham pedir farinha no chalé [...] simpatia era o que lhe faltava pelos meninos rotos e febreiros que pediam leite, farinha, resto de comida, retalho de pano, roupa usada, remédios, fósforos, dois palmos de linha de costura [...] Alfredo não queria saber de menino pedindo no chalé. Chegara a expulsá-los [...] Por isso Alfredo se achava doido para sair de Cachoeira, ir para o colégio. O Anglo-Brasileiro já era um sonho perdido. Existia na bolinha. Queria **fugir** daquela perseguição de encher sacos sujos com a farinha do armário que D. Amélia mandava. [...] Era assim. Alfredo achava que a vida se reduzia, se diminuía e ainda mais com o **impaludismo crônico** que lá um dia se lembrava de vir (CCC, p. 312-313).

Alfredo era arrogante com os pobres da vila, assim como seu pai, não admitia o excesso de mendicância à porta do chalé, e, talvez mais que o major, Alfredo detestava aquelas pessoas. Preferia isolar-se em seu mundo imaginário a encarar aquela realidade, ou mesmo vivê-la, não se importava com a miséria alheia, mas invejava àqueles que lhe pareciam socialmente superiores. Olhar para tudo aquilo que compõe a vila, sentir a transformação do espaço por onde transita, faz com que ele sinta a todo momento o seu sonho do Anglo-Brasileiro diluindo-se, tornando-se cada vez mais impossível. Belém, sua cidade

mágica e o Anglo-Brasileiro só existiam agora dentro do carocinho de tucumã. O carocinho o resgatava daquele “impaludismo crônico”, sempre a criar novos mundos e possibilidades de vida muito mais agradáveis. Porém, como uma forma de lhe restaurar a realidade, o carocinho parece sempre fugir e se esconder, forçando o garoto a seguir sem ele e ter de procurar outro carocinho que tenha o mesmo poder do anterior: “[...] E o carocinho de tucumã escapulia da mão, corria pelo chão, se escondia numa toixa de capim. Alfredo descia do sonho, como desorientado, e em vão procurava o carocinho” (CCC, p. 340).

Como quem vai perdendo as forças, a febre atinge Alfredo. Seguindo seus passos até o capítulo XV, encontrá-lo-emos saindo da escola de seu Proença já sentindo frio, era a febre que agora vinha durante a tarde também e fá-lo misturar as mesmas lembranças e desejos e o atormentam. Na composição do espaço físico, é perceptível o contraste entre os elementos naturais do lado exterior do chalé e o cenário interior, as características emocionais do personagem também estão contrastantes com o lado de fora do quarto:

A febre veio logo e Bode dançava na frente dele. A bolinha no bolso, os passarinhos brincando no ingazeiro, o quarto fechado, aquela roupa na corda, as redes desarmadas, o silêncio, o oratório fechado. Então lhe parecia um pouco bom aquele quarto fechado, ninguém com ele, o suor da febre passara, a rede, a sua bolinha em movimento [...] Alfredo rola na rede, fraco, o amargor da boca, ouvindo a alegria dos periquitos no ingazeiro. Os passos de D. Amélia somem pelo corredor. Ela canta: Nannan, nan, nan. A voz morre. A cantiga deixou de cantar. Aquele sono sem embalo e sem cantiga foi o primeiro abandono. A primeira sensação de que não era mais menino para ser embalado, ter os olhos para as telhas iluminadas de sol. Deixa-se cair desalentado: - Ó! Porque não me mandam para Belém... Quero sair desta febre... Mas aguça o ouvido para a conversa as dos dois [Amélia e Major] na sala. A parede é de madeira, há uma porta fechada da sala para o quarto (CCC, p. 347-348).

A alegria dos passarinhos no lado de fora do chalé opõe-se ao silêncio do quarto fechado e a sensação de febre e solidão que Alfredo sente. O quarto fechado, a roupa na corda, as redes desarmadas e o silêncio reforçam a ideia de abandono. Alfredo sente vontade de ser embalado, mas D. Amélia, ao mesmo tempo em que se faz próxima, faz-se ausente, sua presença é notada apenas pelo som dos passos e da voz que canta baixinho até desaparecer. Alfredo constrói sua noção de espaço através dos elementos visuais e auditivos, um sentido interfere no outro, pois alinhando esses diversos modos de percepção é que nos deparamos com o contraste que coaduna na construção do ambiente.

Conforme a narração aproxima-se do fim, mais tensa a percepção do espaço se torna. Como já foi analisado anteriormente, o próprio chalé vai tornando-se outro de acordo com as

transformações dos próprios personagens, o lugar parece converter-se na angústia de seus habitantes:

Veio Janeiro [...] O chalé fechado parecia condensar toda a angústia, aumentar os pressentimentos, dar força à Desconhecida que despertava em sua mãe, aumentar a luta misteriosa que separava as criaturas que ali moravam. Alfredo sofria a quase certeza de que era impossível partir [...] Alfredo ficou com aquele “nunca vai adiante” dentro da sua inquietação, com aquele mesmo poder de inquietar e amedrontar que vinha do corredor escuro (CCC, p. 378-379).

Podemos conferir no excerto mais uma marca da passagem do tempo, sinal também de que as chuvas tornaram-se mais intensas. E o chalé, antes movimentado e aberto, torna-se escuro e estranho e toda a sua composição espacial dá a sensação de que a angústia é ainda maior. O destino está estagnado para Alfredo, ele reafirma a impossibilidade de partir e isto só aumenta a sua aflição. A família está fragmentada, cada membro perdido em si mesmo e o chalé aguarda a morte de Eutanázio:

A chuva cresceu sobre Cachoeira [...] Os campos enchem. O chalé para Alfredo fica mais distante do colégio, do mundo, de si próprio. Os que vivem no chalé separaram-se, desconheceram-se. Não mais conversas de Carlos Gomes, nem Bibiano, nem as risadas de João. Nem a calma de D. Amélia [...] **As águas invadem os campos** (CCC, p. 387, grifo nosso).

Parece que todas as possibilidades de realizar os sonhos de Alfredo desfizeram-se, não se alimenta mais suas idealizações construídas em torno das conversas sobre o Carlos Gomes, das histórias fantásticas de Bibiano, e da amizade de João Galinha. A solidão do menino torna-se mais patente, a sua inquietude torna-se mais intensa. E conforme este desolamento dentro do chalé é construído, as referências à chuva repetem-se constantemente, tal qual podemos verificar nos termos grifados no excerto. Na sequência, a presença da água torna-se mais que um constante elemento espacial, as disposições dos vocábulos que se referem a ela parecem, além de acompanhar, intensificar o teor de tristeza e aflição que atinge os personagens. Alfredo também intensifica sua aversão ao tempo úmido e às águas que invadem o campo, pois parecem evidenciar seu aprisionamento:

As nuvens escureciam a tarde. Rodolfo redistribuiu tipos. D. Tomázia foi andando pela ponte, ganhou o aterro e foi sumindo, sumindo. Alfredo saiu da janela e voltou ao seu carocinho. Estava certo de que não sairia mais daquele chalé onde todos pareciam cada vez mais desconhecidos, mas

irremediavelmente separado. Não podia fugir. O colégio era um sonho, faz-de-conta era a única salvação (CCC, p. 398).

Ao fim da narrativa, não só a fuga concreta de Alfredo impossibilita-se, mas também sua fuga imaginária. Aquilo que era seu único refúgio também se afasta dele, o carocinho foge novamente de sua mão e ele não pode resgatá-lo, tampouco buscar outro:

Alfredo sacode o lençol, o carocinho salta no soalho correndo para debaixo da rede do major, como se fugisse. E o menino, como que **desamparado**, perguntava a si mesmo: - E agora? – Major, na rede, **parecia proteger aquela fuga** (CCC, p. 401).

Observemos que muito mais que a fuga do carocinho, Major Alberto também impedia duplamente a fuga de Alfredo, primeiro ao postergar sua viagem para Belém, agora impede, mesmo que inconsciente disto, que o menino prossiga em seus devaneios aprisionando o carocinho de tucumã sob sua rede. Agora, sem seu carocinho mágico, o menino sente-se desamparado.

O personagem, que ao início da narração entregava-se à liberdade dos campos abertos e alimentava a esperança de sair daquela vila, vai aos poucos acumulando frustrações, desconstruindo e reconstruindo paisagens. Alfredo transfigura nesta transição de espaços o descontentamento, na maior parte da narrativa imagina outras terras, deseja outros espaços, e aqueles que deveras transita são, frequentemente, construídos através de suas aflições. Apesar da constante busca de realizar-se, Alfredo encerra a narração suspenso no espaço e num momento de desamparo. O personagem está condenado aos campos alagados, às chuvas frequentes, ao luto que se abate sobre a vila, à morte constante de Eutanázio, à dispersão de seus sonhos.

3.2 O percurso de Eutanázio

Seguindo os passos de Eutanázio, veremos que na construção do espaço que o rodeia, a topofobia também é pertinente, porém se desenvolve de maneira distinta à de Alfredo, pois ao mesmo tempo em que os espaços frequentados pelo personagem dão a ele o sentimento de angústia e flagelação, Eutanázio sente-se atraído por eles, como se a destruição fosse um mal necessário. Os ambientes frequentados por Eutanázio estão impregnados de miséria em todos os aspectos. Através de seu olhar, de suas ações e de pensamentos teremos acesso às rotas tomadas pelo personagem, que, por vezes, também é responsável pelo aspecto assumido pelo espaço ao seu redor.

No capítulo II do romance, “Irene, angústia e solidão”, Eutanázio está diante de D. Gemi, que tenta convencê-lo a falar-lhe da doença, mas, em silêncio, o personagem isola-se entre raivas e náuseas. Não quer falar, pois a presença e as intenções de D. Gemi o incomodam, deseja fugir daquela situação, partir para a casa de seu Cristóvão. Deparamo-nos, então, com a primeira referência ao espaço que cerca o personagem:

Eutanázio deu as costas para D. Gemi e ficou debruçado na janela. O tempo anunciava chuva. Ainda mais essa, se essa chuva cair, tinha de esperar. D. Gemi podia ficar. Ele ficava no desespero de aturar D. Gemi e de não poder ir à casa de seu Cristóvão (CCC, p. 125).

Além da presença insuportável da velha, o cenário não se apresenta nada confortável ao personagem, o céu nublado, a chuva que ameaça cair são empecilhos para seu encontro com Irene. Ademais, o repúdio de Eutanázio por aquela situação que se construía torna-se evidente no trecho a seguir, em que o personagem experimenta a ausência ao olhar pela janela e afasta-se momentaneamente da velha, seus devaneios o levam para outro tempo e outro espaço:

D. Gemi ficou como ausente. Ele na janela começou a pensar num livro que vira nas livrarias de Belém. Lembra-se bem: *Dores do mundo*, o título. O autor era um nome difícil [...] Por que essa velha não vai embora? Embora chovesse ele saía. Quantas vezes não foi e voltou debaixo da chuva? Quis entrar na livraria e folhear o livro (CCC, p. 125).

Atentemo-nos para dois elementos relevantes, as livrarias e as chuvas. Eutanázio, neste romance, representa o homem branco detentor da cultura erudita, escrevia cartas, aventurou-se sem sucesso na poesia e contentou-se com as modinhas, lia obras clássicas, contava histórias, frequentava, então, livrarias, espaço representativo desta característica que tanto o afastava daqueles com quem convivia. Além disso, a obra citada, *Dores do mundo*, embora ainda seja uma curiosidade para o personagem, corrobora para afirmarmos sua atração pelo sofrimento. O outro elemento, também apenas referenciado no momento, a chuva, já se afirma como uma constante na vida do personagem, um elemento frequente nas suas marchas até a casa de seu Cristóvão. O excerto a seguir enfatiza essa sua relação com a chuva. Seu olhar retorna ao cenário ao seu redor, mas o pensamento ainda divaga:

Uma nuvem pesada de chuva cresceu no céu. Quando chove, Cachoeira fica encharcada. Os campos de Cachoeira vinham olhar as casas da vila à beira do rio, com desejo de partir com aquelas águas. Quando chovia,

mesmo verão, as chuvas eram grandes e os campos ficavam alagados. Eutanázio gostava um bocado de passear pelos campos. De atravessar os campos para chegar à casa de seu Cristóvão que ficava na ponta da rua para os lavrados. Às vezes chegava para ver Irene, com a roupa escorrendo, os cabelos pingando. Irene ria. D. Tomázia sacudia a cabeça com pena [...] **A nuvem de chuva crescia. Os campos escureciam** ao largo como se fossem um mar no mau tempo (CCC, p. 125, grifo nosso).

Do lado de fora, o céu escurecia, destaque para a repetição da informação de que a nuvem de chuva crescia, que aumenta ainda mais a sensação de desconforto do personagem, dá um tom aflitivo à situação narrada. Na voz do narrador heterodiegético, tomamos conhecimento de que a chuva inunda a vila e que era sempre violenta. Eutanázio, contudo, sentia uma espécie de afeição pelo mau tempo, principalmente quando saía para visitar Irene, como se isso tornasse ainda maior a sua tortura. O rumor dos chinelos de D. Gemi despertam Eutanázio das lembranças e retornamos à narrativa. Eutanázio, num comportamento agressivo e perverso, assusta D. Gemi e ela retira-se da saleta, deixando-o sozinho. Seu pensamento devaneia outra vez entre as lembranças de quando contraíra a doença, de como saíra da casa de seu Cristóvão cheio de amargura e disposto a concretizar sua degeneração, percebemos, assim, a primeira referência ao asco que sentia da casa de seu Cristóvão:

Voltou-lhe a náusea daquela noite de luar em que sentiu a sua desgraçada carne pedir, a sua carne fria, mas suada empurrar para a barraquinha de Felícia. Tinha saído da casa de seu Cristóvão. Ninguém sabia como saíra do riso de Irene [...] sentiu que devia se entregar a qualquer coisa que ao mesmo tempo contentasse a carne e castigasse a sua impotência para resistir ao riso de Irene, àquela **casa odiosa** (CCC, p. 127-128, grifo nosso).

Eutanázio é impotente diante da casa de seu Cristóvão, diante do riso de Irene que impregna o lugar. Sai de um lugar que o destrói moral e afetivamente e vai corromper-se ainda mais num lugar onde encontrara a destruição física. O narrador ainda complementa que, depois daquela noite, Eutanázio passara a odiar noites de lua, o personagem concentra seu ódio, não nas pessoas que o magoaram, mas no espaço que testemunhara sua destruição.

Retornando a narrativa, o personagem decide sair, mesmo com a chuva que ameaçava cair. A combinação da crescente nuvem de chuva e da angústia que o personagem sente nos dá a ideia de um ambiente funesto. Segue-se, então, um delírio em que as imagens de Irene e Felícia cruzam-se e se misturam ao espaço. Tempo, espaço, sentimentos, tudo se confunde na mente de Eutanázio:

As **horas pingam** vagarosamente sobre a sua solidão. Falta-lhe ar, se agonia com aquela **nuvem negra** e quer gritar para o pequeno relógio de seu pai:

- Para! Para! Não posso mais! Os risos de Irene caem sobre as horas como pedras pontiagudas. Eutanázio sai da janela e senta-se. Sacudiu a cabeça. **A nuvem passava.** Tinha de sair logo. Ficou um tempo de cabeça baixa. **Estava em casa de seu pai feito um parasita [...]** (CCC, p. 130, grifo nosso).

O tempo torna-se líquido naquele espaço cheio de umidade, aquela nuvem de chuva parece ter paralisado o tempo. A angústia do personagem o sufoca, precisa sair, não que precise fugir de D. Gemi, precisa mais ir à casa de seu Cristóvão. Na última frase do excerto, reconhecemos que mesmo na casa de seu pai, Eutanázio não se sentia confortável, bem vindo, mas mesmo assim, como é revelado ao longo do romance, ele recusa-se a sair de lá, como se a posição de parasita lhe fosse adequada ao espírito. As ações do personagem demonstram sua aflição, a inquietude, o pensamento esparso, Eutanázio ainda se perde em devaneios:

A noite o enche de obsessões. Felícia desaparece. Mas Irene ri como se o triturasse. Sente que deve se lembrar não sabe bem do quê, Fica num **silêncio cheio de náuseas.** O **silêncio de exumação** de Eutanázio [...] Eutanázio criara os monstros que o devoravam, lentamente. Rompiam-se no seu **silêncio** dores fundas, pequenas dores, meias dores monótonas pingando das horas. Pequenos ódios, remorso de não odiar como devia, de não se maltratar como é preciso. Ter assim um desprezo de si mesmo (CCC, p. 131-132).

Mais uma referência espacial que o perturba é a noite, pois é o momento em que as ideias mais torturantes invadem seu pensamento. Conforme o tempo passa e a noite aproxima-se, a aflição de Eutanázio só aumenta, como se essa transição do tempo-espaço o impelisse para o aniquilamento. Neste excerto, a ênfase recai no silêncio, um silêncio fúnebre trazido pela noite que iniciara, este novo cenário complementa e salienta os sentimentos do personagem. Eutanázio decide chamar de volta D. Gemi e esta se anuncia numa transfiguração grotesca do espaço:

Ouve uns chinelos arrastando pelo corredor. Os chinelos param, D. Gemi vem num vagar irritante, pensa ele. Irritante. Hipocondríaco. Vamos, senhora Geminiana. Eutanázio ergue-se e vai espiar o corredor. Não havia luz. D. Amélia não trouxera o candeeiro para o corredor. Eutanázio vai buscar o candeeiro na saleta para ver se é Dona Gemi. No fundo do corredor a velha é como Felícia; por que se lembra de Felícia? O crucifixo vem atrás de D. Gemi e os arranha-céus de Nova Iorque caminham. D. Gemi vem andando. Um rato correu pelo telhado. Um morcego esvoaçou e partiu. Eutanázio volta com o candeeiro e espera. D. Gemi vem com medo. [...] Eutanázio se lembra da tosse de seu Cristóvão e da cara de Irene pregada na parede [...] Eutanázio deixa o candeeiro na mesa e volta para espiar o

corredor. Vê D. Gemi imóvel no meio do corredor. Era uma senhora estranha também, pensava Eutanázio (CCC, p. 133- 134).

Eutanázio percebe a presença de D. Gemi pelo som de seus chinelos arrastando-se em passos lentos no soalho, o som o incomoda. Conforme a narração avança, a ideia que temos do espaço se torna mais assustadora. A escuridão do corredor, o barulho do rato correndo e do morcego voando são elementos que compõem este cenário propício a mais um delírio do personagem, que vê o vulto de D. Gemi transfigurado em Felícia com o crucifixo e os arranha-céus atrás de si, coadunam-se, ainda, a estes elementos a angústia de Eutanázio e o medo de D. Gemi. Em suma, o que se apresenta ao leitor é um ambiente funesto, todas as impressões que se obtém a partir dele são negativas. Após receitar-lhe um remédio, D. Gemi parte, ainda assustada, o que se ouve são seus pés batendo no soalho. Eutanázio retorna a sua solidão e pensa novamente na casa de seu Cristóvão:

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** onde as mulheres jogam nesta hora dominó ou baralho, discutem ou cortam a vida alheia (CCC, p. 135, grifo nosso).

Agora podemos perceber um possível alívio para os males que consomem o personagem, ele pensa nos campos como uma possibilidade de fuga para toda a sua tragédia. Mas, inevitavelmente, precisa ir à casa de seu Cristóvão. A ideia da obrigatoriedade fica clara no uso da expressão “tem de ir”, é uma casa odiosa, mas ele sente-se atraído por aquele lugar. A casa de seu Cristóvão é um lugar sem ordem, sem respeito, demarcado pelos gritos, pelas brigas, pela tosse de Cristóvão, pelo barulho constante. Eutanázio, após tanto massacrar-se, sai rumo ao seu martírio.

A partir de sua percepção, o espaço exterior ao chalé é construído e podemos ter uma noção de como se organiza a vila: “O vento dos campos vem bulir com 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” (CCC, p. 136). Mais a frente, descreve-se como Eutanázio se sente ao seguir este trajeto, o sentimento de derrota é evidente:

Caminha devagar com sua bengala noduda, a gravata voando ao vento. Sempre usava gravata. Um ou outro dia que sai de blusa. Anda um pouco curvo, a cara bochechuda e cheia de pregas. Uma boca pequena e os olhos espremidos. Seu andar é compassado mas cheio de curvas. Está perto da casa

do Coronel Bernardo. Vai para a casa de seu Cristóvão puxado pelo riso de Irene [...] Vai agora pelo aterro como **aturdido**. Os candeeiros da rua ardem como tédio. Quase quarenta anos e a caminho daquela **tortura** todo dia (CCC, p. 137, grifo nosso).

O caminho tomado pelo personagem constrói-se como uma paisagem assombrosa, o vento o incomoda, a rua iluminada por candeeiros dão a impressão de tédio. O caminho trilhado por um homem destruído por uma paixão ou obsessão não poderia ser outro, senão este que praticamente revela o que há por dentro de Eutanázio, o que ele sente ao encontrar Irene. Novamente o narrador nos revela explicitamente a topofobia que envolve a relação do personagem com aquele espaço, a casa de seu Cristóvão torna-se uma tortura da qual sua impotência o impede de fugir. Na passagem seguinte veremos um contraste entre a parte de cima da vila e aquela que Eutanázio costuma frequentar:

O cigarro apagou. Procura os fósforos em todos os bolsos, acende o cigarro e vê as luzes da **vila de cima**. Janelas abertas donde saía uma luz de intimidade, de serões, gente talvez contando histórias, moças tranquilas fazendo bordado, resto de jantar, conversas alegres, meninos vendo gravuras, crianças brincando, a Santa Ceia na parede. Naquelas casas não tinha Felícia esperando um cristão que matasse a fome dela. Eram varandas sossegadas com uma luz vinda para a noite como um agradecimento e como uma ofensa para Eutanázio (CCC, p. 137 – 138, grifo nosso).

O que nos chama a atenção é que o espaço que Eutanázio evita é justamente um lugar de tranquilidade, as pessoas parecem-lhe alegres e sossegadas, o completo oposto daquilo que os ambientes frequentados pelo personagem podem lhe oferecer. Mas o personagem sente-se repellido por esse espaço benfazejo, o que torna o lugar agradável, torna-se uma ofensa a Eutanázio. O personagem não se sente digno de frequentar lugares assim, bem como também não poderia ser bem-vindo em um lugar como aquele, pois ele mesmo é um homem corrompido a tal ponto que não pode mais sentir-se bem em lugares de paz e procura lugares miseráveis e caóticos, que o massacram da mesma maneira, ou até mais, mas é nestes lugares que encontra sua identidade, o castigo que deseja infligir-se por sua impotência, mas também a aceitação de sua condição. Atentemo-nos nesta passagem do romance para a referência da localização desta parte da vila, é a parte de cima, polo simbolicamente positivo, direção oposta ao caminho escolhido por Eutanázio para chegar à casa de seu Cristóvão, “o caminho de baixo”:

“Desce o aterro e pega 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**, apenas” (CCC, p.142, grifo nosso).

Eutanázio vai esfacelando-se no caminho, mas segue o mesmo trajeto todos os dias. Notemos suaves modificações do espaço, no caminho de baixo o vento é menos quente, noutra passagem perceberemos que a estrada torna-se mais triste, tal qual o próprio personagem:

O vento dos campos vinha de outros campos, de outras luzes tranquilas e ignoradas, dos vaqueiros esquecidos, dos lagos mortos, dos horizontes que queria ter no seu destino. Os campos levam-no para o riso de Irene, para aqueles olhos densos de feiticeira estupidez e nojo. 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 (CCC, p. 144, grifo nosso).

O caminho tomado faz lembrar a morte, demarca-se a presença dos que estão à margem, esquecidos. Aqui obtemos uma ideia da distância entre o chalé do major e o do seu Cristóvão e da frequência com que Eutanázio seguia aquele mesmo caminho, sua marcha corroía o corpo e a mente, era mesmo uma marcha para a destruição, novamente presente nesta passagem os sentimentos negativos que o personagem nutre pelo espaço-destino. À medida que vai se aproximando da casa de seu Cristóvão, o espaço torna-se mais angustiante: “Ouve um grito de moleque, um pássaro noturno voa na sua frente, um latido, vozes indistintas. A casa de seu Cristóvão se aproxima” (CCC. p. 144). Os sons substituem o silêncio que o acompanhou até então e anunciam o fim da rota, seu encontro com Irene. Em seguida, outra confirmação de que o caminho para a casa de seu Cristóvão parecia a Eutanázio cada vez mais angustiante: “Eutanázio caminha no rumo da casa de Irene. As grandes marchas noturnas. As mesmas marchas solitárias. O caminho nos campos é estreito e sinuoso. O vento mais frio. O olhar de Irene o envenena todo” (CCC, p. 145). Eutanázio caminha por aquela estrada escura e sinuosa, contudo, sua mente já se encontrava naquela casa, os barulhos do chalé já o perturbavam antes mesmo de chegar, a lembrança daqueles que habitavam a casa faz-se viva, principalmente a de Irene:

Aquelas vozes o atormentam cada vez mais. Sempre em casa de seu Cristóvão tem barulho. Já está acostumado àquilo [...] Mas agora são vozes atropeladas, gritos, pancadas de porta e cadeiras, bater de pés no soalho. Vozes que o atraem, fazem ele andar mais depressa como certo de que tem de desempenhar um papel importante naquela comédia. Talvez seja mesmo o

personagem maior do drama. Quando ele chegar, o drama subirá ao seu alto grau de trágico e grotesco. Bem pode levar a maior carga do essencialmente trágico para a chatice daquelas discussões e daquelas brigas de todo dia (CCC, p. 145 – 146).

Os gritos, as pancadas, as brigas, o barulho constante da casa de seu Cristóvão atraem-no, aquela casa exerce, uma força sobre Eutanázio a qual ele não pode e não quer resistir. Em contraste com a parte de cima da vila, que o personagem repele por sua tranquilidade, o chalé de seu Cristóvão invade-o sordidamente. Eutanázio tem a impressão de que a dimensão do chalé estende-se em seu barulho: “Tem a impressão de que toda Cachoeira ficou em silêncio para ouvir melhor o barulho da casa de seu Cristóvão [...] Todos estão ouvindo a zoadá. Os campos ouvem” (CCC. p. 147). Temos, aqui, a primeira marca espacial da casa de seu Cristóvão, os sons. Essa característica é tão importante para a natureza deste espaço, que a sua ausência provoca estranhamento.

O barulho diminuiu. Que será, então? – disse Eutanázio entre os cacos de dentes. A roupa do corpo suado lhe dava uma impaciência viscosa, indefinida. A náusea de si mesmo lhe veio mais aguda. Sente-se como sem ossos, viscoso e sem sangue. Se transformará num molusco e irá acordar Irene na rede. Irene gritaria com aquele enorme aruá dentro da rede com ela. Irene sentia o pico daquele bicho e sairia correndo, aos pinotes, ficaria doida. Doida. Irene exibia uns olhos que a loucura gostaria de possuir. O riso seria teatral. Levaria a doida para as grandes florestas onde num tapiri ouviria as onças e as cobras fascinadas por aquela loucura (CCC, p. 149-150).

O delírio de Eutanázio torna-se mais hostil conforme ele se aproxima da casa, novamente se torna claro o sentimento do personagem em relação àquele lugar:

Eutanázio deu com o absurdo. Deu com o começo de seu delírio. **O barulho parece distante.** É preciso descer do absurdo. Tem de repente uma **repugnância** daquela casa que está com as três janelas da sacada fechadas e a porta aberta, **pronta para devorá-lo.** Se pudesse recuar, dar uma volta para a saleta e se embrulhar na rede, mandar Irene para o inferno! Dar uma vasta banana àquela **família pandemônica.** O adjetivo calha bem, reflete Eutanázio, pandemônica. Deixaria na grade da janela os charutos para Raquel. Seria a última lembrança. A conta no Ezequias não aumentaria mais e as coisas de dentro de sua cabeça iriam sumindo, sumindo (CCC, p.150, grifo nosso).

A casa parece uma ameaça para Eutanázio, seu delírio a transforma num monstro que há de devorá-lo, e não será exatamente isso que se passa com ele quando entra por aquela porta? Eutanázio é consumido de todas as maneiras pela família de seu Cristóvão. Sua repugnância não é à toa, mas é inútil. Ele sente vontade de fugir, de deixar para trás este lugar que lhe causa tantos danos, mas, contraditoriamente, seu impulso é seguir. Esta primeira

aparição do chalé já nos parece assombrosa, tanto pela sua aparência, quanto pela predição de que algo está diferente naquele ambiente. Eutanázio segue em frete e penetra no chalé:

Tomou ânimo e se aproximou do chalé. Junto à entrada floresce um grande jasmineiro. O vento dos campos se derrama macio no grande jasmineiro. É necessário não se alterar. Aquilo não passa dos mesmos acontecimentos tão comuns na casa de seu Cristóvão. **Entra como anestesiado.** É o fim da solitária marcha de forçado. **Tem uma súbita opressão.** A doença imunda, a “impura doença”, como diz Doutor Campos, parece abrir-se mais o sexo como que pesa. Imagina que uma podridão vem do sexo e sobe vagarosamente pelo corpo, vagarosamente (CCC, p. 150, grifo nosso).

Antecipando sua entrada, a imagem do jasmineiro parece um contraste com o que Eutanázio encontrará em seguida. Ao entrar naquele lugar, o personagem sente-se deteriorar, como se a casa pudesse corrompê-lo ainda mais, não só sua mente, mas seu corpo também, pois a doença parece-lhe mais severa na presença daquela família. O que o personagem encontra no chalé é a mesma balbúrdia de sempre, gente gritando, praguejando, chorando:

Na varanda as mulheres gesticulam, praguejam, discutem **sempre**. Eutanázio entra sem que ninguém perceba. Deixa a bengala e o chapéu na mesa de jantar e vai, que sede! ao banco dos potes d’água. Enche o púcaro que está insuportavelmente pitiú. Bebe um gole e joga fora a água sobre o limoeiro. Vai sentar à espera que deem pela sua presença quando a velha Dejanira se aproxima com a voz rachada e irritada, a sua gordura fofa, o casaco sem botões, o cachimbo apagado na mão e os olhos molhados [...] (CCC, p. 151, grifo nosso).

Obtemos então, mais algumas características do lugar, ênfase para o advérbio “sempre”, que nos dá ideia de constantes confusões entre os moradores. Ao chegar, o personagem observa as mulheres indiferentes a sua presença, outras tristes e Irene com expressão de asco e zombaria. A confusão, que parece estar numa pausa, arma-se novamente com a chegada de Eutanázio, o motivo é o fim do noivado entre Bitá e Carvalho, as mulheres falam juntas e gritam, Bitá chora. Ao fim do capítulo, um desfecho tragicômico desta visita: Cristino se enfurece e agride as mulheres, Eutanázio intromete-se na briga, mas recebe um tapa de Irene e vai ao chão, desarticulado, tal qual imaginara sua importante atuação em suas divagações a caminho do chalé.

No capítulo III, o que observamos é o retorno de Eutanázio ao chalé de seu pai. Sua volta é marcada pela chuva. O personagem volta para a sua casa ensopado e perturbado com os acontecimentos anteriores. Seu delírio intensifica-se e torna-se mais macabro, mesclado com um desejo de morte, martirizando-se por sua impotência:

Eutanázio vem com os sapatos ensopados, a roupa pingando, tropeçando nas pedras e nas poças de lama. Tem tonturas. Principia a ver uma quantidade de cabeças, de mortos conhecidos, algumas mulheres que vira ou desejara. O moinho de vento parece girar dentro de sua cabeça. Os gritos daquela gente perseguem-no. Tem a impressão de que Irene vem saltando as poças de lama para agarrá-lo pela cintura, derrubá-lo na vala, deixá-lo morto com a língua de fora [...] A água espirra dentro dos sapatos. Diabo! Podia ter tirado essa droga! E agora como poder comprar sapatos? Estes estão acabados. Também se cair numa dessas poças não poderá se levantar. Não tem mais forças. As roupas molhadas pingam e pesam. Está coberto de chuva e de ridículo (CCC, p. 182).

A chuva torna mais penosa a sua marcha, porque ele retorna da humilhação: “A marcha agora é a de um humilhado sem remédio. O seu regresso é o de um Dionísio mais miserável, mais bêbado, mais devastado pela fome e pelo vício” (CCC, p. 183). Ele retorna derrotado, mas se deparará com outra humilhação, seu pai, major Alberto, aguarda sua chegada com um misto de raiva e preocupação:

Quando Eutanázio, sapatos na mão, roupa encharcada empurra a porta, dá com a sombra de Major Alberto no meio da **saleta escura**, de braços cruzados. A chuva tinha voltado. Eutanázio jogou os sapatos no chão junto da chapeleira. [...] Eutanázio senta-se e enxuga os cabelos com a ponta da camisa. Doem-lhe as costas, os ombros pesam, espera a todo o momento uma síncope (CCC, p. 184, grifo nosso).

Os dois discutem, gritam e, com a chuva e com a tensão emocional dos dois personagens, o chalé ganha um aspecto sombrio. Na saleta, ainda escura, Eutanázio deixa-se levar novamente por seus pensamentos funestos. Irene invade seus pensamentos, Eutanázio está distante da casa de seu Cristóvão, mas aquele lugar é uma presença constante em sua mente, Irene é um pensamento constante. O silêncio e a escuridão da saleta levam-no de volta ao martírio:

Eutanázio fica de olhos abertos na escuridão. Irene podia aparecer para ele com todo o consentimento do seu corpo jovem e Eutanázio ficaria silencioso dentro da rede como ninguém. As vozes da casa de seu Cristóvão acordam dentro de sua angústia como gritos num subterrâneo. Queria esperar uma paz que viesse depois da chuva e lhe desse aqueles horizontes vistos das janelas do chalé (CCC, p. 191).

Novamente nos deparamos com o desejo de fuga que o personagem inutilmente alimenta, é uma ideia inútil porque ele nada faz para que isto seja possível, Eutanázio deseja paz, mas não a encontra nem mesmo em sua própria casa, pois a tortura está em sua mente e sempre o acompanha. A paz era um horizonte visto da janela, estava, então, além da vila, mas

era na vila que Eutanázio tecia sua tragédia, como uma necessidade de cumpri-la da forma mais terrível possível. Seu pensamento era preenchido por Irene, como ela fizesse parte dele, Irene “mora dentro dele como uma larva crescendo” (CCC, p. 192).

O chalé de major Alberto também é um lugar de tortura para Eutanázio, não lhe traz esperança alguma, nem sossego. Torna-se, para o personagem, um lugar tenebroso, repleto de lembranças. Mas até mesmo o que está do lado de fora existe como um incômodo a Eutanázio, porque nada é capaz de salvar-lhe de Irene, tudo é isolamento, tudo é desolação, tudo traz a imagem de Irene ao seu pensamento obcecado:

O chalé é como um mundo de músicas distantes, de vozes que voltaram. A chuva não traz uma esperança para os desassossegos que estagnaram em Eutanázio como baledos. O vento dos campos vem dos lagos, do sono dos jacarés nos pântanos, do voo dos patos brancos nas baixas, do miado das onças rondando as malhadas. **O chalé é como uma ilha batida de vento e chuva.** 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. Irene vem contar quantos cabelos brancos ele tem, quantos desesperos há na sua solidão (CCC, p. 192, grifo nosso).

Eutanázio transmuta seus sentimentos para o espaço que o rodeia, o espaço que observamos por sua percepção não é senão uma criação de seus pensamentos doentios e melancólicos, este sentimento de derrota é capaz de tornar maldito seu olhar sobre o mundo. Conforme Eutanázio alimenta sua tortura, corrompe seu pensamento, a vila é lavada pela chuva, o frio intensifica-se:

Sono, vem. Eutanázio espera a madrugada. O frio é maior. Irene não virá trazer a madrugada e o sereno já deve estar branqueando os campos, cobrindo a vila. João já deve estar se acordando para tirar o leite. Os bezerros berram com fome. No ingazeiro a maria-é-dia começa a piar (CCC, p. 194).

A vila segue seu trajeto cotidiano, Eutanázio segue a consumir-se cada vez mais com suas obsessões. Eutanázio não dormira, ou dormira muito pouco, pois antes mesmo de amanhecer já estará acordado e levanta-se para beber jacuba de leite no curral atrás do chalé, é o que nos mostra o capítulo IV. Nosso próximo encontro com o personagem será no capítulo V, quando visitará outra casa, a de D. Duduca, outro lugar conflituoso que provoca raiva e atração em Eutanázio.

O capítulo começa com a entrada de Eutanázio na casa de D. Duduca. A primeira descrição do lugar aproveita a presença dos personagens que, reunidos como de rotina,

discutem a vida dos demais moradores da vila: “Eutanázio entrou. D. Duduca Neves costurava. Velho Antônio, sentado de pernas abertas no banco de couro de jacaré, arranhava as coxas, indignado” (CCC, p. 213). Antônio está instigado com o desaparecimento do seu cabresto de estimação, os personagens discutem este assunto até a chegada de Dr. Campos, que aparece na janela e traz fofocas sobre Felícia, Dionísio e sobre a casa de seu Cristóvão. Após uma conversa rápida, Dr. Campos convida Eutanázio para ir “para baixo”, seguem, então, o “caminho do aterro”, rumo ao Salu. Dr. Campos continua a falar sobre a família de Cristóvão, principalmente sobre Bita e Irene e isto causa um grande incômodo em Eutanázio: “Eutanázio queria reagir violentamente contra Doutor Campos. Doutor Campos enfim era uma criatura quase irresponsável. Vivia na cerveja. Vai de toga para audiência, baforando a cerveja” (CCC, p. 226). Eutanázio não suporta a ideia de Dr. Campos difamando Irene e sua náusea reaparece quando Dr. Campos fala-lhe de Pedro Resende, suposto namorado de Irene.

O capítulo VI traz Eutanázio já de volta a casa de seu Cristóvão, a qual se dá ênfase. Diferente da última visita, desta vez Eutanázio não foi ignorado, ao contrário, até o esperavam: “Na casa de seu Cristóvão, Eutanázio viu-se cercado pelas mulheres. Queriam saber o que tinha ouvido na rua, no mercado, na casa de D. Duduca. Eutanázio nada disse. Não ouvira nada. As mulheres recuaram, desapontadas” (CCC, p. 229). Como sempre, Eutanázio presencia discórdias naquela casa. Forma-se, ali, um ambiente nada aprazível: “D. Dejanira enxuga os olhos. Tem um pano passado no pescoço. As moças ficam de mãos no rosto, olhando Eutanázio com ar escarninho e maldoso. Eutanázio sente isso. Quer virar de costas mas Raquel arrasta uma cadeira e fica entre as três moças e ele” (CCC, p. 229). As mulheres começam a brigar novamente, a casa enche-se dos risos zombeteiros de Irene: “O riso abafado de Irene cortava os nervos como uma serra” (CCC, p. 234). O motivo das brigas e dos choros ainda é o mesmo, o rompimento do noivado de Bita, os habitantes daquela casa parecem alimentar isso que foi uma tragédia para a família. Eutanázio sente novamente um desejo de fuga ao olhar para os campos, como se lá pudesse encontrar uma salvação ou refúgio daquele martírio. A chegada de seu Cristóvão é anunciada pela sua voz:

Eutanázio ouviu a voz de seu Cristóvão chamando. Tinha chegado da rua com um embrulho. Suas mãos tremiam. A cara era chupada, cor de cera, com uns fiapos de barba. A testa seca e alta e a boca funda lhe davam uma expressão cadavérica. Mal podia falar. Uma voz fatigada e quando sentou-se sentiu dores nas cadeiras, uma dor em todas as juntas do corpo (CCC, p. 236).

Agora, a presença de seu Cristóvão, idoso, doente, frágil, parece tornar maior a miséria do chalé, sua imagem deflagra o que há de pior naquele chalé. Eutanázio vai embora com a impressão de ser expulso pelos gestos das mulheres, que após sua saída, começam a imitá-lo comicamente. Novamente, Eutanázio vai embora como que derrotado por aquele ambiente: “Considerava-se um degenerado [...] Sou afinal um homem sem honra. – isso lhe ficava suspenso no pensamento, entrava na sua consciência, como uma sonda” (CCC, p. 242). Evento que vai se tornando um ciclo, Eutanázio segue para a casa de seu Cristóvão impelido pelo seu desejo de tortura e vai embora completamente humilhado. O personagem segue, então, seu trajeto, consumindo sua própria tragédia, imaginava que toda a cachoeira soubesse de sua humilhação:

Um homem sem honra. Moleque de recados. Escrevendo bilhetinhos amorosos para Rosália se entender com Janico. Henriqueta obrigava ele a decifrar charadas, a tirar adivinhações, a copiar modinhas e recitativos. Toda Cachoeira sabia. Ele queria viver fechado no seu segredo mas o povo vinha sabendo de quase tudo. O ridículo devastava-lhe o caráter. E a vaia do povo era mais terrível porque não se mostrava, andava nos cochichos da rua, nas casas, debaixo das mangueiras, na sombra do Bosque do professor, andava surda, abafada, mas crescendo, implacável e miúda sobre ele. E isso acabava de liquidar o seu resto de orgulho, da sua irritabilidade. Toda a sua vida impregnava-se de pequeninos orgulhos, uns incontidos, como em forma de ímpetos, zangas, suscetibilidades; outros silenciosos e imodificáveis, pequenos orgulhos que não se associavam, não se caldeavam num orgulho só que fosse mais tarde capaz de resistir ao riso de Irene. Orgulhos perdidos no seu tédio, no seu desdém, na sua indiferença, até, aquelas marchas parara a casa de seu Cristóvão e aquelas náuseas procurando trinta mil réis; onde achar, onde achar? Conhecia a história do rapaz que vendera a alma ao diabo. O demônio, infelizmente, não existia em Cachoeira. Ou seria Irene? Demônio, como coisa terrível, como acontecimento inevitável, como fonte eterna do mal, era Irene, sim (CCC. p. 243).

Eutanázio sente que está sob o completo domínio de seu próprio delírio sobre Irene, por sua paixão doentia. O personagem via tudo ao seu redor perder o sentido, o prazer, como se ele estivesse se desligando da realidade, mas, apesar disso, muito lúcido do quanto aquilo que estava fazendo era ridículo e aniquilador. Eutanázio tinha plena consciência de que era a derrocada que desejava toda vez que iniciava sua marcha rumo ao chalé de seu Cristóvão e, numa mistura de perversão e tristeza, consome cada delito cometido contra si. O chalé de seu Cristóvão é, para Eutanázio, um espaço de flagelação.

No capítulo IX encontraremos Eutanázio na casa do Dr. Campos, o personagem está decidido a pedir dinheiro emprestado ao juiz, dinheiro que será entregue à família de seu Cristóvão. Agora o espaço ao qual adentraremos por intermédio de Eutanázio será a casa do

juiz, este suava de forma exagerada e se abanava desassossegadamente. Eutanázio entra e se depara com Dr. Campos nu:

Eutanázio arriou-se na cadeira de embalo. Quebrado de fadiga e de constrangimento. Tinha de pedir os trinta mil réis. Dr. Campos, porém, não lhe deixou pensar mais. Eutanázio fez um movimento com os olhos como para tentar fechar as janelas. Mal pode erguer o busto da cadeira de embalo. Dr. Campos estava nu em pelo, a risada, a vermelhidão do rosto e o princípio de embriaguez nos olhos azuis (CCC. p. 261).

Dr. Campos, entretanto, mal lhe deixa falar e tece diversos comentários sobre sua vida e sobre as pessoas da vila, como Ribeirão. O juiz fala sem parar e sempre a reclamar do calor, este que vem a ser a principal característica deste espaço. A conversa tem um tom tedioso e termina de forma cômica: “De repente há um estalo na rede em que se embala o Dr. Campos, e a rede tomba com a carga do Dr. Campos no soalho. O juiz salta com a boca cheia de nomes e sua como um carvoeiro” (CCC. p. 266). Eutanázio vai embora decepcionado e sem ter pedido o dinheiro.

No capítulo seguinte, de volta à casa de seu Cristóvão, é pelo som das vozes que somos guiados à “casa pandemônica”:

Ouviu exclamações indignadas por parte das mulheres. Raquel tinha dito uma coisa horrível? O que foi? Eutanázio estacou na escada. Como sentia-se fraco, fraquíssimo! Sem esforço para subir a escada quanto mais para participar daquela discussão. Era um ator que tinha obrigação de entrar em cena e não podia (CCC, p. 271).

A discussão o atormenta, sente-se fraco, mais que nas últimas vezes, mas uma força maior o atrai para aquele ambiente, como se fosse sua obrigação estar ali para ser humilhado por aquelas mulheres. Os gritos e os choros são marcas constantes daquele ambiente, todas as vezes que Eutanázio adentra este chalé, o espaço nos é anunciado pelos sons das brigas e comiserações. Eutanázio corrompe-se mais ainda: “Raquel berrava [...] D. Tomázia, com gritos, tentava acalmar Raquel. E Eutanázio sentou no último degrau da escada com sua negra desolação” (CCC. p. 271). A derrocada era maior porque Eutanázio guarda consigo o peso do furto que cometera contra Felícia. Eutanázio chega ao chalé como um redentor, com o dinheiro que pode abrandar aquela miséria:

Aquela sensação de monotonia continuava. Imensas pedras batidas de um sol terrível nasciam dentro dele. Irene batia os pés. Conhecia aquele baque de pés que vinha repercutir os nervos, ficava como uma opressão sobre o peito.

Henriqueta, na sala, gemia com dor de dente. Na certa, ia pedir para arrumar um calmante. Os trinta mil réis estavam enrolados no bolso. Os dedos se empregavam daquelas cédulas sujas e úmidas, rotas. Davam-lhe repugnância e ódio (CCC. p. 272).

Mas o consolo da família de seu Cristóvão era a ruína de Eutanázio. Contudo, ele queria ainda mais algo que aumentasse o desprezo que sentia por si: “Eutanázio, ouvindo a discussão sente que deve aviltar-se mais, aparecer coberto de lama na discussão e bêbado” (CCC, p. 272). Eutanázio, sentado na escada ouve as vozes, regozija-se com a discussão, mas consome-se de culpa por seu delito. Seus devaneios são interrompidos pelo cuspo de Raquel. O desejo era que Felícia chegasse a li e lhe pedisse o dinheiro, mas Eutanázio não tem forças para reagir contra si mesmo, ou sua declinação à infâmia lhe é mais forte: “Na escada, sumido na sombra, Eutanázio espera ter forças para subir” (CCC, p. 275). Nem coragem para entrar, tampouco para ir embora, passamos para o capítulo XII e é seu Cristóvão quem o encontra e constrangedoramente o ambiente transforma-se: “Velho Cristóvão encontrara-o na escada e carregara com ele para a sala. D. Dejanira se calou e Raquel pode no quarto chorar, com o lençol abafando os soluços [...] Calaram-se. Um silêncio insuportável e sem remédio” (CCC, p. 285). O lugar mal iluminado por uma lamparina ganha tons de uma estranha quietude. O motivo da nova discussão é a suposta perda da virgindade de Bitá. Eutanázio e seu Cristóvão conversam, enquanto os mais jovens jogam cartas na varanda, Raquel grita e Irene ri alto. Eutanázio entrega o dinheiro ao velho e é como se a “eterna fome” desaparecesse por momentos.

Ainda por um instante Eutanázio permanece no chalé, prestando atenção nas vozes dos que estavam na varanda, tem a impressão de que elas inundam toda a vila: “A voz foi desaparecendo, descendo, se espalhando na noite, correndo pela rua, enchendo Cachoeira” (CCC. p. 287). Entretanto, como se aquela momentânea tranquilidade o repelisse, estranhamente, Eutanázio vai embora mais cedo que o de costume, mas não sem o desejo de ficar:

Dessa vez não sabe como ficou na varanda, só, a um canto, olhando o jogo. Talvez fosse a fadiga. O último riso de Irene, no jogo, lhe deu uma tal impressão de vaia e solidão, ao mesmo tempo, que se sentiu impotente para ficar, para continuar a receber aquela humilhação que em muitas noites era quase doce, necessária, como o seu próprio sangue. Como se fosse vício aquela humilhação de todo instante. Voltava, porém, experimentando já o arrependimento de ter voltado (CCC. p. 287).

Eutanázio vai para a casa de D. Duduca, precisa procurar um lugar que supra sua necessidade do mal, pois, neste momento, na casa de seu Cristóvão, sua derrocada parece já ter alcançado um limite, não há zombarias, não há mais brigas, parece mesmo ter levado uma redenção à família. Precisa fustigar-se: “Seguia para a casa de Duduca. A maldade ali deve estar mais gostosa como ventrecha de pirarucu assada; a pimenta nas feridas alheias tem um largo consumo sem imposto” (CCC. p. 287). Na casa de D. Duduca fofocava-se, como já era o costume. Araguaia queixa-se de um porco que lhe fora roubado, Gomes, incansavelmente, elogiava o filho Tales de Mileto, como não encontrasse maldades por lá, Eutanázio resolve ir embora após um breve silêncio, quando lhe contam da morte da mulher de Domingão.

Reencontraremos o personagem, agora, no capítulo XIII, cujo título é uma referência às marchas do personagem, “Eutanázio anda”. Aqui, o personagem encontra-se no chalé de seu pai, os dois brigam, Major Alberto descobriu a conta no Ezequias dos suprimentos que Eutanázio comprava fiado para a família de seu Cristóvão. Mas apesar da atmosfera tensa no chalé, a manhã está suave e, ironicamente, um soar de sino anuncia a morte da mulher de Domingão: “**O sino dobrava** e Eutanázio saiu sem tomar café. Aquele dobre de sino entrou nele como um escárnio. **A vila quietinha** dentro da manhã, tinha um **ar de felicidade** que sorria de Eutanázio, do dobre a finados, da explosão de Major Alberto” (CCC. p. 316, grifo nosso). Observemos o ambiente antitético que se constrói, parece que o evento fúnebre pouco importa para a vila, sua existência se dá, como em momentos raros até agora, independente de qualquer acontecimento, talvez por isso o tom de escárnio que percorre Eutanázio, aquela manhã tranquila em nada compactuava com a morte da mulher de Domingão, que, aliás, nada comoveu os habitantes da vila, tampouco condiz com sua própria tragédia construída paulatinamente. Eutanázio anda e relembra o livro *As dores do Mundo*, a risada de Irene, D. Gemi, a bofetada que recebera do pai, a conta no Ezequias. As lembranças amontoam-se, a manhã está tranquila, com ar de felicidade, mas Eutanázio anda como um derrotado.

No caminho, encontra João Galinha que pede que escreva uma carta para Ângela. Num quartinho no Salu, Eutanázio escreve, mas a alegria de João e o repique insistente do sino o perturbam, sentia que o amor de João era-lhe mais humilhante que as bofetadas do pai e mais cruel que o seu delito contra Felícia. Eutanázio pensa em toda a miséria ao seu redor, pensa, sobretudo, na família de seu Cristóvão: “Eutanázio só via miséria ali, em parte nenhuma mais” (CCC, p. 322). O fluxo no pensamento do personagem é interrompido pelos gritos que ouvira, vindos da casa de Dr. Campos, ele aproxima-se para ouvir melhor, o juiz grita com Felícia. Observando a cena da janela, Eutanázio depara-se com a prostituta

esmagada de terror na cadeira, mas não reage, nada faz para impedir qualquer coisa, apenas observa em silêncio. Segue, então, para a casa de D. Duduca, onde pouco é percebido, pois Araguaia, Guaribão, Antônio e Gomes discutem. Eutanázio decide ir embora, mas, ao se afastar, acomete-lhe uma impressão de que os velhos teciam comentários venenosos sobre ele:

Eutanázio saiu. Mas ah! Bolas! Tinha esquecido o chapéu. Já se encontrava no meio da rua. Uma dúvida o espicacou. Suspeita que o imobilizou, fê-lo ficar com o olhar no chão. Era capaz de estar sendo agora vítima da conversa. Uma coisa torpe tudo aquilo. Os velhos riam. Era dele, com certeza. (CCC, p. 326)

Notemos que também neste lugar Eutanázio apresenta uma ojeriza contra si, como se em nenhum lugar em Cachoeira ele fosse bem-vindo. Eutanázio vai embora, mas a suspeita mantém-se. Cada lugar que o personagem frequenta significa um pouco em sua derrocada, são acúmulos de aniquilamentos, ele os frequenta justamente por lhe darem sentido a humilhação e a autodestruição que se inflige a cada visita, a cada pensamento de suspeita.

Logo na primeira linha do capítulo XIV, Irene encontra Eutanázio ao pé da escada do chalé e não perde a oportunidade de constrangê-lo. Eutanázio, sozinho na varanda fica a observar Irene debruçada sobre a janela, analisa seu corpo e vem-lhe a suspeita: Irene está grávida. O personagem divaga por algum tempo nesta suspeita, até Irene sair da janela. De repente, o silêncio do chalé é interrompido pelo som de um tiro na rua das Palhas, era Ezequias, que cometera suicídio. O fato pouco comove Eutanázio, pensa na conta que ficara na gaveta, sente alívio com a morte de Ezequias.

Mais um momento de rara tranquilidade inicia-se no capítulo XV, Eutanázio, debruçado na janela do chalé de Major Alberto, dá-nos a perspectiva da paisagem além da janela:

Com seu olhar de gata em sesta, Eutanázio cisma olhando para 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 como de uma jararaca, a voz de Irene vem com o vento morno que traz 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 (CCC. p. 335).

Mesmo distante do chalé de seu Cristóvão, Irene está sempre presente no pensamento de Eutanázio, como se ela se metamorfoseasse em qualquer elemento ao seu redor, ou como se Eutanázio buscasse em qualquer elemento a imagem e presença de Irene. O devaneio do

personagem é interrompido por Mariinha, sua irmã mais nova, que vinha lhe trazer o “café habitual das duas horas” (CCC, p. 335). Segue-se um momento terno entre o personagem e a irmã, enquanto Eutanázio olha para “aqueles campos esfumaçados donde vinha o vento morno, o horizonte cheio dos olhos de Irene” (CCC, p. 336), Mariinha ajoelha-se em seu colo e tenta ver-se refletida nos olhos do irmão. Contudo, nem mesmo o afeto da menina consegue desviar seu pensamento de Irene, Eutanázio olha para o horizonte, o mesmo ponto de fuga, mas agora ele procura nele o seu tormento, não se contenta com aquela calma na qual se encontrava até então.

Mais adiante, encontra Ângela junto à cerca e ela lhe pede que responda a carta de João Galinha, a mesma carta que escrevera anteriormente. Ele escreve e, sabendo que nenhum dos dois sabia ler, despeja naquela carta toda a infâmia que sente por Irene. Após entregar a carta para Ângela, Eutanázio seguiu sua marcha numa cena grotesca, quase apocalíptica:

Com o **calor**, o **bafo quente** subindo da **terra poeirenta e ardida**, Eutanázio vê repetir-se no pensamento aquele sonho passado em Belém: Irene com água fervendo até o pescoço, os olhos saltados, o berreiro rouco, as mãos secas saltando n’água já largadas do corpo, os cabelos fumaçando. Depois subitamente via Irene às gargalhadas abraçada com o diabo. Ardia em febre nessa noite. E agora no **calor** da tarde se repete a cena no seu pensamento com uma nitidez espantosa. **O sino dobra**. Atravessou a rua do mercado. Subia uma **fumaceira** para as bandas da rua das Palhas. Era o povo que jogava baldes d’água no fogo que atearam nos campos próximos e vinha invadir a vila. Nem com aquela chuva de anteontem o capim deixa de ser devorado pelo fogo. Para que queimam os campos? **O céu fica abafado**. O povo correndo, apagando o fogo com água e galho de mato. Como seria bom que o fogo virasse o diabo e devorasse todas as barracas da rua das Palhas! (CCC. p. 346, grifo nosso).

Alguns traços neste excerto são interessantes observar pela semelhança que as descrições mantêm com aquilo que seria a imagem mais popular do inferno. O calor, a poeira, o dobre do sino coadunam-se com o cruzar do plano diegético e o fluxo psicológico do personagem, que, enquanto vê as pessoas movimentando-se para apagar o fogo e os efeitos que a queimada provoca no espaço, cria em sua mente a imagem do diabo e a imagem demoníaca de Irene. Mais do que uma obsessão, Irene é um constante pesadelo na mente de Eutanázio, tudo o que seus olhos veem está impregnado da força negativa que o corrompe. Irene não está só na casa de seu Cristóvão, Irene é, aos olhos de Eutanázio, a vila inteira, principalmente o que há de mais vil por lá, Irene é a personificação do inferno que se estende por todos os lugares frequentados por Eutanázio.

No capítulo XVI encontraremos Eutanázio na casa de D. Duduca, mas não há ninguém por lá. Podemos verificar, então, uma descrição minuciosa daquele lugar sob a perspectiva de Eutanázio:

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. Eutanázio ficou de fora, na janela, espiando para dentro. A sala era grande, uma parte cimentada, outra no 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 forrada de jornais velhos, onde se via a cara do general Foch, um assalto das forças alemãs a Verdun [...] uma gaiola vazia e o registro de S. Sebastião. [...] **A casa para velho Antônio podia estar vazia mas para Eutanázio estava cheia dos velhos,** da palavra macia, besuntada de oxalás, do Sr. Gomes elogiando o seu Tales, do seu próprio silêncio (CCC. p. 353, grifo nosso).

Eutanázio vê na casa, não os aspectos de um lugar vazio, mas de um lugar ainda habitado, a casa ganha a fisionomia daqueles que a frequentam, nem mesmo a ausência exclui a presença dos velhos e de D. Duduca. Eutanázio constrói este espaço com suas lembranças, atribui animação ao espaço vazio. Ademais, a casa tem um aspecto pobre: parte do piso não é cimentada e a parede é forrada por jornais velhos, além dos bancos e da cadeira, nenhuma outra mobília aparece na descrição do cenário, o que destaca mesmo por ali são as vozes dos velhos que se despertam na mente de Eutanázio. Em seguida o encontraremos na varanda da casa de seu Cristóvão, onde cisma com a possível gravidez de Irene, depois caminha rumo à casa do juiz Campos, indiferente à morte de Ezequias.

Após acusar a gravidez de Irene, Eutanázio recolhe-se a sua saleta no capítulo XVIII, onde se deixa consumir pelos delírios e pela primeira vez temos uma referência à topofilia da relação de Eutanázio com algum espaço, apesar de a saleta não aparentar um ambiente ameno, traz ao personagem certa tranquilidade, representa uma fuga da casa de seu Cristóvão, mas não lhe oferece escape dos tormentos que a presença daquele espaço lhe impregnam no pensamento. A saleta escura e abafada de aparência suja, cujos objetos desfazem-se sob o olhar de Eutanázio parece transfigurar a derrocada definitiva do personagem. Isto se passa depois que Eutanázio, já enfraquecido pela doença, começa a definhar na saleta, já esperando a morte. Desde então, a saleta ganha esta atmosfera fúnebre que não se desfaz com nada. Sem

poder levantar-se, a impressão do espaço ocorrerá através de seus olhos e de sua mente cada vez mais atormentada:

Seus olhos viam tudo. Era o universo a descobrir e explorar. Falavam nas explorações de Polo da África. Não tinham comparação com as que ele fazia naquela saleta com os seus olhos e com o seu pensamento, com o seu terror. As telhas, contadas, adquiriam formas mitológicas, outras como proas de navios, caras conhecidas, máscaras com beijo espichado num riso. Os rumores de fora eram distinguidos agudamente, comparados, preferidos, odiados. No meio deles vinham os pés de Irene raspando o soalho, batendo com o calcanhar no chão, seu riso, ora entrecortado de berros de Raquel. Ora das tosses de seu Cristóvão (CCC. p. 364-365, grifo nosso).

A saleta vai ganhando contornos bizarros e Irene torna-se cada vez mais presente naquele que seria seu espaço-refúgio. Realidade e delírio mesclam-se num único plano formando um todo inextricável. Eutanázio, de observador, torna-se responsável pela criação dos aspectos espaciais:

Quando o sol nascia, tinha a impressão do peso da luz na janela fechada, na parede aquecida. As telhas se iluminavam e o sol lhe dava, através das telhas vermelhas, a imagem daquela face que se ergueu da mesa e saltou sobre ele como um clarão. Mas sob o olhar de Irene que descia das telhas, os olhos de Felícia se derramavam macios e logo se derramavam em feridas gotejantes de pus [...] Os arranha-céus avançavam. O crucifixo se desfazia em pó, caindo aos pés de Felícia. Nem aquele pó servia para sarar as feridas de Felícia? (CCC, p. 365).

Os delírios tornam-se cada vez mais intensos. As figuras de Irene e Felícia metamorfoseiam-se no espaço que se liquefaz nos jogos de luz. Eutanázio, agora, entre a luz e a escuridão já não diferencia a realidade a sua volta, como se já não houvesse realidade, apenas um contínuo delírio que o transporta aos seus pensamentos mais sórdidos.

Assim como Eutanázio vai perdendo a força, o espaço vai perdendo sua concretude, torna-se cada vez mais inverossímil. Com todo o sofrimento, Eutanázio dá preferência para a escuridão, mas porque ela torna mais nítida a lembrança de Irene, porque assim a necessidade de morrer torna-se mais viva. O personagem desespera-se, está preso a este tormento, está preso à vida. São os momentos finais de Eutanázio, agora condenado a perceber cada passo da morte:

Eutanázio escondera o rosto no lençol. Dentro, os seus olhos ardiam, o sexo doía, a garganta, a fraqueza.

À noite começou a chover. [...] **A chuva apodrecia os campos e os homens.** O chalé, com a inundação, devia flutuar e iria deixa-lo até o cemitério. Ficaria sepultado debaixo dos mururés, debaixo dos cabelos de Irene (CCC. p. 384, grifo nosso).

A chuva, elemento constante na obra, demarca bem esta última marcha, inerte e silenciosa, de Eutanázio, torna mais triste o momento porque suscita desolação. A chuva apodrecia tudo, notemos, então, um caráter negativo que a chuva ganha neste contexto. A chuva torna-se, neste momento, frequente, a vila começa a inundar-se. A chuva torna mais intensa a impressão de aflição que permeia os últimos momentos de vida do personagem. O capítulo seguinte traz o último fragmento da percepção espacial de Eutanázio: “Os olhos saltavam do esqueleto para o telhado. Seria o voo de pássaro pincelando de sombra rápida a luz que escorre das telhas?” (CCC, p. 396). Ele já nem é tratado como um vivo, o que vê são distorções de fatos.

Alguns personagens reúnem-se no chalé para velar a morte de Eutanázio: “Na varanda, Rodolfo, Major Alberto, D. Amélia, Alfredo, Didico, esperavam. Major deitava-se na rede, abanando as moscas, sob o horror daquela espera” (CCC. p. 396). Eles esperam já quase sem paciência, mas Eutanázio parece recusar-se a morrer. Espera por Irene, delira ainda com sua imagem no pensamento. D. Amélia convence a família a levar Irene para vê-lo e, numa súbita mudança de comportamento, a moça aparece: “E quando, sob a chuva, a noite chegou, Irene também chegou” (CCC. p. 398). Não é, todavia, a Irene que Eutanázio tanto desejara, a maternidade retirou-lhe o aspecto cruel e zombeteiro, Irene estava calma e estranhamente bela. No último capítulo, os demais personagens retiram-se da saleta, deixando-os a sós: “O silêncio dela era como uma voz que o percorria todo com doçura e desespero [...] Seria capaz de amar essa desconhecida?” (CCC. p. 400). O silêncio e a presença de uma, agora, desconhecida, encerram a atuação de Eutanázio, como se não houvesse mais nada para ele, poderia morrer, poderia livrar-se do tormento que o perseguiu durante toda a sua trajetória: “Eutanázio virou a cabeça para a parede. Os olhos se fecharam como se em si mesmos procurassem a Irene perdida” (CCC. p. 400). O dilúvio, como chamava Major Alberto, era, agora, o único som que revelava a constituição do espaço.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Terra de alagações, terra de medos e de angústias, terra de alheamento, Cachoeira é um microcosmo do devir do ser. Homem e terra confundem-se em CCC, a amargura de um é a corrosão do outro. Quando nos propomos analisar a composição do espaço no romance CCC, ingenuamente não imaginamos o mistério de que é tecido este elemento. Alcançamos uma dimensão que nos faz perceber que a leitura que tínhamos do romance no início da pesquisa era tão superficial que mal tocava o solo desta Cachoeira de Dalcídio Jurandir e a impressão que fica é a de que nem chegamos perto de desvendarmos o mistério desta terra, mas podemos afirmar: há um mistério.

A estrutura textual de CCC mais do que conta uma história, cria seres, cria vida, dá materialidade a esta Cachoeira imaginária. O vocabulário da liquidez, da destruição, do sofrimento é que nos dá um solo para pisar e paisagens para observar. Este espaço por onde transitamos nesta análise é feito de palavras, percepções e sensações mais do que de aspectos físicos, que quando nos são revelados, dá-nos a compreender aqueles que o habitam.

Um ponto importante nesta pesquisa é a percepção de vários tipos de espaço, o que nos impede de nos limitarmos à ideia de espaço geométrico. Da Narratologia, abordada por Ryan (2012), destacamos o *narrative space* e suas categorizações espaciais dentro do texto, termos como *spatial frame*, *setting*, *story space*, *narrative/story world* e *narrative universe*, que nos ajudam a compreender as diversas configurações do espaço, como a ideia de espaço ganha significações diferentes de acordo com o campo ao qual se refere. Assim, a categorização vai variar quando nos referirmos a lugares específicos em que o evento narrado ocorre, ou ainda, quando pensarmos numa localização mais ampla na qual cada lugar específico se estabelece, podemos diferenciar por grau de importância os lugares que compõem a trama e também pensarmos nos lugares subentendidos no texto, e todas essas categorias encontram correspondência em CCC, o que torna válida esta classificação nesta pesquisa.

Borges Filho (2007) também traz valiosas contribuições ao categorizar o espaço como cenário, natureza, ambiente, paisagem e território, categorias que se organizam entre macro e microespaços. As classificações de Borges Filho são diferentes das de Ryan (2012), mas uma não invalida a outra, tampouco vão de encontro uma com a outra. Borges Filho (2007) nos ajuda a compreender que cada relação do homem com o espaço, produz uma ideia diferente deste, estas relações podem ser de modificação ou não do espaço pelo homem, sua visão do

mundo que o cerca e relações de poder que determinam posse e fronteiras no espaço. Também encontramos correspondência em CCC para todas as categorias de Borges Filho, o que comprova que o espaço não é estático nem independente do homem, um organiza-se em função do outro. Em CCC fica evidente que a preocupação não foi apenas de mostrar-se o espaço como fundo para a narrativa, mas criar espaços imbricados a ela, que favorecessem as ações e emoções dos personagens.

De Ricardo Gullón (1980) obtivemos categorias mais poéticas, de relações que se criam dentro da própria obra. Espaço-metáfora, espaços formadores e deformadores, espaço de confinamento, espaço da fantasia e espaço-refúgio são categorias que funcionam bem em CCC, pois o que observamos no romance é o espaço articulando-se às emoções dos personagens, principalmente Eutanázio e Alfredo, a vila de Cachoeira propicia suas ações e sentimentos, representa um aprisionamento para ambos os personagens, pesando mais para Alfredo do que para Eutanázio, diante de um peso negativo da vila é que o menino imagina uma cidade mágica, uma Belém que só pertence aos seus sonhos, um espaço fantasiado onde o menino refugia-se de suas angústias.

Ademais, estes espaços, em quaisquer categorias, exercem funções fundamentais à narrativa. A forma como cada cenário foi organizado no romance, as relações estabelecidas com os personagens, a própria ambientação criada para nos dar a noção do espaço apresentado na narração faz surgirem papéis desempenhados pelo espaço. Além de, simplesmente, localizar os personagens em um determinado lugar, o espaço em CCC também funciona como uma metáfora para os sentimentos dos personagens, a terra queimada e depois alagadiça que o tempo todo lembra destruição, está muito próxima do próprio sentimento de corrosão dos personagens. Além disso, também observamos como o espaço pode influenciar os personagens, assim como pode ser percebido de acordo com a visão dos personagens sobre ele, esta função é evidente em CCC, pois a forma mais frequente de percebermos a vila é através das perspectivas de Eutanázio e de Alfredo e eles o tempo todo sofrem por causa daquele lugar, daquela miséria constante que abarca praticamente todos os habitantes da vila.

A topoanálise foi uma ferramenta importante para compreendermos a construção deste espaço fictício, pois abarca desde as classificações e funções do espaço, até a análise minuciosa de perceber a construção do espaço no tecido textual, atentando ao vocabulário empregado na construção do texto, o que nos leva a concluir que nenhuma escolha vocabular pode ser ingênua, foi o que buscamos comprovar nas análises do segundo e terceiro capítulo. Nos trechos selecionados destacam-se referências negativas em relação ao espaço: a fome, a

alagação, as doenças, a inveja. A topoi-análise de Borges Filho (2007) ajuda-nos a nos atentarmos aos pequenos detalhes do texto.

Através da topoi-análise, as técnicas de composição espacial de CCC foram revelando-se pouco a pouco. A descrição é uma importante forma de revelar o espaço, mas em CCC podemos observar diversas maneiras de se fazer esta descrição, isso através da construção da ambientação, assim o espaço pode ser abordado com um grau maior ou menor de interferência das ações dos personagens, raras são as vezes em que o espaço de CCC nos aparece como uma descrição isolada da ação, o espaço nos aparece entremeadado ao olhar e movimentos dos personagens. Observamos também a importância do foco narrativo como um elemento norteador do trânsito dos personagens pelo espaço da vila, por vezes percebemos o espaço pelo olhar do narrador, outras vezes pelo olhar de algum personagem, como num jogo de espelhos, cada olhar nos dá uma impressão diferente daquele mesmo lugar.

Outro ponto importante que resulta deste vínculo entre o espaço e os personagens é a topofobia, a aversão que Alfredo e Eutanázio sentem por esta terra, o primeiro a demonstra com o desejo de partir, de afastar-se daquela miserável, o segundo já busca aquela miséria para corromper-se cada vez mais. O espaço é percebido por focos narrativos diversos, por vezes tomamos conhecimento dele por intermédio puro do narrador, outras através dos olhos e dos pensamentos dos personagens. O tempo revela-se na transformação do espaço e dos personagens. Todos os elementos estão coadunados no romance.

Os dois personagens que seguimos os passos para a análise da espacialização do romance dão-nos uma visão ampla e profunda de Cachoeira. Eles é que nos mostram como a vila é ao mesmo tempo um alheamento e uma visão panorâmica do mundo. Apesar do isolamento do lugar e perante a insignificância daqueles habitantes diante da sociedade, o romance nos dá um retrato da vida. A pobreza silenciada, a insatisfação constante, o perigo sempre à espreita numa terra que aos olhos dos personagens não tem esperanças e parece extinguir qualquer expectativa de algo melhor, mostra-nos que a vida não pode ser superficial, a vida está nestes incômodos, é quando a sentimos pulsar, a vida também é dor. E se há uma palavra que bem define os sentimentos de Cachoeira é a palavra dor, a dor da perda de um filho, da fome, do desamparo, dos sonhos desconstruídos, da morte lenta e cruel. Cachoeira não é terra para o bem viver, mas recusa o simples existir, aqueles personagens vivem a cada palavra e em cada uma delas.

“E agora?”, este foi o último pensamento de Alfredo no encerramento do romance, um encerramento com ares mais de suspensão que de finalização. O que nos fica do romance

também é um “e agora?” porque adentramos em uma terra que nos arrebatava, como se as águas de Cachoeira também nos inundassem. Podemos sentir, durante a leitura, as sensações dos habitantes de Cachoeira, podemos nutrir por aquela terra os mesmos sentimentos de desamparo e medo que eles vivem. O romance nos inunda com suas articulações, as palavras sagazmente escolhidas, as perspectivas construídas para a criação de um diálogo entre o espaço e os personagens. O que verificamos neste estudo não foi uma possível supremacia deste elemento sobre os demais, mas uma relação par a par entre todos eles, na qual um contribui na composição do outro.

O povo desta terra, da vila de Cachoeira, vive mesmo menos em superfície, eles têm uma existência absurdamente profunda. A terra de Cachoeira é uma terra de provocações, é um lugar onde a vida nunca se dá por satisfeita, onde a inquietude do ser está a pulular em todos os trajetos tomados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. _____. A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço. Trad.: Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978, 182-348.

BHABHA, Homi K. Narrando la nación in **La invención de la nación. Lecturas de Herder a Homi Bhabha**. Trad.: Fernandes Bravo. Buenos Aires: Manatíal, 2000. p. 2011-219.

BOLNOW, Otto Friedrich. **Hombre y espacio**. Trad.: Jaime López de Asiain y Martín. Barcelona: Editorial Labor S. A., 1969.

BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e Literatura: Introdução à Topoanálise**. Franca - SP: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

DIMAS, Antônio. **Espaço e Romance**. São Paulo: Ática, 1987.

GENETTE, Gérard. Fronteiras da Narrativa. **Análise estrutural da narrativa**. 7 ed. Trad.: Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis-RJ: Vozes, 2011. p. 265-284.

_____. **Figuras III**. Trad.: Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, 1989.

GULLÓN, Ricardo. **Espacio y novela**. Barcelona: Antoni Bosch, 1980. (Ensaaios, 8)

HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar, pensar. **Ensaaios e Conferências**. Trad.: Marcia Sá Cavalcante Schubac. 8 ed. Petrópolis: Vozes, 2012. p. 125-141.

JURANDIR, Dalcídio. **Chove nos campos de Cachoeira**. Belém: UNAMA, 1998.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976

LLARENA, Alicia. **Espacio, identidade y literatura em Hispanoamérica**. México: Universidad Autónoma de Sinaloa, 2007.

MENEZES, Flávia; PRESSLER, Gunter Karl; SANTOS NETO; Mário. **Dalcídio Jurandir: Bibliografia geral e estudos críticos**. Espanha: La Coruña, 2014.

NUNES, Paulo. **Aquonarrativa: uma leitura de Chove nos Campos de Cachoeira, de Dalcídio Jurandir**. Belém: UNAMA, 2001.

RYAN, Marie-Laure. Space. **The living handbook of narratology**. Disponível em: << <http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Space>.>> acesso em: 03 de Julho de 2015.

SANTOS, Milton. O espaço geográfico como categoria filosófica. **O espaço em questão**. Revista Terra Livre. n. 5. São Paulo: Marco Zero, 1988. p. 9-20.

TOMACHEVSKI, Boris. Temática. **Teoria da Literatura** – Formalistas russos. 3 ed. Trad.: Ana Mariza Ribeiro Filipouski. Porto Alegre-RS: Globo, 1976. P. 169-204.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e Lugar**: a perspectiva da experiência. Trad.: Livia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1983.

_____. **Paisagens do medo**. Trad.: Livia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

_____. **Topofilia**: um estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno. Trad.: Flor Durán de Zapata. España: Melusina, 2007.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

FARES, Josebel Akel. Imagens poéticas das águas amazônicas. **Asas da Palavra**, Belém, v. 6, n. 15, p. 17-28, dez. 2004.

FREIRE, José Alonso Torres. **Entre construções e ruínas**: o espaço em romances de Dalcídio Jurandir e Milton Hatoum. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2008.

FURTADO, Marli Tereza. Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir. **Asas da Palavra**, Belém, v. 13, n. 26, 151-159, 2010/2011.

_____. **Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir**. Campinas: Unicamp, 2002.

INOSTROZA, Elias Tomás Hernandez. **Marajoando nas águas do fogo**. Campinas: Unicamp, 2005.

_____. Marajoando nas águas do fogo. **Asas da Palavra**, Belém, v. 13, n. 26, p. 75-103, 2010/2011.

LEITE, Marcos. **Leituras Dalcidianas**. Belém: Unama, 2006.

MALIGO, Pedro. Ruínas idílicas: a realidade amazônica de Dalcídio Jurandir. **Revista USP**. Disponível em <<www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25596>> acesso em: 02 de janeiro de 2015.

NUNES, Paulo. Amazônia, verbo transitivo e aquonarrativas. **Asas da Palavra**, Belém, v. 6, n. 15, p. 29-35, dez. 2004.

NUNES, Paulo. **Aquonarrativa ou o encharcar-se na poética de Dalcídio Jurandir**. Extraído de <<http://www.nead.unama.br/site/bibdigital/pdf/artigos_revistas/23.pdf>> acesso em 13 de fevereiro de 2015.

NUNES, Paulo. Útero de areia. **Moara**, n. 27, p. 171-185, jan/jul 2007.

RODRIGUES, Alcir de Vasconcelos Alvarez. **Espaço ficcional no romance *Ponte do Galo*, de Dalcídio Jurandir**. Belém: UFPA, 2009.