



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

ALEX SANTOS MOREIRA

**NARRADORES DO EXTREMO NORTE:**  
**O CICLO ROMANESCO DE DALCÍDIO JURANDIR**

Belém – PA  
2021



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

**ALEX SANTOS MOREIRA**

**NARRADORES DO EXTREMO NORTE:**  
**O CICLO ROMANESCO DE DALCÍDIO JURANDIR**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Letras e Comunicação, da Universidade Federal do Pará, como exigência para a obtenção do título de Doutor em Letras, na área de concentração de Estudos Literários.

**Orientadora: Profa. Dra. Marlí Tereza Furtado**

Belém – PA  
2021

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD  
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará  
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

---

M835n MOREIRA, Alex Santos.  
Narradores do Extremo Norte : o ciclo romanesco de Dalcídio  
Jurandir / Alex Santos MOREIRA. — 2021.  
286 f.

Orientador(a): Prof<sup>a</sup>. Dra. Marli Tereza Furtado  
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de  
Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras,  
Belém, 2021.

1. Dalcídio Jurandir. 2. Ciclo Extremo Norte. 3. Narrador.  
4. Foco narrativo. I. Título.

CDD 869.909

---

ALEX SANTOS MOREIRA

**NARRADORES DO EXTREMO NORTE:  
O CICLO ROMANESCO DE DALCÍDIO JURANDIR**

**Banca examinadora:**

---

Profa. Dra. Marlí Tereza Furtado – UFPA/PPGL (presidente/ orientadora)

---

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior – UNESP/UFSCAR (avaliador externo)

---

Prof. Dr. Hélio Rodrigues da Rocha – UNIR (avaliador externo)

---

Prof. Dra. Maria de Fátima do Nascimento – UFPA/PPGL (avaliador interno)

---

Prof. Dra. Germana Maria Araújo Sales – UFPA/PPGL (avaliador interno)

---

Prof. Dr. José Guilherme dos Santos Fernandes – UFPA/PPGEAA (suplente externo)

---

Prof. Dr. Luís Heleno Montoril Del Castilo – UFPA/PPGL (suplente interno)

*Nô mais, Musa, nô mais, que a Lira tenho  
Destemperada e a voz enrouquecida,  
E não do canto, mas de ver que venho  
Cantar a gente surda e endurecida.  
O favor com que mais se acende o engenho  
Não no dá a pátria, não, que está metida  
No gosto da cobiça e na rudeza  
Dũa austera, apagada e vil tristeza*

(Camões, *Os Lusíadas*, Canto X, oitava 145)

*... O Brasil precisa ser dirigido por  
uma pessoa que já passou fome. A fome  
também é professora.*

*Quem passa fome aprende a pensar  
no próximo, e nas crianças.*

(Carolina Maria de Jesus, *Quarto de  
Despejo: diário de uma favelada*).

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à Universidade Federal do Pará (UFPA) por todo aprendizado proporcionado dentro e fora da sala de aula.

Agradeço à profa. Marlí Tereza Furtado, minha orientadora e professora desde a graduação até o doutorado, por toda a paciência, empenho e profissionalismo com que orientou esse trabalho. Quero destacar o quanto foram importantes o convívio e o aprendizado ao longo de 12 anos. Eu a acompanho desde a primeira e impactante aula, ministrada para a minha turma no terceiro semestre da graduação em Letras-Português. Depois, a segui na iniciação científica (2010-2011), quando comemorávamos cada texto de Dalcídio Jurandir localizado nos periódicos, passando pelo mestrado (2013-2015) como bolsista e estagiário e, por último, como orientando de doutorado. Reconheço o quanto foram importantes os muitos puxões de orelha: confesso que nunca fui um aluno exemplar e que perdi a conta das broncas por causa de um saliente verbo no infinitivo que teimava aparecer onde não devia. Muito obrigado, Marlí Furtado, pela gentileza, generosidade, caronas e sobretudo por me ensinar a navegar nos muitos rios da literatura.

Agradeço também à amiga Alinnie Oliveira Andrade Santos pelas longas conversas sobre esse mundo cão, sobre os romances de Dalcídio Jurandir, acerca das lúdicas trivialidades do mundo e das formas de persistência do preconceito racial dentro e fora da Universidade Federal do Pará.

Sou grato à querida Márcia Pinheiro, amiga de muitas conversas, inquietações e revoltas.

Agradeço também à profa. Maria de Fátima do Nascimento (PPGL/UFPA) e ao prof. José Guilherme dos Santos Fernandes (PPGEAA/UFPA), que participaram da banca de qualificação apontando os muitos equívocos daquela versão da tese.

Aos docentes da UFPA Germana Sales, Tânia Sarmiento-Pantoja, Augusto Sarmiento-Pantoja, Juliana Queiroz, Sidney Facundes, Marília Freitas e Fernando Maués.

Aos colegas do grupo de pesquisa Amazônia em Narrativas: Josiclei de Souza Santos, Ivone dos Santos Veloso, Regina Barbosa da Costa, José Elias Pereira Hage, Alcyr de Vasconcelos Rodrigues, Tayana Andreza Barbosa, Dione Colares, Jonathan Pires Fernandes, Clara Alice Guimarães e Álvaro Jardel.

Aos amigos do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPA: Patrícia Nascimento, Huarley Mateus, Jeniffer Yara, Aduino Bitencourt Filho, Sara Parente, Geovanna Guimarães, Pedro Lisboa, Lucilena Gonzaga e Amanda Gabriela Resque.

Agradeço às pesquisadoras e aos pesquisadores que dedicaram tempo de vida escrevendo artigos, TCCs, ensaios, dissertações de mestrado e teses de doutorado sobre Dalcídio Jurandir. Apesar de não citar muitos trabalhos, sobretudo por causa do recorte da pesquisa, alguns textos foram essenciais no desenvolvimento de ideias e de proposições sobre o romancista e sua ficção.

Agradeço aos amigos que trouxeram sorrisos e ajudaram de alguma forma nessa árdua trajetória: George Hamilton Carvalho, Layse Oliveira, Giselle Trindade, André Aquino, Janilson Braga, Nelson Chipello, Maximiliano Costa, Izenete Nobre, Wanessa Paiva, Thiago Souza, Jorge Cléber e Felipe Cruz.

Agradeço à minha família em São Luís (MA), cujo apoio, em 2018, foi essencial depois que golpistas, apoiados pela elite e a classe média brasileira, tomaram o poder em 2016 eliminando as oportunidades de emprego, renda, educação e saúde do país.

Muito obrigado!

Dedico às encantadas de minha vida, duas mães e uma irmã-meã. Todas mulheres fortes como D. Amélia, mas que em parte do caminhar neste mundo foram a Negrinha lobatiana, foram as Carolinas Marias de Jesus e foram as D. Celestes e Cecés dalcidianas. Desafiadoras e corajosas, elas cuspiram na face daqueles que quiseram atravancar seus caminhos. Fulozinhas, Claras, Rosenildes encantaram-se em si próprias. Aquela está cada vez mais dona de si, a outra desceu aos rios da eternidade em busca do filho querido e essa última pegou suas três crias e segue caminhando desafiadoramente.

## RESUMO

A presente tese tem como objetivo principal o estudo do narrador e do foco narrativo nos romances **Chove nos Campos de Cachoeira** (1941), **Marajó** (1947), **Passagem dos inocentes** (1963), **Primeira manhã** (1967) e **Ribanceira** (1978). Essas obras integram a saga ficcional do **Ciclo Extremo Norte** criada pelo romancista paraense Dalcídio Jurandir (1909-1979). O ciclo, integralmente, composto por dez livros, narra a vida de mulheres, homens, crianças e idosos no interior da Amazônia brasileira no início do século XX, apresentando como personagem principal o jovem Alfredo (exceto em **Marajó**), cuja trajetória de vida se conecta aos dramas sociais e pessoais dos demais personagens. Quanto à sua tessitura narrativa, a saga de Jurandir apresenta uma recorrente oscilação na focalização dos acontecimentos narrados manifestando, desse modo, níveis distintos do foco narrativo e da narração. No intuito de analisar a constituição dessa categoria nas obras acima mencionadas, recorreu-se às principais teorias pertinentes ao ponto de vista na ficção. Diante disso, optou-se pelo uso da tipologia narrativa proposta por Norman Friedman (1967 [2002]) correlacionando-a aos estudos de Pedro Maligo (1992), Marlí Tereza Furtado (2002 [2010]), Benedito Nunes (2004) e de outros pesquisadores da ficção de Dalcídio Jurandir. Além disso, para melhor compreender a(s) perspectiva(s) dotada(s) no processo narrativo de Jurandir, os romances que compõem o corpus desse estudo foram separados em três núcleos narrativos: o marajoara, os acontecimentos narrados ocorrem na ilha de Marajó; o belenense, a ação predominantemente se concentra na cidade de Belém e o amazônico-paraense, composto unicamente por **Ribanceira**, último livro do ciclo que mostra uma terceira fase da vida de Alfredo. A saga dalcidiana é urdida por um narrador global onisciente em terceira pessoa, que alterna sua postura entre a neutralidade, a intrusão e o uso de múltiplos pontos de vista, provocando o esfacelamento da narrativa. Quando esse recurso é exacerbadamente explorado, o narrador global distancia-se significativamente da matéria narrada, atribuindo a outros personagens o *status* de narrador, criando assim as categorias de personagens-narradoras. Essa categoria divide-se em dois tipos: o primeiro, tipo I, assume a condição de narrador dando progressão à matéria narrada, o segundo, tipo II, conta histórias encaixadas ao enredo principal, apresentado, ainda, uma subdivisão de narradores populares que contam, oralmente, narrativas permeadas por elementos do imaginário amazônico. Sendo assim, elimina-se a mediação entre o leitor e história narrada, pois, não apenas a focalização como a própria enunciação da narrativa torna-se responsabilidade dessas personagens-narradoras. Considera-se que ao dar voz a mulheres, pescadores, vaqueiros, lavradores e demais personagens, a ficção dalcidiana denuncia as trágicas formas de violência (social, política, econômica e mítico-regiliosa) perpetradas no extremo norte do Brasil.

**Palavras-chave:** Dalcídio Jurandir. Ciclo Extremo Norte. Narrador. Foco narrativo.

## ABSTRACT

The main objective of this thesis is to study the narrator and the narrative focus in the novels **Chove no Campos de Cachoeira** (1941), **Marajó** (1947), **Passagem dos inocentes** (1963), **Primeira Manhã** (1967) and **Ribanceira** (1978). These works are part of the fictional saga of the **Extreme North** cycle created by the novelist from Pará, Dalcídio Jurandir (1909-1979). The cycle, entirely composed of ten books, chronicles the life of women, men, children and the elderly from the countryside of the Brazilian Amazon at the beginning of the 20th century, featuring young Alfredo as the main character (except in **Marajó**), whose life trajectory connects to the social and personal dramas of the other characters. As for its narrative construction, the Jurandir saga presents a recurring oscillation in the focus of the narrated events manifesting, that way, different levels of narrative focus and narration. In order to analyze the constitution of this category in the works mentioned above, the main theories relevant to the point of view in fiction were used. Therefore, we opted for the use of the narrative typology proposed by Norman Friedman (1967 [2002]) correlating it with the studies of Pedro Maligo (1992), Marli Tereza Furtado (2002 [2010]), Benedito Nunes (2004) and other fiction researchers of Dalcídio Jurandir. In addition, in order to better understand the perspective (s) endowed in Jurandir's narrative process, the novels that make up the corpus of this study were separated into three narrative cores: the marajoara, the narrated events occur on the island of Marajó ; the Belenense, the action is predominantly concentrated in the city of Belém and the Amazonian-Paraense, composed only by **Ribanceira**, the last book of the cycle that shows a third phase of Alfredo's life. The Dalcidian saga is woven by an omniscient third-person global narrator, who alternates his stance between neutrality, intrusion and the use of multiple points of view, causing the narrative to collapse. When this resource is overexploited, the central narrator distances itself significantly from the narrated matter, giving other characters the status of narrator, thus creating the categories of character-narrators. This category is divided into two types: the first, type I, assumes the status of narrator giving progression to the narrated matter, the second, type II, tells stories embedded in the main plot, also presenting a subdivision of popular narrators who tell , orally, narratives permeated by elements of the Amazonian imaginary. Thus, the mediation between the reader and the narrated story is eliminated, because not only the focus but the narrative enunciation itself becomes the responsibility of these characters-narrators. It is considered that when giving voice to women, fishermen, cowboys, farmers and other characters, Dalcidian fiction denounces the tragic forms of violence (social, political, economic and mythical-regilitary) perpetrated in the extreme north of Brazil.

Keywords: Dalcídio Jurandir. Extreme North Cycle. Storyteller. Narrative focus.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>2 QUESTÕES TEÓRICAS DO NARRADOR E DO FOCO NARRATIVO</b> .....	21
2.1 Sobre a narrativa .....	22
2.2 Sobre o foco narrativo e as tipologias do narrador .....	27
2.3 As teorias do ponto de vista .....	34
2.3.1 <i>Romancistas críticos: Gustave Flaubert e Henry James</i> .....	35
2.3.2 <i>Percy Lubbock: A técnica da ficção</i> .....	38
2.3.3 <i>Wayne C. Booth e o conceito de autor implícito</i> .....	39
2.3.4 <i>Visões e revisões de Jean Pouillon</i> .....	43
2.3.5 <i>Norman Friedman: ampliação e sistematização de uma tipologia</i> .....	47
2.3.6 <i>A classificação do narrador segundo Gerard Genette</i> .....	54
2.4 A condição do narrador no romance contemporâneo .....	61
2.5 O narrador na literatura brasileira .....	70
<b>3 HISTÓRIA, LITERATURA E ROMANCE NA AMAZÔNIA BRASILEIRA: DALCÍDIO JURANDIR E A CONSTRUÇÃO DO CICLO EXTREMO NORTE</b> .....	79
3.1 História, literatura e romance na Amazônia brasileira: uma possível história ....	79
3.2 A visão da Amazônia de Dalcídio Jurandir .....	91
3.3 Dalcídio Jurandir: vida, jornalismo e literatura .....	99
3.4 Uma história de romances: a construção do Ciclo Extremo Norte .....	107
3.5 A crítica literária à saga dalcidiana: “realidade amazônica”, “universo derruído” e “oscilações de um ciclo romanesco” .....	118
<b>4 NARRADOR E FOCO NARRATIVO EM ROMANCES DO CICLO EXTREMO NORTE</b> .....	124
4.1 Narrador e foco narrativo em <b>Chove nos Campos de Cachoeira</b> .....	134
4.2 Narrador e foco narrativo em <b>Marajó</b> .....	154
4.2.1 <i>Guíta, Ramiro e outros narradores populares do núcleo marajoara</i> .....	172
4.3 Romances do núcleo belenense .....	180
4.4 A narrativa tecelã dos fios da memória: narrador, foco narrativo e confissão em <b>Passagem dos Inocentes</b> .....	183
4.4.1 <i>Dona Cecé, narradora de si própria</i> .....	189
4.4.2 <i>Alfredo e as múltiplas vozes narrativas</i> .....	204
4.5 <b>Primeira Manhã</b> : experimentalismo e esfacelamento extremo do narrador e da focalização .....	216
4.6 De <b>Ribanceira</b> a ribanceira: narrador e foco narrativo no núcleo amazônico-paraense do ciclo <b>Extremo Norte</b> , de Dalcídio Jurandir .....	238
4.6.1 <i>Literatura, sociedade e cultura em Ribanceira</i> .....	243

4.6.2 <i>As vozes ordenadoras da narração</i> .....	245
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	270
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	277

## 1 INTRODUÇÃO

Ao longo de 40 anos, o escritor Dalcídio Jurandir (1909-1979) construiu em dez romances um denso painel da vida de homens e mulheres na Amazônia. Esse conjunto de romances denominado ciclo **Extremo Norte** configura-se como “um panorama amazônico sem paralelo na literatura brasileira” (MALIGO, 1992, p. 48) e como uma obra de “grande importância para o leitor que deseja ter acesso a uma visão autóctone da Amazônia” (MALIGO, 1992, p. 48). Os livros de Jurandir apresentam um acabamento formal que os coloca entre os melhores da nossa literatura, principalmente, a produzida em meados do século XX. Apesar da relevância, o escritor ainda é desconhecido de parte de um público de leitores, devido à escassez de seus romances nas livrarias, e conta com uma modesta fortuna crítica.

Semelhante a outros escritores que produziram romances em meados do século passado e focalizaram em suas obras grupos sociais marginalizados; sociedades em crise; relações humanas denuciadas e paisagens marcadas pela segregação social, política e econômica, Dalcídio Jurandir colaborou na ampliação de uma visão do país. Enquanto Jorge Amado, Graciliano Ramos, Raquel de Queirós, José Lins do Rego e outros expuseram o Nordeste; Érico Veríssimo, os pampas sulistas; João Guimarães Rosa, o sertão mineiro; Dalcídio Jurandir, por sua vez, mostrou a Amazônia paraense sem o peso de determinismos e de discursos arraigados sobre a região.

Esse longo processo de descobrimento da realidade brasileira por meio da ficção, cujas raízes estão no século XIX, se desdobra e se intensifica um importante segmento da literatura nacional entre os anos de 30, 40 e 50 do século seguinte. No ensejo da produção literária dessas épocas, o escritor paraense (após vencer um concurso literário em 1940) inicia sua contribuição no desmascaramento da realidade nacional com o romance **Chove nos Campos de Cachoeira** (1941), publicado um ano depois da premiação. Seis anos após o lançamento da primeira obra, apareceu o segundo romance, **Marajó** (1947); e de forma gradual Dalcídio Jurandir foi adicionando livro por livro ao seu ciclo literário, o qual ainda é composto pelos romances **Três Casas e um Rio** (1958), **Belém do Grão-Pará** (1960), **Passagem dos Inocentes** (1963), **Primeira Manhã** (1967), **Ponte do Galo** (1971), **Os habitantes** (1976), **Chão dos Lobos** (1976) e **Ribanceira** (1978).

Todos esses romances integram o ciclo **Extremo Norte**, como já mencionado, e todos, sem exceção, narram os dramas de negros, mulatos, brancos e demais personagens de condição humilde na Amazônia. É importante assinalar sobre a feitura do Ciclo que nove dos dez romances (excetua-se **Marajó**) ficcionalizam a trajetória de vida do

personagem Alfredo, desde a sua infância até a vida adulta. Filho de uma negra (Dona Amélia) amasiada com um branco (Major Alberto), Alfredo tem como traço principal de personalidade um angustiante e simbólico sentimento de deslocamento, que o acompanhará da infância à maturidade. Essa caracterização psicológica do personagem tem como pedra de toque a recorrente tentativa de fuga do presente sempre maculado pela memória de um passado fatídico. Sendo assim, Alfredo nutre sonhos que, inconscientemente, são modos de escapar de uma realidade trágica; por exemplo, o sonho de sair da vila de Cachoeira (lugar onde morava) para estudar em Belém era um ardil para ficar longe da pobreza e do abandono presentes no vilarejo.

Com efeito, os primeiros romances do ciclo apresentam a vontade do personagem de se mudar para a capital paraense a fim de obter instrução escolar. Contudo, após o impacto com a realidade corroída da cidade-musa, Alfredo cria novos subterfúgios para escapar de um cenário marcado pela ruína. Desse modo, os romances posteriores a **Belém do Grão-Pará** (1960) mostrarão: a desilusão do personagem com Belém e o seu trânsito entre a capital paraense e as cidades interioranas do Pará. Além disso, os livros do ciclo abordam temas políticos, examinam a relação entre conflitos internos de grupos sociais distintos e representam a estrutura sociopolítica presente na região amazônica e no país inteiro.

Evidentemente, a vida das pessoas em condições econômicas desfavoráveis é o assunto principal do ciclo, pois nos romances tem-se a caracterização de tal grupo, a denúncia da pobreza desoladora presente na região, a descrição das manifestações culturais dessa população e de todo um sistema que envolve ética e moral e estratégias coletivas ou individuais de sobrevivência. Esses elementos, além de essenciais na tessitura do enredo dos romances, evidenciam a uniformidade da saga de **Extremo Norte** e expressam um discurso histórico-político acerca da realidade amazônica entre o final do século XIX e início do XX – esse período é o mesmo do primeiro Ciclo da Borracha (1870-1920).

A crítica à realidade econômica pretérita da Amazônia surge primordialmente por meio do memorialismo e transfigura-se como uma marca intrínseca ao conteúdo ficcional dos romances dalcidianos. Dessa forma, recorrentemente episódios da história da região são recuperados nas lembranças das personagens, ajudando a formar quadros expositivos das consequências devastadoras do fracasso de projetos econômicos implantados na região. De fato, quase todas as personagens são atravessadas por um sentimento de desconforto existencial; sensação visivelmente intensificada quando as lembranças de um

passado decadente afluem. Segundo Pedro Maligo (1992, p. 51), essas características juntas “dão a medida crítica dos textos com relação à interpretação da História”.

Percebe-se, assim, como a relação História e Literatura está diretamente imbricada no ciclo **Extremo Norte**, uma vez que os romances dalcidianos fornecem uma visão do passado decadente da Amazônia e por meio da narrativa ficcional, com a sua força imagética, figura as relações humanas entranhadas nos acontecimentos históricos. Obviamente, literatura e história distinguem-se tanto pelo modo de enunciar um discurso, quanto pela forma de abordar o dado histórico; apesar disso, ambas possuem uma função cognitiva fundamental para a produção de conhecimento, já que, além de produzirem conhecimento, a literatura e a história conseguem elucidar muitas vezes aspectos velados da realidade histórica.

Portanto, o conhecimento gerado pela literatura não pode ser automaticamente confundido com aquele gerado pela história. Logo, a obra dalcidiana não pode ser lida como mero documento, que reconstitui ficcionalmente os processos históricos, haja vista a especificidade do fazer literário. Sobre as especificidades da literatura, principalmente, tratando-se da narrativa literária, Eberhard Lämmert (1995), ao dissertar acerca da maneira como romancistas e historiadores passaram a representar acontecimentos históricos no século XX, argumenta que os escritores lançaram mão de uma ampla dissolução do fluxo narrativo em prol de uma mudança de estilo e de perspectiva.

Contudo, a historicidade da narrativa dalcidiana é um aspecto relevante na composição e na compreensão dos romances do ciclo **Extremo Norte**. É inegável que a denúncia da vida empobrecida das camadas sociais mais pobres e a representação de uma realidade econômica arruinada, levantadas por essas obras, não desapareceram de todo da realidade objetiva da Amazônia. Sabendo disso e ciente que os livros do ciclo visivelmente trazem elementos da história social e econômica da região amazônica entre o final do século XIX e início do XX (marcada por clientelismo, patriarcalismo, violências e desmandos dos poderosos e por fracassos econômicos), é inegável a denúncia das formas de violência resultantes da estrutura de poder.

A maneira como essa denúncia é desenvolvida nos romances do ciclo distancia o estilo de Dalcídio Jurandir do regionalismo. Segundo Marlí Tereza Furtado, em **Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir** (2010), livro resultado da tese de doutoramento da professora defendida em 2002:

[...] a técnica utilizada por ele quebra em sua obra o tom naturalista a que se associa muito do que foi produzido no Brasil dentro dessa linha. O jogo com o tempo, a mistura de vozes, os monólogos interiores, tudo

o que ajuda no traço da simultaneidade presente em suas narrativas, as distâncias do naturalismo (FURTADO, 2010, p. 177).

A crítica de Furtado foi uma das primeiras a reconhecer o traço moderno da técnica narrativa de Dalcídio Jurandir, frisando que, o esfacelamento, a mistura de vozes e o jogo temporal, integram a “[...] criação de um mundo derruído por onde trafegam heróis corroídos [...]” (FURTADO, 2010, p. 177).

O filósofo Benedito Nunes (1929-2011) foi outro crítico a chamar a atenção para as oscilações na técnica narrativa do romancista. No ensaio **Dalcídio Jurandir: as oscilações de um ciclo romanesco** (2004), o filósofo aponta três níveis de oscilação no conjunto de romances de Dalcídio Jurandir: I) o primeiro acompanha o percurso do personagem Alfredo, do rural ao urbano, iniciando-se em **Chove nos Campos de Cachoeira**, obra inauguradora do ciclo, e finaliza-se em **Ribanceira**; II) A segunda oscilação do ciclo é a recriação poética, isto é, a capacidade que um narrador visceralmente próximo de Alfredo tem de recriar o espaço e o tempo por meio do estilo indireto livre tendendo e incorrendo várias vezes ao monólogo interior e ao fluxo de consciência; e o III) O memorialismo seria a terceira oscilação. Trata-se de uma estratégia narrativa recorrente na saga romanceada de Dalcídio Jurandir, a partir da qual o passado de um grande número de personagens e a vida social pretérita da Amazônia paraense são representados primordialmente por meio do memorialismo.

Fora as três oscilações assinaladas por Benedito Nunes, merece atenção a oscilação do foco narrativo nos romances de Dalcídio Jurandir, cuja técnica condiciona efeitos estéticos singulares às obras do ciclo. Quanto à focalização narrativa, percebe-se que ela, em um primeiro plano, é compartilhada, geralmente, por meio da memória, entre o narrador do ciclo e as personagens, especialmente, Alfredo.

Nos romances da saga **Extremo Norte**, segundo aponta Benedito Nunes, o foco narrativo desenvolve-se a partir do encadeamento de vozes numa sequência de fatos em ordem temporal. Além disso, pode-se dizer que existem dois grandes movimentos do foco narrativo nos livros de Dalcídio Jurandir. O primeiro é o amálgama da voz do narrador às vozes dos personagens, principalmente, a de Alfredo, e o segundo movimento ocorre quando há a neutralização da voz do narrador pela das personagens, transformando o discurso indireto livre em uma espécie de monólogo interior. O segundo movimento do foco narrativo apresenta-se nos romances publicados depois da década de 1960, nos quais o esfacelamento da narrativa (com o entrecruzamento de histórias, de tempos e espaços) torna-se mais acentuado.

A presente tese tem como objetivo principal o estudo do narrador e do foco narrativo nos romances **Chove nos Campos de Cachoeira** (1941), **Marajó** (1947), **Passagem dos inocentes** (1963), **Primeira manhã** (1967) e **Ribanceira** (1978). De modo mais específico, pretendemos analisar a postura do narrador e as estratégias empregadas na transmissão da história narrada, procurando responder as seguintes perguntas: quem conta a história? A partir de quais pontos de vista os eventos são narrados? Qual a posição ideológica do narrador do ciclo Extremo Norte? O frequente uso dos recursos de subjetivação das personagens (monólogo interior, análise mental e fluxo de consciência) causa quais efeitos de sentido nos romances estudados?

Este estudo é o primeiro a se dedicar totalmente à análise da categoria narrador nos romances do ciclo **Extremo Norte**, embora os estudos de Marlí Tereza Furtado (2002) e de Benedito Nunes (2004) tenham apresentado relevantes e pertinentes considerações sobre a técnica narrativa de Dalcídio Jurandir. Cabe à Furtado a afirmação de que Jurandir rompe a tradição de figuração da Amazônia a partir do paradigma inferno verde – paraíso perdido, retirando, assim, a atenção da terra e transferindo para a dimensão humana. Isto é, nos romances do ciclo, a visão do escritor se volta para os dramas, sentimentos, venturas e desventuras do amazônida, mostrando as variadas facetas da vida da população do extremo norte da região.

Sendo assim, o estudo do narrador e do foco narrativo em cinco romances do ciclo **Extremo Norte** ao mostrar a perspectiva das personagens denuncia a violência das tragédias vividas por mulheres, pescadores, vaqueiros, lavradores, crianças, pequenos funcionários públicos e os demais habitantes das barracas, dos campos e das beiradas de rios. O uso da voz das personagens e a atuação do narrador dalcidiano, não se limitam à construção do enredo dos livros e ao relato da trajetória das personagens, funcionam como elementos de construção da crítica social dalcidiana, permitindo a visualização de alguns problemas da região sendo contados a partir do ângulo de visão dos oprimidos. Acreditamos ainda que este trabalho elucidará relevantes aspectos da ficção de Dalcídio Jurandir e contribuirá na divulgação da produção romanesca do escritor, pois, apesar de ter publicado onze romances (**Linha do Parque** é um livro fora do ciclo), essas obras têm pouca visibilidade no cenário literário nacional.

No intuito de mostrar também, a partir do exame da focalização narrativa, o diálogo entre o enredo da saga dalcidiana e a história da Amazônia por meio da oscilação de vozes narrativas, o trabalho foi dividido nas seções descritas abaixo.

A seção **Questões teóricas do narrador e do foco narrativo** apresenta as principais discussões teóricas acerca da constituição e do funcionamento do foco narrativo e da constituição e das classificações do narrador. Desse modo, recorreremos às leituras básicas em torno desses temas, como o **Dicionário de teoria da narrativa** (1988), de Carlos Reis e de Ana Cristina M. Lopes; o capítulo *Narrativa*, que integra o livro **Teoria literária: uma introdução** (1999), de Jonathan Culler, e os livros: **O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Virgílio Ferreira** (1978), de Maria Lúcia Dal Farra; **O foco narrativo: ou a polêmica em torno da ilusão** (1981), de Ligia Chiappini Moraes Leite, e **Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária** (1986), de Alfredo Leme Coelho de Carvalho. Além dos estudos mencionados acima, é necessário recorrer às fontes que ajudaram a erigir a teoria da narrativa. Desse modo, sem pretender uma extensa explanação, revisitaremos as reflexões de Gustave Flaubert, Henry James, Percy Lubbock, Wayne C. Booth, Jean Pouillon, Norman Friedman e Gerard Genette. As discussões propostas por Walter Benjamin e por Theodor Adorno também foram essenciais para a reflexão sobre estatuto do narrador.

A constituição do narrador em Dalcídio Jurandir, inicialmente, requer que se atente para as vicissitudes dessa categoria a partir das idiossincrasias da literatura brasileira. Sendo assim, seguiremos as discussões propostas por críticos brasileiros em torno da conformação do narrador na literatura nacional, a partir dos estudos de Antonio Candido em **A nova narrativa** (1979); de Anatol Rosenfeld em **Reflexões sobre o romance moderno** (1969); de Flora Sussekind no capítulo *Figurações do narrador*, do livro **O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem** (1990) e de Jaime Ginzburg em **O narrador na literatura brasileira contemporânea** (2012).

A seção **História, literatura e romance na Amazônia Brasileira: Dalcídio Jurandir e a construção do ciclo Extremo Norte** objetiva: descrever a relação entre a história da Amazônia brasileira e a literatura que procura representá-la (considerando principalmente o gênero romance); fazer uma breve apresentação da biografia de Dalcídio Jurandir (1909-1979), destacando a sua percepção em torno da região amazônica e de seus habitantes (para isso, recorreremos aos textos publicados pelo romancista em jornais, revistas e semanários da imprensa nacional); assinalar os pontos pertinentes do método ficcional do romancista; perfazer parte do processo de construção do ciclo **Extremo Norte** e listar algumas das críticas literárias à saga dalcidiana.

Por sua vez, a seção **Narrador e foco narrativo em romances do ciclo Extremo Norte** dedica-se ao estudo da constituição do narrador e do foco narrativo, tendo como

*corpus* cinco romances do ciclo **Extremo Norte: Chove nos Campos de Cachoeira** (1941), **Marajó** (1947), **Passagem dos Inocentes** (1963), **Primeira Manhã** (1967) e **Ribanceira** (1978). A opção por essas obras justifica-se por marcarem momentos distintos da produção ficcional de Dalcídio Jurandir: o início da carreira na década de 1940, o momento de maior produção do romancista nos anos de 1950 e 1960 e o fim da saga na década 1970. Além disso, esses romances estão ligados a situações distintas da narrativa brasileira: ao romance de 30, ao experimentalismo dos anos 50 e 60 e à ficção brasileira contemporânea. Nesse caso, a reflexão sobre o narrador reivindica a delimitação de uma metodologia capaz de descrever os tipos de narradores e as estratégias narrativas empregadas no todo ficcional dos romances cíclicos dalcidianos.

Para tanto, diante do caráter abrangente das teorias do foco narrativo (descritas na seção II), adotaremos a tipologia proposta por Norman Friedman (1955), por ser a classificação mais próxima das especificidades da ficção dalcidiana, sobretudo porque essa classificação apresenta de forma mais sistemática os distintos tipos de narrador e as variadas dimensões da focalização narrativa por meio das onisciências seletivas (simples e múltipla), do modo narrativo e de recursos como o sumário, a cena e câmera.

Além disso, conjugaremos à tipologia de Friedman as discussões acerca do gênero romance e do narrador na contemporaneidade, respectivamente, debatidas por Theodor Adorno (1936) e por Anatol Rosenfeld (1986). Com efeito, o romance dalcidiano manifesta um caráter genuíno que se traduz em “uma interiorização muito grande” e em “aventuras de uma experiência interior” (NUNES, 2004); as quais enfocarão a precariedade do ser humano diante das incongruências do mundo contemporâneo prefigurada no processo de desrealização e de fragmentação da narrativa, de abolição do tempo cronológico e do espaço e da eliminação das relações de causa e efeito, causando, dessa maneira, o esfacelamento da narrativa.

Nesta seção ainda, apresentamos a categoria **personagens-narradoras** que pode ser classificada em dois tipos: I e II. O primeiro é formado por personagens que assumem o *status* de narrador, contando suas histórias ou dando progressão à história principal por meio da rememoração. Com certa frequência no ciclo, as personagens relembram eventos do passado e esse memorialismo em alguns momentos pode atribuir a esses narradores um caráter testemunhal, sobretudo quando se trata de lembranças do período da borracha na Amazônia. Logo existe a possibilidade desse tipo se comportar como um narrador-testemunha. O segundo é formado por personagens que relatam histórias secundárias encaixadas na principal. Esse tipo de **personagens-narradoras** apresenta um subtipo que

são os **narradores populares**. São homens e mulheres que contam histórias do imaginário popular amazônico.

Por último, considerando a premissa que o narrador adotará posturas distintas a partir do espaço no qual se desenvolve a matéria narrada, dividimos os romances integrantes do *corpus* da pesquisa em três núcleos narrativos: o marajoara, o belenense e o amazônico-paraense. Em vista disso, **Chove nos campos de Cachoeira e Marajó** – cuja ação ficcional localiza-se em cidades, fazendas e sítios da ilha de Marajó, enfocando o abandono socioeconômico da ilha, a exploração do trabalhador rural, a grilagem de terras, a formação do latifúndio, as oposições entre ricos e pobres, etc. – integrarão o núcleo marajoara; **Passagem dos Inocentes e Primeira Manhã** – que enfocarão os efeitos da queda da borracha em Belém, da ruína socioeconômica de famílias e comerciantes dependentes da economia gomífera, as diferenças entre classes sociais, o processo de urbanização que empurrou os grupos pobres para a periferia da capital paraense, etc. – constituirão o núcleo belenense. E, por último, **Ribanceira**, integrará o núcleo que nominalizamos de amazônico-paraense, por seu enredo ser localizado fora do eixo Marajó-Belém.

## 2 QUESTÕES TEÓRICAS DO NARRADOR E DO FOCO NARRATIVO

Com o propósito de tornar o estudo do foco narrativo em romances de Dalcídio Jurandir (1909-1979) o mais objetivo possível, nesta seção revisitamos as principais discussões teóricas acerca da constituição e do funcionamento do foco narrativo e da constituição e das classificações do narrador. Desse modo, recorreremos às leituras básicas em torno desses temas, como o **Dicionário de teoria da narrativa** (1988), de Carlos Reis e de Ana Cristina M. Lopes; o capítulo *Narrativa*, que integra o livro **Teoria literária: uma introdução** (1999), de Jonathan Culler, e os livros: **O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Virgílio Ferreira** (1978), de Maria Lúcia Dal Farra; **O foco narrativo: ou a polêmica em torno da ilusão** (1981), de Ligia Chiappini Moraes Leite, e **Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária** (1986), de Alfredo Leme Coelho de Carvalho.

Além dos estudos mencionados acima, é necessário recorrer às fontes que ajudaram a erigir a teoria da narrativa. Desse modo, sem pretender uma extensa explanação, revisitaremos as reflexões de Gustave Flaubert, Henry James, Percy Lubbock, Wayne C. Booth, Jean Pouillon, Norman Friedman e Gerard Genette. As discussões propostas por Walter Benjamin e por Theodor Adorno também serão essenciais para a reflexão sobre estatuto do narrador.

A constituição do narrador em Dalcídio Jurandir, inicialmente, requer que se atente para as vicissitudes dessa categoria a partir das idiossincrasias da literatura brasileira. Sendo assim, seguiremos as discussões propostas por críticos brasileiros em torno da conformação do narrador na literatura nacional, a partir dos estudos de Antonio Candido em **A nova narrativa** (1979); de Anatol Rosenfeld em **Reflexões sobre o romance moderno** (1969); de Flora Sussekind no capítulo *Figurações do narrador*, do livro **O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem** (1990) e de Jaime Ginzburg em **O narrador na literatura brasileira contemporânea** (2012).

É imprescindível, antes de entrarmos nos assuntos centrais dessa seção, fazer alguns apontamentos acerca da narrativa, principalmente, identificar algumas das suas acepções; pois, dependendo da noção em voga, teremos apreensões distintas sobre o foco narrativo e sobre o estatuto do narrador. Frisamos que nesse trabalho a focalização e a categoria narrador serão estudados a partir do conceito de narrativa literária.

## 2.1 Sobre a narrativa

A partir da consolidação do gênero romance no século XIX, a narrativa passou a ser um elemento central na literatura, embora a poesia ainda seja muito produzida e lida. De acordo com Jonathan Culler (1999), tal mudança não expõe apenas as preferências de um público leitor, mas indicam que as narrativas “são a principal maneira pela qual entendemos as coisas” (CULLER, 1999, p. 84), isto é, elas podem nos conduzir a explicações sobre nossas vidas e sobre acontecimentos no mundo.

Reiterando a informação acima, as narrativas podem elucidar acontecimentos ou fatos do mundo e fornecer uma explicação desses mesmos acontecimentos, a partir de uma lógica de causalidade. Tal causalidade organiza a sucessão de acontecimentos em uma estrutura narrativa, mostrando como um acontecimento levou a outro. Para Culler, podemos localizar as estruturas narrativas em toda parte, desde um toque de telefone até a elaboração desta tese de doutoramento, por exemplo.

O estudo da narrativa é da alçada da teoria da narrativa, a qual, por sua vez, é um ramo da teoria literária. A teoria da narrativa ou a narratologia ocupa-se do estudo: do enredo, dos tipos de personagens, da organização temporal, dos tipos de narradores e da conformação do espaço nas obras narrativas. Em suma, a narratologia seria “a poética da narrativa, como poderíamos chamá-la, tanto tenta compreender os componentes da narrativa quanto analisa como narrativas específicas obtêm seus efeitos” (CULLER, 1999, p. 85). Desse modo, esse ramo da teoria literária pode ser concebido como uma maneira de explicar de forma detalhada a competência narrativa, explicitando os requisitos básicos de uma história, o seu ritmo e ordenação, a conexão entre a situação inicial e as mudanças no enredo que implicam mudanças significativas, a capacidade dos leitores de reconhecer o arranjo do enredo, o funcionamento do discurso narrativo, etc.

Vale assinalar que, apesar de o estudo da narrativa ter se tornado um objeto sistemático de pesquisa acadêmica, contar e narrar histórias é uma necessidade humana básica, chegando ao nível de ter propriedades terapêuticas. Por exemplo, tanto Nicolau Sevcenko quanto Claude Lévi-Strauss, a partir da reflexão antropológica, ponderam a natureza terapêutica em ouvir e contar histórias. O diálogo entre as proposições de Sevcenko e de Lévi-Strauss é identificada pelo professor Jaime Ginzburg, no artigo **Notas sobre elementos de teoria da narrativa** (2000).

Sevcenko, no artigo **No princípio era o ritmo: as raízes xamânicas da narrativa** (1988), defende a existência de uma associação arcaica entre a narrativa e o xamanismo. Para o historiador, a música, o ritual, a dança e o uso de drogas quando associadas às

narrativas conhecidas e expostas pelo xamã, o feiticeiro de uma tribo, teria benefícios purificadores para os membros daquela comunidade, libertando-os do mal. De acordo com Ginzburg (2000, p. 1), “o pensamento mítico, associado a forças e comportamentos que atingem os sentidos físicos (música, dança, drogas), a narrativa seria com[o] que um **pharmakós**, um remédio, e o narrador xamã seria o centralizador das operações purificadoras da tribo”.

Lévi-Strauss, no ensaio **A eficácia simbólica** (1949), segundo Jaime Ginzburg, permite compreender como uma narrativa pode desempenhar o papel de um *pharmakós*, um remédio. O texto do antropólogo belga apresenta o estudo de uma narrativa entoada em um canto por um xamã, convocado a pedido de uma parteira, para ajudar em um parto difícil. De acordo com o ensaio, a rara intervenção do xamã se dá diante da falta de êxito da parteira. Assim é descrito o ritual:

[...] O canto começa por uma descrição da aflição desta última, sua visita ao xamã, a saída deste em direção à casa da parturiente, sua chegada e seus preparativos, que consistem em fumigações de feijões e cacau queimados, invocações e confecção das imagens sagradas, os *nuchu*. Essas imagens, esculpidas em determinadas madeiras, que lhes dão sua eficácia, representam os espíritos protetores que o xamã emprega como assistentes, e que pega pela cabeça para levá-los até a morada de Muu, força responsável pela formação do feto. A explicação do parto difícil é que Muu extrapolou suas atribuições e se apossou do *purba* ou “alma” da futura mãe. Por isso, todo o canto consiste numa busca, a do *purba* perdido, que será restituído depois de muitas peripécias, como a demolição de obstáculos, a vitória sobre animais ferozes e, finalmente, um grande torneio entre o xamã com seus espíritos protetores e Muu com suas filhas, com a ajuda de chapéus mágicos cujo peso elas não conseguem suportar. Vencida, Muu permite que o *purba* da paciente seja descoberto e libertado, o parto se realiza, e o canto termina enunciando os cuidados tomados para que Muu não escape atrás de seus visitantes. Não se trata de um combate contra a própria Muu, que é indispensável para a procriação, mas apenas contra seus abusos; uma vez corrigidos, as relações tornam-se amigáveis, e a despedida que Muu dirige ao xamã equivale praticamente a um convite: “Amigo *nele*, quando você irá voltar para me ver?” (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 201-202 [grifos do autor]).

A análise de Ginzburg, a partir das considerações de Lévi-Strauss, acerca da estória entoada no ritual do xamã, reitera seu pensamento de que a narrativa é uma “potência benéfica” com capacidade de cura. Esta propriedade terapêutica ocorre justamente porque a estória do xamã invoca personagens míticos conhecidos daquela tribo, os quais travam no corpo da parturiente um confronto mítico entre seres benignos e seres malignos. Desse modo, haveria uma identificação em escala cósmica entre “os conflitos internos da mulher” e as “dores de seu corpo”, pois:

A partir da aceitação dessa identificação, o que ocorre é que a mulher passa a entender suas dores como uma espécie de teatro em que se encena a dramatização do confronto mítico. As dores, para ela, eram inteiramente estranhas, incontrolláveis. Mas o embate mítico para ela é algo conhecido e previsível, pois os seres benignos e malignos fazem parte do repertório de seu imaginário. Ocorre então que a paciente melhora porque se tranquiliza, e nisso consiste a eficácia simbólica: ao encarar suas dores como parte de uma narrativa, cujo desenlace ela é capaz de prever, por conhecer a mitologia da tribo, ela se sente não mais como presa de inimigos estranhos, mas como um espaço, entre outros, de dramatização dos grandes conflitos cósmicos. Entende-se assim que o mal da paciente é de ordem psíquica, e que sua melhora dependerá sobretudo de uma transformação da dor estranha em sentimento familiar, e o acompanhamento da narrativa é que permite essa transformação (GINZBURG, 2000, p. 2).

As ideias de Nicolau Sevcenko e de Claude Lévi-Strauss, aproximadas por Jaime Ginzburg, ajudam a sustentar a proposição de que contar e narrar histórias seria uma necessidade humana básica. Tal capacidade acompanha o ser humano desde a sua origem, por exemplo, podemos considerar as inscrições rupestres, as narrativas míticas e os escritos das diversas religiões espalhadas pelo mundo como narrações de acontecimentos. A faculdade de narrar seria um aspecto intrínseco à humanidade, conforme pondera Roland Barthes, em **Introdução à análise estrutural da narrativa** (1985), “a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, em parte alguma, povo algum sem narrativa [...]” (BARTHES, 2011, p. 19), pois ela estaria presente em todos os tempos, sociedades e lugares distintos. Modernamente, surgiram modalidades narrativas novas, como o romance, as histórias em quadrinhos, a telenovela, os seriados de televisão, os filmes cinematográficos, os mangás, os animes japoneses, etc.

Evidentemente, a definição de narrativa de Roland Barthes é muito ampla. Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, no **Dicionário de narratologia e teoria narrativa** (1988), reiteram que o termo pode ter diversas acepções; apesar disso, o conceito proposto pelos estudiosos circunscreve-se à tradição literária ocidental, principalmente, à classificação de gêneros literários em prosa; romances, contos, novelas, crônicas, etc.

Entre algumas das acepções de narrativa listadas por Reis e Lopes temos:

[...] narrativa enquanto enunciado, narrativa como um conjunto de conteúdos representados por esse enunciado, narrativa como ato de relatar [...] e ainda narrativa como modo, termo de uma tríade de “universais” (lírica, narrativa e drama) que, desde a antiguidade e não sem hesitações e oscilações, tem sido adotada por diversos teorizadores (REIS; LOPES, 1988, p. 66).

Essa última noção, tributária das postulações de Aristóteles, localiza a concretização da narrativa no plano estético como uma das propriedades do texto literário.

Este, por sua vez, normalmente, apresenta um caráter ficcional, o qual é estruturado por códigos e signos predominantes, que se realizam tanto diversos gêneros narrativos quanto cumprem “variadas funções socioculturais atribuídas em diferentes épocas às práticas artísticas” (REIS; LOPES, 1988, p. 66).

Independentemente das funções socioculturais atribuídas em momentos distintos às práticas artísticas, entenda-se, nesse caso, que se fala da narrativa literária enquanto atividade artística, o processo narrativo na construção das histórias será composto fundamentalmente por três dominantes ou propriedades fundamentais do texto narrativo: um variável distanciamento do narrador diante daquilo que narra; uma tendência de exteriorização e a adoção de uma dinâmica temporal.

O primeiro processo institui uma alteridade de maior ou menor proximidade do narrador com a matéria narrada e, dependendo da posição por ele assumida, isso tornará difuso o conhecimento acerca de uma dada narrativa. Ao segundo processo cabe a função de caracterizar e de descrever os personagens, espaços, os acontecimentos, etc. Vale destacar que a exteriorização está diretamente ligada à posição do narrador, pois, esse pode escolher a ordem e o nível de relevância dos acontecimentos que irá mostrar e pode descrever o espaço de forma mais objetiva. Ou, ainda, pode prefigurá-lo a partir da sua subjetividade ou da de um personagem e pode dissimular a descrição do espaço, fornecendo informações fragmentadas ou/e imprecisas. O último processo, por fim, também se subordina ao posicionamento da entidade narradora, pois a instauração de uma dinâmica temporal é inerente aos movimentos cronológicos da história contada, ao enredo e ao próprio discurso do narrador, “uma vez que o próprio ato de contar não só tenta representar essa temporalidade, como se inscreve, ele próprio, no tempo” (REIS; LOPES, 1988, p. 67)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> No capítulo *Narrativa Literária*, do livro **O conhecimento da Literatura: introdução aos estudos literários** (1997), Carlos Reis emprega uma nova nomenclatura para esses processos e uma explicação distinta da informada no **Dicionário de narratologia e teoria literária**. Desse modo, além dessas dominantes receberem o nome de propriedades fundamentais dos textos narrativos, elas sofrem a seguinte transformação: o distanciamento do narrador passa a corresponder a uma atitude de exteriorização, “centrada num narrador que conta a história”; a primeira definição de exteriorização aproxima-se da definição de tendência objetiva, responsável pela representação nos textos narrativos, e a dinâmica temporal, que passa a ser chamada de Sucessividade, é o único processo que mantém uma certa fidelidade ao conceito apresentado no Dicionário.

Sobre a atitude de exteriorização do narrador, Reis afirma que: “[...] dizemos que os textos narrativos levam a cabo um processo de **exteriorização**, porque neles procura-se descrever e caracterizar um universo autónomo, integrado por personagens, espaços e ações. Esse universo autónomo configura-se pelo labor de uma entidade fundamental: trata-se do **narrador** [...], entidade colocada numa situação de alteridade em relação àquilo de que fala [...] (REIS, 1997, p. 347 [grifos do autor])”. Usando como exemplo o narrador dos romances *O Crime do Padre Amaro*, de Eça de Queirós, e *Para sempre*, de Vergílio Ferreira, Carlos Reis argumenta que o narrador da obra de Eça de Queirós se encontra em uma posição exterior em relação à história que está narrando, pois ele não pertence ao mundo de padres e beatas, embora, os descreva de

Segundo Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, essas dominantes conjugam-se nas diversas estratégias narrativas empregadas nas obras e nos variados tipos de narrativas, que, entre outros efeitos, podem mostrar por exemplo a identificação (ou não identificação) do narrador com os posicionamentos éticos, sociais, ideológicos da personagem central de uma história.

Ademais, os efeitos das estratégias narrativas empregadas em uma obra manifestam dois planos fundamentais: o plano da história relatada e o plano do discurso que a relata, ambos se articulam dinamicamente em um ato de enunciação constituidor da narração. Para Carlos Reis (1997), a demarcação desses planos, que não devem ser vistos isoladamente, mas como estratos funcionais e instauradores do processo narrativo, particularizam as categorias distribuídas por níveis de inserção na narração:

[...] a **personagem**, suscetível de ser elaborada em diversos aspectos da sua existência ficcional; o **espaço** e as suas diferentes modalidades de

---

uma forma distanciada, mas sem uma indiferença forçosa; já no romance de Vergílio Ferreira, apesar do narrador contar sua própria história como personagem e protagonista, contudo ele parece desfazer a alteridade com a sua persona do passado, procurando ver-se como um outro e até estabelecendo diálogos com o seu “eu” do passado.

Sobre a atitude de tendência objetiva, o crítico português defende que ela não impede ao narrador incursões de índole subjetivas na narração. Segundo Reis, “Quando falamos de **tendência objetiva**, referimo-nos, pois, à capacidade que a narrativa literária possui para nos dar a conhecer, de forma não raro muito pormenorizada, algo que é **objetivamente** distinto do sujeito que relata; assim, em princípio, não é o narrador que constitui o centro de atenção da narrativa, mas sim as coisas, os lugares, as personagens, os acontecimentos, etc. – em suma: a história –, em cuja representação ele procura investir uma atitude racional, mais do que emocional. Por isso mesmo, o romance foi o gênero por excelência daqueles períodos literários – o Realismo, o Naturalismo e o Neo-Realismo – em que se tratava de dar a reconhecer (é isso que etimologicamente significa narrar e narrador vem de *gnarus*, ‘sabor’) situações e conflitos sociais, por vezes até sob o signo de movimentos ideológicos de índole paracientífica (p. ex: o positivismo ou o materialismo histórico); também por isso personagens como Charles Bovary, Calisto Elói, o conselheiro Acácio, os padres descritos em *La Regenta* de Clarín ou D. Maria dos Prazeres, em *Uma Abelha na Chuva* de Carlos de Oliveira, surgem configuradas com uma nitidez de caracterização que as tornam facilmente identificáveis; e é ainda por isso que a narrativa literária (particularmente o **romance**) constitui o campo privilegiado de recolha de materiais humanos e sócias a que sociólogos e historiadores da Cultura reconhecem um certo valor documental” (REIS, 1997, p. 349 [grifos do autor]).

Quanto à dinâmica de Sucessividade, Carlos Reis limita-se a ponderar que: “Os textos narrativos caracterizam-se ainda pelo fato de instaurarem uma dinâmica de **sucessividade**, diretamente relacionada com o devir do tempo em que se projetam os fatos relatados e também com os mesmos em que eles se descrevem espaços, personagens, etc.” (REIS, 1997, p. 350 [grifos do autor]). Em suma, essa propriedade realiza uma descrição do espaço onde se desenvolverá a ação e fornece detalhes minuciosos sobre as personagens, passando de um objeto a outro, a sucessividade estabelece conexões de contiguidade entre os elementos da narrativa que sucessivamente vão sendo apresentados em uma obra. Por exemplo, vejamos como o narrador no início de **Três Casas e um Rio** (1958), de Dalcídio Jurandir, passa da focalização do espaço para a caracterização do personagem major Alberto: “Situada num teso entre os campos e o rio, a vila de Cachoeira, na ilha de Marajó, vivia de primitiva criação de gado e da pesca, alguma caça, roçadinhos aqui e ali, porcos magros no manival miúdo e cobras no oco dos paus sabrecados. O rio, estreito e raso no verão, transbordando nas grandes chuvas, levava canoas cheias de peixe no gelo e barcos de gado que as lanchas rebocavam até a foz ou em plena baía marajoara. Na parte mais baixa da vila, uma rua beirando o rio, morava num chalé de quatro janelas o major da Guarda Nacional, Alberto Coimbra, secretário da Intendência Municipal de Cachoeira, adjunto do promotor público da Comarca e conselheiro de Ensino” (JURANDIR, 1994, p. 05)

configuração; a **ação** e as suas variedades compositivas; o **tempo** e as múltiplas e (complexas) virtualidades de tratamento; a **perspectiva narrativa**, permitindo opções de representação com inevitáveis projeções subjetivas; a **pessoa** (isto é, o **narrador**) que enuncia a narrativa, implicando relações de vária ordem com a história contada (REIS, 1997, p. 345 [grifos do autor]).

A conexão e a interpenetração dos elementos mencionados acima caracterizam a estratégia narrativa presente em um romance, conto e em outras modalidades narrativas, tal estratégia exercerá uma ação interpretativa sobre o leitor de cada narrativa.

Contudo, essa ação interpretativa dependerá da capacidade dos leitores de identificar enredos, isto é, a competência narrativa do leitor deve ser capaz de reconhecer a conexão entre o princípio lógico de causalidade e a lógica temporal (ou a dinâmica de sucessividade). E aqui localiza-se um desafio ao leitor, pois, dependendo do viés teórico, a terminologia varia e dependendo da categoria narrativa analisada, teremos apreensões distintas dos componentes estéticos da obra.

## 2.2 Sobre o foco narrativo e as tipologias do narrador

A centralidade do foco narrativo (ou do ponto de vista, como também é conhecido) é um dos elementos mais instigantes na tessitura de um romance, conto ou novela e é a categoria que mais tem atraído a atenção dos estudiosos da narrativa. Evidentemente, para que a interpretação de uma obra literária em prosa seja íntegra e alcance sentidos subjacentes, ela precisa levar em consideração outros componentes estruturais: espaço, tempo, enredo e personagens. Correlacionados no ato de interpretação, esses elementos podem revelar planos ou níveis: de organização do enredo, dos tempos nas narrativas e das formas de manifestação do discurso narrativo; os quais, por sua vez, implicarão na identificação dos sentidos e efeitos da história contada.

Desse modo, é imprescindível ao leitor ter em mente as seguintes questões diante de um romance, conto ou novela: quem fala na história? Quem fala para quem? Quem fala quando? Qual tipo de linguagem é usado nessa fala? Quem fala com que autoridade (pressupondo-se a existência de mais uma pessoa falando na história)? Quem vê o que está sendo falado? E por qual motivo está falando o que fala?

Tais perguntas, apresentadas por Jonathan Culler, na verdade, são versões das perguntas formuladas por Norman Friedman, expõem a complexidade que envolve o ponto de vista apresentado em uma narrativa literária.

Convencionalmente, sabemos que: toda narrativa apresenta um narrador, o qual pode estar dentro ou fora da história; ser um personagem dela; narrar em primeira pessoa,

cuja marca linguística é a presença do pronome pessoal “eu”, ou pode narrar em terceira pessoa cuja identificação ocorre por meio do pronome “ele”. Ademais, entre as tipologias mais básicas dessa categoria, o narrador personagem pode coincidir com o protagonista; pode ser um personagem secundário ou um observador (com ou sem relação direta) com a história, podendo ter sua interioridade desenvolvida e sua identidade apresentada.

As questões acima elencadas têm como específico: identificar os tipos de narradores (em primeira ou em terceira pessoa, protagonistas, observador, etc.); explicitar o destinatário ou o público a quem se dirige; localizar e organizar temporalmente os eventos relatados; distinguir as vozes narrativas, mostrando que elas podem ter sua própria linguagem distintiva ou que podem adotar a linguagem de outros; questionar a autoridade de quem está narrando e, conseqüentemente, a veracidade dos fatos relatados, colocando sob suspeição a confiança nos narradores, e, por fim, estabelecer a identificação do ponto de vista a partir do qual a narrativa é contada definindo quem fala e de quem é a visão apresentada, pois a perspectiva de “quem fala” na narrativa pode distinguir-se da de “quem vê” (CULLER, 1999).

Segundo Jonathan Culler, a questão da perspectiva de quem enfoca e de quem apresenta os acontecimentos pode manifestar inúmeras variáveis, as quais serão condicionadas por fatores de ordem “temporal”, de “distância e velocidade” e que envolvem “limitações de conhecimento” do focalizador (CULLER, 1999, p. 90-91).

O fator de ordem temporal focalizará na narração os acontecimentos a partir de um dado momento e enfocará, por meio da retrospectão (analepses ou *flashback*) e da prospecção (prolepses ou *flashforward*), o nível de conhecimento manifestado pelo focalizador na época ou depois do(s) episódio(s) narrado(s). O romance **Dom Casmurro** (1888), de Machado de Assis (1839-1908), é modelar quando se trata da exemplificação do caráter temporal da narração. Na obra, temos um narrador no final da vida tentando “[...] atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência” (ASSIS, 2008, p. 94). Esse personagem-narrador, ao contar sua história, narra o que aconteceu na infância, na adolescência e na idade adulta, restringindo o que sentiu e pensou na época ao ato narrativo de um focalizador temporalmente distante dos fatos narrados e ressentido pelo ciúme da esposa falecida.

A última variável elencada por Jonathan Culler é a “distância e velocidade” com as quais o focalizador apresentará os acontecimentos de uma história. Embora sejam apresentadas juntas por Culler, é necessário separá-las para melhor compreendermos seu funcionamento. A distância, segundo o crítico, funciona como uma lente de aumento que

pode focar: de modo microscópico as minúcias e os detalhes, demandando mais tempo na descrição dos acontecimentos, e de modo telescópico, oferecendo uma visão mais ampla ou panorâmica dos episódios narrados e tornando a apresentação dos fatos mais dinâmica. Em **A causa secreta**, conto de Machado de Assis, o narrador onisciente, por meio de avanços e recuos no tempo, expõe sua distância temporal dos acontecimentos que irá narrar. Em suma, o enredo do conto mostra a amizade do personagem Garcia com o casal Fortunato e Maria Lúcia e um segredo em torno do caráter de Fortunato. A narração dos acontecimentos do conto é construída *in media res*, pois a narrativa começa a ser contada a partir do meio da história, situação que possibilita visualizar a distância temporal do focalizador da matéria narrada. Aliás, essa condição permitirá o trânsito dessa entidade narradora entre o passado e o presente da história, ora oferecendo sucintamente uma visão global do caso sucedido, ora pormenorizando ações, comportamentos e situações vividas por Garcia, Fortunato e Maria Luísa.

O início do conto ilustra bem o trânsito temporal do focalizador e a sua distância daquilo que está enfocando. Vejamos:

Garcia, em pé, mirava e estalava as unhas; Fortunato, na cadeira de balanço, olhava para o teto; Maria Luísa, perto da janela, concluía um trabalho de agulha. Havia já cinco minutos que nenhum deles dizia nada. Tinham falado do dia, que estivera excelente, — de Catumbi, onde morava o casal Fortunato, e de uma casa de saúde, que adiante se explicará. Como os três personagens aqui presentes estão agora mortos e enterrados, tempo é de contar a história sem rebuço. Tinham falado também de outra cousa, além daquelas três, cousa tão feia e grave, que não lhes deixou muito gosto para tratar do dia, do bairro e da casa de saúde. Toda a conversação a este respeito foi constringida. Agora mesmo, os dedos de Maria Luísa parecem ainda trêmulos, ao passo que há no rosto de Garcia uma expressão de severidade, que lhe não é habitual. Em verdade, o que se passou foi de tal natureza, que para fazê-lo entender é preciso remontar à origem da situação (ASSIS, 2007, p. 368).

Observem como o narrador anuncia ter uma visão global dos acontecimentos, se mantendo temporalmente distante da história e tendo que sumarizar seu relato. Em contrapartida, para manter a unidade da narrativa, ele substitui a visão panorâmica do conto por uma visão microscópica, posicionando-se, desse modo, bem próximo dos acontecimentos narrados: “[...] Fortunato, na cadeira de balanço, olhava para o teto; Maria Luísa, perto da janela, concluía um trabalho de agulha [...]”; “[...] os dedos de Maria Luísa parecem ainda trêmulos [...]” e “[...] há no rosto de Garcia uma expressão de severidade, que lhe não é habitual[.]” (ASSIS, 2008, p. 368).

Sobre a variável velocidade, ao nosso ver, é um recurso cuja especificidade recai sobre a categoria tempo, pois ela, segundo Jonathan Culler, está relacionada à frequência com que um acontecimento se repete na narrativa ou é apresentado pelo focalizador como algo que aconteceu regularmente.

Em torno da variável velocidade, vale ver a discussão realizada por Benedito Nunes em **O tempo na narrativa** (1988). Para o filósofo, a configuração do tempo em uma narrativa decorre de algumas variações como *ordem*, *duração*, *anacronias*, *alongamento*, *sumário* e *frequência*. Esses elementos seriam constantes de velocidade responsáveis pelas transformações temporais, acelerando ou retardando a narrativa. Todavia, cabe assinalar que esses elementos estarão alinhados a diferentes planos da configuração do tempo na narrativa, pois dentro dessa podemos, segundo Nunes, mensurar dois planos: um do *tempo de narrar* (*Erzählzeit*) e o outro do *tempo narrado* (*erzählt Zeit*).

Tal distinção foi proposta por Gunter Muller, em **Poética morfológica**, e posteriormente reformulada pelos estruturalistas Gerard Genette e Tzvetan Todorov, afirma Benedito Nunes. Considerando-se a reflexão teórica de Gerard Genette em **Discours du récit** apresenta por Benedito Nunes (1988), podemos inferir que o plano do tempo do narrar está para a ordem do *discurso narrativo*, assim como o plano do tempo narrado está para a ordem da *história* dos acontecimentos. Portanto, variáveis como *ordem*, recurso sob qual recai o ordenamento da apresentação dos acontecimentos e que variavelmente pode desobedecer a sucessão causal e cronológica dos fatos; *duração*, constante que pode alterar a temporalidade de episódios, podendo manifestar-se de duas formas: por meio do *sumário*, recurso comum no romance tradicional que abrevia acontecimentos para um tempo menor do que ocorreu (ex. um evento que decorreu durante anos é sintetizado a um parágrafo), e por meio do *alongamento*, no qual o discurso narrativo usando-se de digressões estende, por exemplo, um acontecimento que durou cinco minutos por muitas páginas; *anacronias*, esse procedimento originado na tradição narrativa clássica possibilita o avanço e o recuo da ação principal ou de fatos específicos, e *frequência*, procedimento diretamente relacionado com o emprego dos tempos verbais (presente do indicativo, pretérito perfeito, etc.) marca a capacidade do discurso de reproduzir acontecimentos recorrentes<sup>2</sup>, estariam diretamente ligadas ao ato enunciativo do narrador.

---

<sup>2</sup> Citamos como exemplo de frequência o romance **Passagem dos Inocentes** (1963) de Dalcídio Jurandir, no qual a personagem D. Cecé possui o hábito de todas as quarta-feira fazer um misterioso passeio pela

Conforme frisa Nunes, esses procedimentos se coadunam ao foco narrativo, podendo chegar a níveis microscópicos na narração (NUNES, 1988, p. 33). Quanto ao uso de anacronias, por exemplo, no ciclo **Extremo Norte**, de Dalcídio Jurandir, vale assinalar que seus efeitos se dão tanto de forma restrita dentro do romance, especialmente naqueles escritos após 1960, no qual o recurso ocorre, orientando o fluxo de lembranças das personagens, quanto de forma ampla, recuperando ações, episódios e personagens de romances anteriores. Com efeito, as analepses e prolepses mantêm a ubiquidade temporal do narrador global do **Ciclo** e mantêm a conexão das personagens com acontecimentos narrados nos primeiros romances da saga dalcidiana. Observadas as analepses, por exemplo, elas podem aparecer por meio do discurso direto, por mais que essa fala apareça na lembrança de uma personagem: “ – O senhor falta ao tiro, ao desenho, falta à concentração cívica. Desacatou ano passado, o lente de latim [...] Entrou, quando não era, na aula de química” (JURANDIR, 1978, p. 63) e por meio do discurso indireto livre: “[...] subia a torre da igreja, ver – o pessoal não estoriava? – o corpo da falecida, aquela que ali, no sagrado, se deu a um [...]” (JURANDIR, 1978, p. 31).

No primeiro trecho citado, durante uma conversa com Alfredo, o professor retoma fatos ocorridos “ano passado”, os quais no contexto da citada obra ajudam a compreender o desânimo do jovem com a escola, todavia o “desacato ao lente de latim” e a “entrada na sala errada” são situações narradas em **Primeira Manhã**, romance publicado em 1967, onze anos antes do livro no qual essa analepse é registrada. Já a menção a “aquela que ali, no sagrado, se deu a um” é a Ormindá, personagem de **Marajó** (1947), sobre a qual se criou o mito de ter deixado a silhueta do seu corpo marcada na torre do sino de uma igreja logo após ter copulado com um sacristão. O alcance dessa analepse dentro do romance **Os habitantes** (1978) tem como função ilustrar as andanças do sempre triste Floremundo, desse modo, circunscrevendo-se essa anacronia ao período de tempo narrado da referida obra, contudo a amplitude do recurso alcança um tema recorrente no **Ciclo Extremo Norte**, o desamparo e a opressão das mulheres<sup>3</sup>. A menção a Ormindá surge justamente em um momento em que Alfredo interpela Floremundo no intuito de saber o paradeiro de Luciana, irmã desse e vítima da opressão de uma família patriarcal.

Além da categoria tempo, a identificação da forma como se concretiza a construção do enredo em uma narrativa é outro elemento diretamente correlacionado ao

---

cidade de Belém. Esse hábito é conjugado pelo discurso narrativo ao momento de transição pelo qual o protagonista Alfredo está passando da infância para a adolescência.

<sup>3</sup> Alinnie Oliveira Santos estudou esse tema em sua tese de doutoramento **A figuração da mulher em Dalcídio Jurandir: entre o amparo, a opressão e a transgressão** (2018).

foco narrativo. Com efeito, a disposição e a ordem de apresentação dos acontecimentos na história estão diretamente ligadas à perspectiva assumida pelo narrador e aos recursos de focalização que foram adotados. Segundo Samira Nahid Mesquita, em **O enredo** (1986), o narrador é uma espécie de jogador que ludicamente vai dispondo as situações, as personagens e as sucessivas transformações que vão ocorrendo dentro da história. Nesse sentido, Mesquita defende a existência de dois planos indissociáveis, quando se trata da narração dos fatos e da maneira como é disposta a sucessão dos acontecimentos em uma narrativa: o plano de “aquilo que se narra” e o plano da “forma como se narra”. Ao primeiro plano correspondem os termos “história”, “ficção” “fábula” e “enunciado” (os quais estão diretamente ligados à matéria narrada ou aos acontecimentos relatados que envolvem espaços, tempos e personagens) e ao segundo equivalem “enredo”, “narração”, “discurso” e “enunciação” (os quais correspondem ao tratamento verbal dado pelo narrador à matéria narrada, administrando-a, ordenando-a a partir do seu ponto de vista ou perspectiva).

A respeito das possibilidades de composição da história construída, Samira Nahid Mesquita argumenta ainda que a partir dos diversos procedimentos empregados pelo discurso narrativo, conseqüentemente, o enredo terá efeitos diversos. Entre os quais listam-se que: “Poderá ser mais concentrado ou mais disperso; mais cerrado ou fragmentado. Poderá até ser destruído, quando o discurso chega a pulverizar a linha do tempo e desprezar o princípio lógico de causalidade (causa e efeito) na articulação dos sucessos narrados” (MESQUITA, 1986, p. 35-36). Portanto, tal processo conforma uma série de diferenças entre a maneira tradicional de se construir uma narrativa e as formas contemporâneas.

Considerando o desenvolvimento do romance, o ordenamento das ações no modelo clássico ou tradicional do gênero seguiu uma lógica de causalidade que obedece à lógica temporal na qual os fatos se deram (começo, meio e fim) e no modelo moderno ou contemporâneo do romance ocorreu a desestruturação da narrativa que rompeu com a lógica de causalidade temporal e, conseqüentemente, levou à fratura com a maneira tradicional de construção do enredo.

Embora não possamos confundir a focalização com o narrador, aquela é um recurso narrativo cuja predominância é atribuída a esse último. Por exemplo, um romance pode ser narrado por um homem adulto, mas o ponto de vista focado pode ser de uma criança ou pode ser narrado por uma figura letrada e abastada financeiramente e focalizar a matéria narrada a partir da consciência de uma mulher analfabeta e favelada.

Justamente, por ser o modelador do universo narrativo de uma obra, o narrador formula seu discurso lançando mão de procedimentos mais ou menos reveladores de suas posições ideológicas, de suas intenções ao narrar uma história e da(s) perspectiva(s) adotadas. No romance moderno, principalmente, os narrados em terceira pessoa, o narrador pode distanciar-se de tal forma da narração que acaba por delegar essa função a uma personagem que assume o estatuto de narrador.

Desse modo, esse ser que assumiu a voz narrativa poderá ter uma linguagem e uma perspectiva totalmente distintas da do narrador. Segundo Carlos Reis (1997, p. 366), a focalização pode ser dos seguintes tipos: a) *focalização onisciente* – potencialmente ilimitada tanto na escolha dos elementos informativos quanto no alcance temporal, no qual o narrador se moverá entre o passado, o presente e o futuro; b) *focalização interna* – limitada à consciência de uma personagem da história, mostrando seus sentidos, percepções, avaliações etc. e c) *focalização externa* – a informação narrativa limita-se apenas àquilo que é visível ao olhar de uma personagem e a partir dessa perspectiva a história será contada.

Outra caracterização do foco narrativo é dada por Vitor Manuel de Aguiar e Silva, em **Teoria da Literatura** (1988). De acordo com o crítico português:

[...] todo o texto narrativo implica a mediação de um narrador: a voz do narrador fala sempre no texto narrativo, apresentando características diferenciadas em conformidade com o estatuto da *persona* responsável pela enunciação narrativa, e é ela quem produz, no texto literário narrativo, as outras vozes existentes no texto [...].

A voz do narrador tem como funções primárias e inderrogáveis uma função de representação, isto é, a função de produzir intratextualmente o universo diegético – personagens, eventos, etc. –, e uma *função de organização e controlo* das estruturas do texto narrativo, quer a nível tópico (microestruturas), quer a nível transtópico (macroestruturas). Como funções secundárias e não necessariamente atualizadas, a voz do narrador pode assumir uma função de *acção* neste mesmo mundo (a assunção destas últimas funções repercute-se nas duas primeiras e suscita problemas de focalização [...]) (AGUIAR E SILVA, 1983, p. 759).

Assim como Carlos Reis, Vitor Manuel de Aguiar e Silva reitera que o ponto de vista, ou o foco narrativo, ou a focalização é um dos mais importantes elementos constitutivos de uma narrativa literária. Sua centralidade determina o controle, a organização e o funcionamento das outras estruturas do texto narrativo. Para além disso, Aguiar e Silva assinala que outro fator de relevância da focalização na narrativa literária está em abarcar as relações mantidas entre o narrador, o “universo diegético” e o leitor (seja ele implícito, ideal ou empírico) (AGUIAR E SILVA, 1983, p. 765).

No Brasil, os debates em torno do foco narrativo foram suscitados em alguns estudos que se tornaram clássicos nos cursos de Letras no país. Os livros, por exemplo, **O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Virgílio Ferreira**<sup>4</sup> (1978), de Maria Lúcia Dal Farra, **Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária**<sup>5</sup> (1981), de Alfredo Coelho Leme de Carvalho, e **O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)** (1986), de Ligia Chiappini de Moraes Leite, didaticamente, resumem as proposições sobre a focalização realizadas por romancistas, críticos e demais estudiosos da literatura.

Ainda que cada uma dessas obras tratem a questão foco narrativo ao seu modo, privilegiando determinadas posições teóricas, todas, invariavelmente, apresentam as diversas classificações dos tipos de focalização. Outrossim, é normal que as classificações oscilem de crítico para crítico principalmente por causas das discordâncias quanto às terminologias empregadas.

### 2.3 As teorias do ponto de vista

As questões em torno do ponto de vista na ficção remontam a momentos pretéritos à própria definição do conceito de literatura no século XVIII. Todavia, com o nascimento da narrativa moderna no século XIX, impulsionada pela ascensão do gênero romance, o qual, por sua vez, provocou constantes transformações perante seu caráter irregular e iminentemente aberto, e com o surgimento de novos modos epistemológicos de conceber o literário (entenda-se aqui o surgimento das disciplinas história da literatura e crítica literária), romancistas como Henry James, Gustave Flaubert, e Joseph Corand avolumaram as especulações sobre a natureza do foco narrativo e de outros aspectos do romance.

De forma sistemática, no século XX, as teorias do romance se multiplicaram consolidando um rol de postulações teóricas, as quais, por conseguinte: especificaram o estatuto do narrador; apresentaram diversificadas tipologias do foco narrativo e do narrador; examinaram as vicissitudes do tempo na narrativa e descreveram a composição

---

<sup>4</sup> O livro de Dal Farra está dividido em duas partes. A primeira apresenta um percurso teórico em torno das principais teorias sobre o ponto de vista. Nesse momento, no intuito de estudar a narração em primeira pessoa, Maria Lúcia Dal Farra direciona sua reflexão para a compreensão do narrador presente no romance autobiográfico, no epistolar e no diário íntimo. Para legitimar a hipótese de que por trás de todo narrador há um autor-implícito, Dal Farra privilegia a teorização proposta por Wayne C. Booth em **A retórica da ficção** (1961).

<sup>5</sup> O livro de Alfredo Leme Coelho de Carvalho também está dividido em duas partes. Na primeira, o estudioso resenha, desconsiderando a ordem cronológica na qual foram surgindo, as teorias mais pertinentes da focalização e apresenta uma nomenclatura que considera válida. Na segunda, Carvalho discorre sobre o fluxo de consciência como método ficcional.

dos enredos e das personagens, fundando a Narratologia. Ramo da teoria literária para o qual foram fundamentais os sistemas teóricos erigidos por Percy Lubbock, Jean Pouillon, E. M. Foster, Brooks e Warren, Wolfgang Kayser, Norman Friedman, Wayne C. Booth, Franz Stanzel, Boris Uspensky, Gérard Genette e tantos outros. Antes desses, contudo, Gustave Flaubert, na França, e Henry James, nos Estados Unidos, já delineavam, a partir da experiência como escritores, considerações sobre a técnica ficcional romanesca e sobre o estatuto do autor/narrador em suas obras.

### 2. 3. 1 Romancistas críticos: Gustave Flaubert e Henry James

Conforme Lauro Junkes, no artigo **Romancistas e a teoria do romance** (1997), Gustave Flaubert (1821-1881), em um cenário no qual imperava sobre a ficção e a crítica uma série de condicionamentos deterministas, empenhou-se em obter uma técnica narrativa baseada “[...] na *impassibilité*, na impessoalidade, no desprendimento, na objetividade da ausência do autor, conscientemente distinguido do narrador” (JUNKES, 1997, p. 132 [grifos do autor]). A crítica coetânea de Sainte-Beuve a **Madame Bovary** (1857), associativa do estilo do autor a sua relação familiar com a medicina, captou a objetividade, a impessoalidade e a minúcia descritiva do romance, e também fundou um modelo crítico que recorrentemente associou à objetividade e à impessoalidade do estilo de Flaubert a um tratamento científico positivista. Todavia, a correspondência volumosa do romancista,

[...] revela seu constante e decisivo empenho no processo técnico de criação literária, o martírio constante do escritor-estilista em luta com a expressão verbal, não confiando na inspiração nem na efusão subjetiva dos sentimentos. Essa correspondência, da qual pode ser reconstituída mesmo uma poética do romance, apresenta o caráter positivo da liberdade e espontaneidade com que as cartas revelam seu estado momentâneo, sem preocupação com uma história da sua trajetória ou com uma coerência de teoria literária (o que, de fato, hoje revelam), constituindo inestimável acervo para a crítica genética (JUNKES, 1997, p. 133 [grifos do autor]).

Para Gustave Flaubert, cada obra escrita possui sua poética própria cujo funcionamento é preciso descobrir. Empenhado na busca de um estilo literário impessoal, Flaubert defende em uma de suas correspondências que, formalmente, na feitura de um romance o “[...] artista deve ser na sua obra como Deus na criação, invisível e todo-

poderoso; que seja sentido em toda parte, mas que não seja visto [...] (FLAUBERT, 1857<sup>6</sup> apud JUNKES, 1997, p. 136). Sem fazer menção direta ao narrador ou estabelecer a distinção entre autor e narrador, o romancista propõe um método de elaboração do foco narrativo onisciente neutro quando defende tanto a ausência do “autor” da narrativa quanto que sua presença seja percebida pelo leitor.

Apesar de defender recorrentemente em suas missivas a ausência do autor (leia-se narrador) da narrativa, o romancista considera que a obra não pode prescindir daquele. A objetividade impessoal do escritor procurou sempre o distanciamento e a ausência do autor na obra, considerando a forma dramática um bom modo de anulá-lo. Lauro Junkes menciona que nas cartas entre Gustave Flaubert e a escritora George Sand (1804-1876), o escritor reitera seu descontentamento com um autor que exprime sua opinião sobre as coisas do mundo em um romance. Segundo Junkes, o autor de **Madame Bovary** considerava que:

Em lugar de opinar diretamente sobre a matéria ou de exprimir a si mesmo, pode ele, em sinuosidade oblíqua, comunicar sua posição através da forma de organização do relato, pelo modo de iluminar ou obscurecer personagens no seu agir, de descrever certas situações. Enfim, a forma e a estruturação revelam mais apropriadamente a posição do que a opinião diretamente manifestada (JUNKES, 1997, p. 143).

Para Lauro Junkes, Flaubert foi um romancista obsesionado pela forma e incansável na procura de um estilo impessoal, o qual influenciaria uma crítica mais estética da obra e que colocaria as questões da ficção dependentes da forma impressa pelo escritor. Essa perseguição da forma e da impessoalidade do estilo foram reconhecidas por outros prosadores como Henry James e catalisaram a criação literária levando Flaubert a criar “[...] uma das invenções fundamentais [...] o discurso indireto livre, que abriu caminho para a sondagem interior de Proust e constituiu o precedente imediato do monólogo interior desenvolvido por Dujardin e aprofundando por Joyce e Faulkner [...]” (JUNKES, 1997, p. 146-147).

Henry James (1843-1916), por sua vez, diferente de Gustave Flaubert apenas por demonstrar de forma mais recorrente uma consciência artística sobre os aspectos técnicos da ficção, nos prefácios<sup>7</sup> que escreveu para seus livros – descrevendo as premissas de sua

---

<sup>6</sup> FLAUBERT, Gustave. **Correspondance. Nouvelle édition augmentée**. Paris: Louis Conrad, Libraire-Editeur, 1954.

<sup>7</sup> Ligia Chiappini Moraes Leite (1986) menciona que os prefácios foram reunidos no livro póstumo **The Art of Fiction and Other Essays** (1948). Destaca-se que esses escritos foram analisados por críticos como

arte, seu processo de criação ficcional e as formas e técnicas com as quais estruturou seus romances e contos – forneceu princípios e uma terminologia cara às questões do ponto de vista.

Nesses prefácios, James deixa transparecer seu empenho como escritor. Segundo Lauro Junkes (1997, p. 149), o escritor norte-americano buscava uma “arte da ficção cuja técnica não sustentasse apenas a ilusão da realidade, como já era feito na tradição literária realista, mas que a substituísse por uma verdade ilusória exploradora da perspectiva, pois essa se manifestaria pela interpretação dos fatos, superando, desse modo, tanto a frouxidão narrativa quanto a tradicional onisciência do autor.

Antes mesmo de a Narratologia se consolidar, Henry James já refletia sobre aspectos técnicos do ponto de vista como consciência dramatizada ou o drama da percepção interna, no qual reconheceu que a consciência dramatizada das personagens poderia refletir situações contextuais. Junkes assevera que nos prefácios, o escritor revela ter consciência da ausência de regras fixas para o ponto de vista, considerando que a ação narrativa e as personagens são orientadores excepcionais da perspectiva em uma obra. Destaca-se ainda que:

Antes dele [Henry James], ninguém insistira tão lucidamente na necessidade duma “consciência-espelho”, em “refletores”, “centros” ou “registros”. Para ele, era preciso encontrar um centro do assunto, e ele frequentemente localizava esse “centro” na dramatização da consciência. Seu interesse pelo ponto de vista se desenvolveu gradativamente com as descobertas das possibilidades dramáticas duma consciência que se desdobra. Para ele, ao escrever, importante era a opção por um adequado “refletor”. Tal “centro refletor” deveria caracterizar-se pela sensibilidade e qualidade de consciência. Nesse método que preconiza, a função específica do autor é muito discreta, consistindo em delinear adequadamente a personagem que selecionou como observador, dramatizando sua consciência. Preocupado com a unidade na obra literária, para combater e superar a dispersão e o caráter difuso da ficção, James desvendou, como uma das maiores contribuições, a possibilidade de situar a base da unidade não nos próprios fatos ou nalguma personagem, mas numa consciência dramatizada interagindo com os acontecimentos, pois esse “centro” tudo concentra e unifica (JUNKES, 1997, p. 151-152).

A dramatização da consciência por meio de uma “consciência-espelho”, ou de um refletor, ou de um centro de registro, pressuporia uma postura discreta ao narrador (conforme é mencionado por Lauro Junkes). Para Ligia Chiappini Moraes Leite, o ideal para James seria a presença discreta do narrador, anulando qualquer intromissão dessa

---

R. P. Blackmur (1962); J. E. Miller Jr. (1972) e René Wellek (1958). Esta última informação consta no estudo de Alfredo Leme Coelho de Carvalho (2012).

figura e dando a impressão de que a história conta a si própria por meio dessa consciência refletora. Daí se daria “[...] o desaparecimento estratégico do NARRADOR disfarçado numa terceira pessoa que se confunde com a primeira” (LEITE, 1986, p. 13 [grifo da autora]).

### 2.3.2 Percy Lubbock: A técnica da ficção

Em **A técnica da Ficção** Percy Lubbock retoma alguns princípios propostos por Henry James, os quais aparecem de maneira dispersa no livro, para analisar romances de Tolstoi, Flaubert, Thackeray, Dostoievski, Samuel Richardson, Honoré Balzac, Charles Dickens e o já citado Henry James. Assim como James, Lubbock também é contrário às intervenções do narrador chegando “[...] à radicalização de só considerar ‘arte da ficção’ aquelas narrativas que não cometem essa indiscrição. Quanto às que o fazem se enquadrariam mais na ‘arte na narrativa’” (LEITE, 1986, p. 14). Tal distinção sustenta-se na oposição que o crítico realiza acerca da postura do narrador entre *contar* (*telling*) e *mostrar* (*showing*). Em suma, no primeiro caso, é possível reconhecer a intervenção do narrador e, no segundo caso, a interferência dessa figura deve desaparecer dando autonomia à história.

A distinção entre *contar* (*telling*) e *mostrar* (*showing*), por seu turno, apresenta a oposição entre os recursos **cena** e **panorama** cujos efeitos de cada um atuam sobre o enredo. Portanto, a cena é o recurso usado por um narrador estrategicamente oculto para mostrar a ação dos personagens ao leitor. Nesse caso, predomina o uso do discurso direto e a descrição de detalhes que permeiam o cenário onde se passa a ação. Já o panorama é o recurso no qual o narrador aparece, às vezes discretamente, para contar de forma sintética fatos transcorridos em um curto, médio ou longo período de tempo. Aqui, condensam-se ou suprimem-se os detalhes, torna-se recorrente o uso do discurso indireto e o narrador revela sua face através de opiniões.

Outro destaque da discussão de Percy Lubbock sobre o ponto de vista na narrativa envolve a distinção entre o tipo de apresentação e de tratamento dado pelo narrador aos acontecimentos narrados, apresentação pode ser do tipo cênica ou panorâmica e o tratamento dos tipos: dramático ou pictórico ou pictórico-dramático. Segundo Ligia Chiappini Moraes Leite, o tratamento dado ao fato narrado é do tipo dramático quando a apresentação ocorre por meio da cena; é pictórico quando há o predomínio do sumário e pictórico-dramático quando ocorre a combinação da cena e do sumário, “[...] sobretudo

quando a ‘pintura’ dos acontecimentos se reflete na mente de uma personagem, através da predominância do estilo indireto livre” (LEITE, 1986, p. 15).

Devemos reiterar que as postulações de Lubbock estão bastante calcadas na ficção de Henry James, pois a ideia da personagem como um centro refletor dos acontecimentos foi largamente defendida pelo romancista norte-americano.

### 2.3.3 Wayne C. Booth e o conceito de autor implícito

Wayne C. Booth surge como um crítico do dogmatismo do foco narrativo instaurado por Percy Lubbock. Embora outras proposições críticas tenham surgido após **A técnica da ficção**, apenas na década de 1960:

[...] que as lacunas no pensamento de Lubbock serão identificadas e solucionadas com maior sobriedade. Isso acontece nos primeiros capítulos de “A retórica da ficção”, de Wayne Booth, outro livro essencial para a discussão do foco narrativo. Se Lubbock é a largada um tanto sinuosa do tema, Booth certamente é a chegada numa linha mais reta e segura. Avesso à “lenda” do narrador invisível, lamenta que depois de Flaubert muitos críticos e escritores se deixaram convencer de que os métodos narrativos “impessoais” e “objetivos” que se sustentariam sem a intromissão do autor são necessariamente melhores que os outros (TENFEN, 2006, p. 38).

No seu estudo, Booth denunciou aquilo que inicialmente constituía noções inovadoras, mas que acabaram se tornando dogmas paralisantes em Percy Lubbock. Entre as contestações de Wayne C. Booth está o questionamento da superioridade da cena sobre o sumário e, por conseguinte, o questionamento do *mostrar* (*showing*) sobre o *narrar* (*telling*); haja vista que em várias circunstâncias é mais eficaz o uso da narrativa do que da dramatização. Além disso, o crítico destaca o equívoco em considerar que o autor possa desaparecer totalmente da ficção, por mais impessoal que seja sua presença, ainda assim será possível reconhecer sua atuação na narrativa (CARVALHO, 2012).

Para contrapor-se ao argumento do desaparecimento do autor na narrativa, Booth propõe a categoria do *autor implícito* “[...] para indicar o *segundo-ser* do autor, o autor tal como ele se mostra na própria obra, distinguindo-se de como é na vida real. O autor implícito é a ‘imagem que ele cria de si próprio’” (CARVALHO, 2012, p. 35). Com efeito, pondera Booth que o juízo do autor estará sempre presente e sempre evidente a quem souber procurá-lo. As formas ou os disfarces por ele assumidos estão envoltos em uma questão complexa, cuja resolução não se limita a regras abstratas.

Aqui é importante frisar que adotamos o critério cronológico para apresentar as teorias do foco narrativo. Todavia, outros critérios podem ser utilizados, como o faz Françoise Van Rossum-Guyon (1976) que organiza as teorias a partir da língua na qual foram escritas. Dessa maneira, a pesquisadora elenca três domínios: o inglês, que conjuga as discussões surgidas tanto nos Estados Unidos quanto na Inglaterra; o francês e o alemão. Embora alguns ficcionistas como Gustave Flaubert, Henry James, James Joyce e William Faulkner tornem-se referências canônicas (e que serão imitadas por outros escritores) quando se trata das técnicas de uso do ponto de vista na narrativa literária, o trabalho de Rossum-Guyon nos dá a entender que as reflexões teóricas surgidas em cada país contemplam apenas os fenômenos literários circunscritos a cada domínio linguístico.

Retomando a síntese em torno das postulações teóricas de Wayne C. Booth, ressaltamos – que entre os compêndios brasileiros do foco narrativo mencionados anteriormente – os livros de Maria Lúcia Dal Farra e de Alfredo Leme Coelho de Carvalho são os que apresentam de modo mais detida as reflexões do crítico.

Alinhada resolutamente ao pensamento de Booth, Maria Lúcia Dal Farra ratifica que o narrador é um representante e porta voz do autor implícito, ficando sob sua responsabilidade ser o criador da linguagem na narrativa e ser o “espírito onisciente e onipresente que cria e governa o mundo romanesco” (DAL FARRA, 1978, p. 19). Por ser uma máscara criada, adotada e mantida pelo autor, segundo a estudiosa, o narrador dos romances de primeira e dos de terceira pessoa não apresentariam diferenças radicais, isto é, entre um e outro não haveria distinções; situação que desmoronaria a fronteira entre os romances autobiográfico, epistolar e o diário íntimo.

De certo modo, em **O narrador ensimesmado**, os argumentos de Dal Farra mostram-se incongruentes, pois no mesmo tópico no qual a estudiosa menciona a ausência de diferenças entre o narrador do romance de primeira e o de terceira pessoa – figura manejada pelo autor, esse, por sua vez, raramente ou nunca se identifica com aquele –, ela também defende que o autor “reflete uma imagem específica em cada trabalho que assina<sup>8</sup>” (DAL FARRA, 1978, p. 21).

Ora, se o autor implícito, que toma partido e organiza o mundo romanesco por meio de narradores, é a imagem específica criada pelo autor de carne-e-osso em cada romance, por que os narradores escolhidos ou criados por essa entidade não seriam diferentes, sobretudo, porque, o ato de enunciação perfaz questões de ordem linguística,

---

<sup>8</sup> A citação foi retirada de um parágrafo no qual não fica evidente se Maria Lúcia Dal Farra estava se referindo ao autor implícito ou ao autor real. Todavia, no parágrafo seguinte ao comentar sobre os heterônimos do poeta Fernando Pessoa fica patente que se trata do autor real.

psicológica, ideológica e sociais em cada uma dessas instâncias narradoras? Dal Farra parece abstrair que Wayne Booth menciona a noção de *unreliable narrator*, a qual foi traduzida por Alfredo Leme Coelho de Carvalho como *narrador infiel*. Segundo Leme, Booth explica que esse tipo de narrador não precisa ser, nem geralmente é, um mentiroso. Entretanto, isso pode acontecer; uma vez que recorrentemente pode acreditar ou ser colocado em uma posição de desvantagem na história.

Portanto, conforme Alfredo Leme Coelho de Carvalho, se o próprio Wayne C. Booth estabelece “[...] distância entre o narrador e o *autor implícito*; entre o narrador e os personagens; entre o narrador e as formas de leitor; entre o narrador implícito e o leitor; e finalmente, entre o autor implícito e os outros personagens” (CARVALHO, 2012, p. 38); como não poderia haver diferença radical entre o narrador do romance de terceira e o de primeira pessoa?

Torna-se problemático o argumento de não haver distinção entre os tipos narradores, principalmente, porque o envolvimento do sujeito narrador pode variar dentro da narrativa, quer seja mostrando seu nível de consciência, quer seja evidenciando a relevância do seu papel naquilo que está narrando.

As postulações teóricas em **A retórica da ficção** e os trabalhos de Maria Lucia Dal Farra e de Alfredo Leme Coelho de Carvalho trouxeram questões, as quais não responderemos nessa tese, uma vez que o nosso objetivo é fazer um apanhado das teorias do foco narrativo. As questões são: se o autor implícito não é o autor real, de carne-e-osso, e o narrador é uma máscara manipulável do autor implícito, existiria semelhanças morais, éticas e ideológicas entre essas duas entidades? O nível de onisciência do autor implícito é maior que a do narrador, ou, pondo a mesma pergunta em outros termos, existe a possibilidade de o narrador demonstrar onisciência maior que a do autor implícito? Se sim, quais recursos narrativos seriam ativados para comprovar isso? Pode-se confiar nas intenções e estratégias do autor implícito? Essa categoria teria uma postura ou comportamento uníssono no gênero romance?

Vale ressaltar que o conceito de *autor implícito* é considerado problemático por Carlos Reis e Ana Cristina Lopes. Os críticos ponderam que Gerard Genette, ao tratar do assunto, prefere a denominação *autor implicado* “[...] por melhor corresponder ao pensamento de de W. C. Booth, que propôs e descreveu este conceito [...]” (REIS; LOPES, 1988, p. 17).

Para os críticos, a concepção de *auto implicado* como entidade personalizada cujo estatuto é muito semelhante ao do narrador decorre de uma série de equívocos que lhe

dão um teor um tanto difuso. Pois, segundo Carlos Reis e Ana Cristina Lopes, desde as referências teórico-metodológicas usadas por Booth até às de seus seguidores, fica evidente o caráter incerto do autor implícito, justamente porque sobre ele afirma-se: que é o princípio inventor do narrador, embora não se confunda com esse e muito menos com o autor real; que é estável, idealmente consistente e intuitivamente apreendido pelo leitor; que pode ser uma espécie de consciência implícita que não se manifesta, não tem voz e muito menos meios diretos de comunicação; que seria o responsável pela unidade global da narrativa, etc.

Os dois críticos ainda argumentam que a entidade criada por Booth surge da necessidade de fugir a dois extremismos: o primeiro, “[...] o *biografismo* que remete direta e imediatamente para o autor, responsabilizando-o ideológica e moralmente pela narrativa [...]”, e o segundo, “[...] o *formalismo imanentista* que tende a desvalorizar a dimensão histórico-ideológica do texto narrativo” (REIS, LOPES, 1988, p. 18), desconsiderando que tanto o conteúdo quanto as questões formais da obra decorrem das escolhas do autor.

É factível que a categoria *autor implícito* limita as possibilidades de mascaramento dos tipos de narradores, principalmente, o onisciente intruso que pode usar várias estratégias narrativas para imputar seus juízos de valor de forma discreta dissimulando uma neutralidade. Para Gerard Genette, tal categoria deve ser terminantemente excluída da narratologia, porque “[...] uma narrativa de ficção é ficticiamente produzida pelo seu narrador, e efetivamente pelo seu autor (real); entre eles ninguém labora e qualquer espécie de performance textual só pode ser atribuída a um ou a outro, segundo plano adotado” (GENETTE, 1983<sup>9</sup> apud REIS; LOPES, 1988, p. 19).

Ao comentar a privação que o leitor sofre pela orientação de um dado autor, Booth argumenta que:

A partir de Flaubert, foram muitos os autores e críticos que se convenceram de que os modos de narração “objetivos”, “impessoais” ou “dramáticos” são naturalmente superiores a qualquer modo que dê lugar ao aparecimento direto do autor ou do seu porta-voz fidedigno. [...] as complexas questões ligadas a esta viragem foram, por vezes, reduzidas conveniente entre “mostrar”, que é artístico, “contar”, que não é (BOOTH, 1980, p. 26).

Criticando diretamente as proposições de Percy Lubbock sobre o ponto de vista, sem refutá-las peremptoriamente, Wayne C. Booth pondera que os problemas envolvendo a “voz do autor” vão muito mais longe do que poderia presumir a versão simplificada de

---

<sup>9</sup> GENETTE, Gerard. *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983.

Lubbock acerca da focalização. Desse modo, o autor de **A retórica da ficção** questiona: por que um episódio “contado” por um dado escritor (nesse caso Fielding) parece muito mais contundente do que muitas cenas “mostradas” por imitadores de James Joyce e de Ernest Hemingway<sup>10</sup>? Por que os longos comentários de um autor estragam a obra na qual aparecem, ao passo que uma prolongada digressão pode ser capaz de prender a atenção do leitor<sup>11</sup>? O que o autor faz quando “se imiscui” da sua história<sup>12</sup>?

Para o crítico norte-americano, as perguntas acima conduzem o leitor a uma dupla obrigação: considerar atentamente o que acontece quando o autor emprega recursos que levam ao envolvimento integral do leitor em uma obra de ficção e a considerar que a técnica da ficção passa por um prisma cuja dimensão vai muito além das simplificações, muitas vezes aceitas de forma inquestionável, sobre o conceito de ponto de vista.

#### 2.3.4 *Visões e revisões de Jean Pouillon*

A questão da identidade do narrador e da perspectiva usada para enfocar os acontecimentos da história foram trazidas à baila por muitos outros teorizadores. Apesar do considerável repertório das teorizações que procuraram compreender e sistematizar as variadas reflexões em torno do foco narrativo, neste trabalho, como já mencionado, recuperaremos de forma breve as proposições mais centrais e outras serão ligeiramente citadas, principalmente, porque as teorias posteriores as recuperarão redimensionando suas possibilidades de compreensão da focalização da narrativa.

Por exemplo, entre as considerações de Percy Lubbock, realizadas no início dos anos 1920, e de Wayne C. Booth, surgidas na década de 1960, apareceram as postulações de Edward Morgan Forster em **Aspectos do romance** (1927) e de Edwir Muir em **A estrutura do romance** (1928); de Brooks & Warren, além de muitos outros. Tanto

---

<sup>10</sup> A partir da análise de uma narrativa de Giovanni Boccaccio, Booth expõe a inadequação da distinção entre *contar* e *mostrar*. Conforme o crítico, esses recursos devem ser vistos a partir da prática específica de cada autor; haja vista que “[...] a linha entre *mostrar* e *contar* é sempre, em certa medida, arbitrária” (BOOTH, 1980, p. 38 [grifos do autor]).

<sup>11</sup> Consideramos que essa pergunta concerne mais a uma questão subjetiva do leitor do que propriamente uma questão técnica literária. Por exemplo, a longuíssima descrição da cidade (Saumur) e das casas em **Eugênia Grandet** (1833), de Honoré Balzac (1799-1850), pode afastar do romance o leitor mais incauto, todavia superado esse momento, a história torna-se mais dinâmica e atraente, podendo fazer com o eleitor compreenda a essencialidade do comentário para a tessitura da obra; na qual se criticam os costumes de uma sociedade erigida por casamentos arranjados.

<sup>12</sup> Para essa última pergunta, consideramos que ela seria mais explícita nos seguintes termos: quais as intenções do autor ao se afastar da história contada e quais os efeitos esse distanciamento surtiriam sobre a narrativa?

Forster quanto Muir são críticos dos argumentos de Percy Lubbock, todavia ambos dispõem pouca atenção ao estudo do foco narrativo.

Cleanth Brooks e Robert Penn Warren propõem uma das mais simples e objetivas classificações do narrador, a qual considera apenas: a “personagem principal que conta a sua história” ou um “narrador-protagonista”; o “personagem-observador”; o “autor-observador”, este diferencia-se do “personagem-observador” por se limitar a apresentar os fatos externos e os diálogos; e, por último, o “autor onisciente” capaz de penetrar na mente das personagens e revelar sentimentos e pensamentos (CARVALHO, 2012).

Vale destacar que muitos dos estudos dos teorizadores do foco narrativo nem sequer foram traduzidos para o português. Esporadicamente, e com muita sorte, o crítico pode ter ganhado uma tradução do seu trabalho em Portugal, como é caso de **A retórica da ficção** de Wayne C. Booth.

Jean Pouillon, por sua vez, é um dos poucos que foi traduzido no Brasil. O crítico francês ainda na década de 1940, em **O tempo no romance** (1946), optou por usar o termo *vision* ao abordar o debate sobre o ponto de vista. Para o crítico, não importava o fato de a narrativa ser contada em primeira ou terceira pessoa, a validade dos acontecimentos narrados estava na proximidade que estabeleciam com “[..] um determinado ‘eu’, ou a sua *dispersão*, sob a égide do *autor onisciente*” (CARVALHO, 2012, p. 17 [grifos do autor]). Desse modo, Pouillon apresenta seu entendimento do ponto de vista a partir da posição ou do ângulo de visão do focalizador que pode ter uma **visão com**, uma **visão por trás** e uma **visão de fora** dos episódios narrados.

A **visão com** caracteriza-se por apresentar um enfoque restrito à mente de uma única personagem, podendo ser manifestada em um narrador tanto na primeira quanto na terceira pessoa. Na **visão por trás**, a onisciência do narrador é explicitamente manifestada na narrativa, podendo dessa maneira mostrar tudo que ocorre na interioridade das personagens e desvelar fatos pretéritos ou futuros. Tudo isso, sem emitir comentários. A **visão de fora**, por último, pressupõe um narrador observador não onisciente cujo ângulo de visão externo se restringe à descrição dos acontecimentos sem adentrar na subjetividade das personagens.

Alfredo Leme Coelho de Carvalho compara as visões de Pouillon a outros modelos teóricos de focalização. Segundo Carvalho, o que o crítico francês:

[...] chama de *visão de fora* tem o seu equivalente no método dramático de Friedman, e no autor-observador de Brooks e Warren. [...] A *visão por trás* corresponde ao método do observador onisciente ou analítico

de Brooks e Warren (1959), e à *onisciência interpretativa* (*editorial omniscience*) de Friedman (1967). [...] o caso mais complexo é o da *visão com* está incluí não só dois casos de narrativa em primeira pessoa (*narrador personagem principal* e *narrador personagem observador*, de Brooks e Warren (1959); “eu” *protagonista* e “eu” *testemunha*, de Friedman), como também chamamos de *onisciência direta*, ou *imediate, simples*, e que Friedman (1967) denomina apenas onisciência seletiva [...] (CARVALHO, 2012, p. 17-18).

As comparações das visões de Jean Pouillon com as classificações de Brooks e Warren e a de Norman Friedman servem para mostrar que a classificação do francês é insuficiente para abarcar a complexidade das questões pertinentes ao foco narrativo.

Entre os comentadores dessa teoria no Brasil, é Ligia Chiappini Moraes Leite – a partir da discussão feita por Maurice-Jean Lefebve no livro **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa** – que mostra o caráter restritivo das visões de Pouillon. Inicialmente, Lefebve efetiva a distinção entre diegese (ou história) e discurso (ou narrativa), essa diferença permite chamar a atenção para os fatos não alcançados pela perspectiva do narrador. Com efeito, Leite menciona que Lefebve alerta para os pontos cegos, para os silêncios, elipses, indeterminações e omissões na narrativa e denuncia a parcialidade de Jean Pouillon em não considerar a diferença entre o narrador e o autor implícito; fator primordial para revelar o narrador como uma máscara na qual se materializam as ideologias do autor implícito.

Sintetizando as ponderações de Maurice-Jean Lefebve, Ligia Chiappini Moraes Leite explana que:

[...] a VISÃO POR DETRÁS seria típica do ROMANCE clássico, especialmente, o do século XIX; nele, DIEGESE e DISCURSO estão equilibrados. No romance de VISÃO COM, típico de certa linha dos romances do século XX, em primeira pessoa, que usam MONOLÓGO INTERIOR e o FLUXO DE CONSCIÊNCIA e também típico do romance epistolar do século XVIII, haveria a predominância da NARRAÇÃO sobre a diegese. Finalmente, a VISÃO DE FORA, em que Lefebve aponta uma influência do cinema, característica, portanto, do século XX - tanto num certo tipo de romance policial [...] como no chamado *nouveau roman* francês [...] em que haveria o predomínio da DIEGESE sobre a NARRAÇÃO (LEITE, 1986, p. 21-22 [grifos da autora]).

Para Leite o predomínio da diegese (história) sobre a narração no *nouveau roman* francês, proposto por Maurice-Jean Lefebve, é discutível, todavia a estudiosa não apresenta os argumentos que elucidem sua posição. No mais, Lefebve, segundo Leite, arrazoa que as visões de Jean Pouillon estão calcadas sobre motivações históricas.

Portanto, a **visão com** seria típica do romance epistolar ou de outras modalidades do gênero que usam documentos supostamente fidedignos, ambos evidenciando a vontade de um narrador empírico; a **visão por trás** seria um reflexo dos anseios burgueses por uma explicação racional, objetiva e exaustiva dos fatos sociais e psicológicos, e, por último, tanto a **visão de fora** quanto a **visão com** do romance moderno seriam maneiras “[...] de expressar a desconfiança do homem moderno na sua capacidade de apreender um mundo caótico e fragmentado, em que não consegue situar-se com clareza” (LEITE, 1986, p. 22).

Embora seja declarada a parcialidade das visões de Pouillon, elas, ao nosso ver, parecem revelar um processo mais profundo de construção da identidade do sujeito que narra no romance. Sabe-se que as postulações do crítico literário francês epistemologicamente filiam-se à fenomenologia de Jean-Paul Sartre (1905-1980), todavia seria um caso a investigar como as visões de Jean Pouillon possuem correlações com a teoria do sociólogo jamaicano Stuart Hall que discute o que é a identidade dos sujeitos e como elas evidenciam a apreensão do mundo.

Em **A identidade cultural na pós-modernidade** (1990), Stuart Hall argumenta que a identidade do indivíduo é construída histórica e socialmente e que na modernidade tardia as identidades culturais, principalmente as originadas na era moderna, estariam entrando em colapso<sup>13</sup>. Isto posto, ele propõe a existência de três concepções de sujeito: o sujeito iluminista (baseado em uma concepção de indivíduo totalmente centrado, unificado e dotado de suas capacidades cognitivas, mantendo-se contínuo e “idêntico” ao longo de sua existência); o sujeito sociológico (erigido na constante complexidade do mundo moderno, esse sujeito é formado na relação com outras pessoas e modificado pelo diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” se tornando se modo fragmentado) e o sujeito pós-moderno (é resultado do processo anterior, sem uma identidade fixa, ele assume identidades diferentes sendo, portanto, caracterizado pela

---

<sup>13</sup> O argumento apresentado pelo sociólogo é o seguinte: “Para aqueles/as teóricos/as que acreditam que as identidades modernas estão entrando em colapso, o argumento se desenvolve da seguinte forma. Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isto está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um ‘sentido de si’ estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma ‘crise de identidade’ para o indivíduo” (HALL, 2006, p. 9).

multiplicidade desconcertante e cambiante, pela fragmentação, contradição e pelo deslocamento identitário).

Reiteramos que a teorização de Stuart Hall é do campo das ciências sociais, passando longe da discussão da literatura e, principalmente, da teorização do ponto de vista. Todavia, é notável que as concepções de sujeito de Hall acompanham tanto as transformações do gênero romance (desde o século XVIII, com o romance tradicional, até à atualidade, com o romance contemporâneo) quanto as transformações nos modos de focalização da narrativa (do narrador cartesiano e onipotente do romance tradicional até o narrador descentrado e infiel das narrativas mais recentes). Considerando-se isso, portanto, podemos apontar que a **visão por trás**, reflete um sujeito sociológico centrado capaz de controlar toda a ação narrativa; a **visão com** prefigura um indivíduo fragmentado e cindido, incapaz de conduzir sozinho a história narrada, precisando, desse modo, do auxílio da memória das personagens, de documentos, cartas, etc. (conforme aponta a discussão feita por Theodor Adorno e Anatol Rosenfeld apresentada mais adiante) e a **visão de fora** – dependendo das estratégias e da posição ideológica do narrador e do (suposto) autor implícito – pode manifestar os três tipos de sujeitos.

### 2.3.5 Norman Friedman: ampliação e sistematização de uma tipologia

Ao que parece a tipologia de Norman Friedman foi a mais aceita no Brasil para o estudo do foco narrativo, principalmente, porque no artigo **O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico**<sup>14</sup> Friedman consegue desenvolver uma série de classificações anteriores transformando-as em uma tipologia mais sistemática. Com efeito, ao sintetizar o percurso histórico do desenvolvimento das discussões sobre o foco narrativo, o crítico norte-americano recupera também a oposição *mostrar (showing)* e *contar (telling)*.

Essa distinção, conforme debateu Percy Lubbock e outros críticos, torna-se um conceito-chave para Norman Friedman. Citando Henry James, o americano mostra assentimento que a arte da ficção só tem início quando o romancista pensa sua “estória” como algo a ser mostrado cuja exposição bem urdida faça com que a história conte a si própria (criando a ilusão da realidade), ao invés de ser contada pelo autor (que pode estar

---

<sup>14</sup> Conforme Alfredo Leme Coelho de Carvalho, o artigo original em inglês intitulado *Point of View in Fiction, the development of a critical concept* foi publicado em 1955, na revista PMLA, vol. LXX. Em 1967, foi editado na coletânea *The Theory of the Novel* organizada por Philip Stevick. Aqui fazemos menção à versão traduzida para o português por Fábio Fonseca de Melo e publicada na **Revista USP** de número 53 em 2002.

colocando uma barreira entre a sua ilusão e o leitor). Uma estratégia para remover essa barreira seria o autor limitar os efeitos de sua própria voz na narrativa de ficção. Um dos principais meios para alcançar esse fim, seria fazer com que a história fosse contada como que por meio da consciência dramatizada de uma das personagens em terceira pessoa, a qual relataria e explicaria ações, palavras e gestos diretamente por meio da **cena** em vez de serem resumidos em um **panorama**<sup>15</sup> construído pelo narrador.

Embora o crítico frise a predominância da **cena** sobre o **panorama**, principalmente, nas narrativas modernas, Ligia Chiappini Moraes Leite contra-argumenta que, seja no uso da cena ou do sumário, seja das tipologias descritas por Norman Friedman, trata-se apenas “[...] de uma questão de predominância e não de exclusividade, já que é difícil encontrar, numa obra de ficção, especialmente quando ela é rica em recursos narrativos, qualquer uma dessas categorias em estado puro” (LEITE, 1986, p. 26). Ademais, a distinção entre a **cena** e o **panorama** será norteadora da tipologia apresentada por Friedman, pois, já que a transmissão da história pelo narrador ao leitor é um problema, algumas questões são levantadas:

- 1) Quem fala ao leitor? (autor na primeira ou terceira pessoa, personagem na primeira ou ostensivamente ninguém?); 2) De que posição (ângulo) em relação à história ele a conta? (de cima, da periferia, do centro, frontalmente ou alternando?); 3) Que canais de informação o narrador usa para transmitir a história ao leitor? (palavras, pensamentos, percepções e sentimentos do autor; ou palavras e ações da personagem; ou pensamentos, percepções e sentimentos da personagem; através de qual – ou de qual combinação – destas três possibilidades as informações sobre os estados mentais, cenário, situação e personagem vêm?); e 4) A que distância ele coloca o leitor da história? (próximo, distante ou alternando?) (FRIEDMAN, 2002, p. 172).

Essas questões fundamentadas na dicotomia *contar/mostrar* encontrarão respostas nos seguintes modos de focalização ou de “transmissão do material da história”: a) **Autor onisciente intruso** (*Editorial omniscience*); b) **Narrador onisciente neutro** (*Neutral omniscience*); c) **“Eu como testemunha** (*“I” as witness*); d) **Narrador-protagonista** (*“I” as protagonist*); e) **Onisciência seletiva múltipla** (*Multiple selective omniscience*); f) **Onisciência seletiva** (*Selective omniscience*); g) **Modo dramático** (*The dramatic mode*); e h) **Câmera** (*The câmera*).

---

<sup>15</sup> Na tradução do artigo de Friedman, Fábio Fonseca de Melo opta por usar a palavra *panorama* em vez de *sumário* que seria o correspondente direto em português do termo *summary* em inglês. Apesar de seguirmos a tradução de Melo, não vemos problemas em usar tanto *panorama* quanto *sumário*, que possuem uma relação de sinonímia no português brasileiro.

O **autor onisciente intruso** define concretamente a distinção entre o sumário narrativo ou panorama (contar) e a cena imediata (mostrar). Esse modo de focalização, apesar de ter sido traduzido por Fábio Fonseca de Melo como “autor” não se confunde com o autor implícito de Wayne C. Booth e muitos menos com o autor real, seria um narrador como o da **visão por trás** de Jean Pouillon dotado de um ponto de vista divino cuja onisciência ultrapassa os limites do tempo e do espaço. Sua flexibilidade de visão pode posicioná-lo em vários ângulos, enfocando os acontecimentos de frente, de fora, por cima, por baixo, interna ou externamente. Como seu traço distintivo é a intrusão, não se facultará a fazer digressões, intromissões, generalizações e comentários sobre a vida e comportamentos das personagens, usando como canal de transmissão das informações a sua própria voz, percepções e reflexões.

Essa condição pode colocar seu ato narrativo sob suspeição, pois ao mostrar o que uma personagem sentiu ou lembrou pode focar a partir de um ângulo que superestime, subestime ou despreze tal sentimento ou memória. O narrador onisciente intruso (ou “onisciência interpretativa” como foi traduzida por Alfredo Leme Coelho de Carvalho) é um mediador que imprime uma distância menor do leitor com a matéria narrada quando permite o acesso à interioridade das personagens e uma distância maior quando medeia ostensivamente os fatos narrados, impossibilitando a identificação do leitor “[...] com qualquer personagem bem como frustrando a absorção na sequência dos acontecimentos, com pausas frequentes para a reflexão crítica” (LEITE, 1986, p. 29).

Ligia Chiappini Moraes Leite (1986, p. 29) pondera que esse modelo de focalização era muito comum na ficção narrativa do século XVIII e do começo do século XIX, todavia perdeu espaço após a aquisição da neutralidade naturalista e da invenção do discurso indireto livre.

O segundo modo de transmissão da matéria narrada é o **Narrador onisciente neutro** que se diferencia do primeiro modo apenas pela ausência “de intromissões autorais diretas (o autor fala de modo impessoal, na terceira pessoa)” (FRIEDMAN, 2002, p. 174). Todavia, a ausência das intrusões não implica a negação de sua atuação na narrativa; de uma forma ou de outra, nesse narrador a onisciência irá expor a atuação dessa instância narrativa, seja escolhendo as cenas que quer mostrar ou seja privilegiando determinados pontos de vista. Com efeito, como menciona Norman Friedman, o traço característico da onisciência é mostrar que o narrador está sempre pronto a intervir, às vezes discretamente, entre a história e o leitor.

Embora haja uma forte tendência ao uso do sumário, é bastante frequente o uso da cena nos momentos de ação e de diálogos. Ainda sobre esse narrador, Ligia Chiappini Moraes Leite menciona que ele estaria próximo da **visão com** e da **visão por trás** de Jean Pouillon e que a impressão de objetividade e de neutralidade desse narrador, como ocorre em **Madame Bovary**, se alcança também pelo uso alternado ora da **onisciência seletiva**, ora da **onisciência seletiva múltipla**, que disfarçam a intromissão (LEITE, 1986).

É Maicon Tenfen (2006, p. 53), em sua tese de doutorado, que elucida o disfarce do narrador onisciente neutro mencionado acima. Segundo Tenfen, a intromissão pode manifestar-se da seguinte maneira: na onisciência neutra, o narrador permite ao leitor vislumbrar a mente do personagem, ao valer-se das onisciências seletivas simples ou múltiplas, ele se imiscui à interioridade das personagens que passam a demonstrar um conhecimento ou uma capacidade de análise maior do que deveriam ter.

Ao traçar uma espécie de cartografia dos modos de focalização da narrativa, Norman Friedman nos apresenta a categoria **“Eu” como testemunha**. Nesse procedimento, retira-se a autoridade do narrador que é transferida para um narrador-testemunha em primeira pessoa “[...] um personagem em seu próprio direito *dentro* da estória, mais ou menos envolvido na ação, mais ou menos familiarizado com os personagens principais, que fala ao leitor em primeira pessoa” (FRIEDMAN, 2002, p. 176 [grifo do autor]).

Nesse caso, o ângulo de visão é limitado, uma vez que a testemunha não terá acesso aos estados mentais de outras personagens por ser “[...] um ‘eu’ já interno à narrativa, que vive os acontecimentos aí descritos como personagem secundária que pode observar, desde dentro, os acontecimentos, e, portanto, dá-los ao leitor de modo mais direto, mais verossímil” (LEITE, 1986, p. 37). Por estar na periferia dos acontecimentos, não poderá saber o que se passa na mente dos outros, podendo apenas fazer cogitações, inferências, levantar hipóteses ou ter acesso a documentos, cartas ou outras fontes de informação que ajudem no seu relato. Dessa maneira, a distância na qual será colocado o leitor pode ser próxima ou muito distante da matéria narrada, sobretudo porque o narrador-testemunha tanto pode sumarizar seu relato quanto pode apresentá-lo por meio da cena.

Vale assinalar que essa categoria apresenta um problema, pois o caráter de testemunha não se manifesta apenas em uma personagem secundária, pode manifestar-se também no protagonista. Se lembrarmos dos romances **Dois irmãos** (2000) e **Cinzas do**

**Norte** (2005), ambos de Milton Hatoum, temos personagens que são tanto testemunhas quanto protagonistas. Nael é um narrador-testemunha-protagonista em **Dois irmãos**, assim como Lavo o é em **Cinzas do Norte**.

Outro método de focalização da narrativa em primeira pessoa descrito por Friedman é o **narrador-protagonista**. Conforme o crítico norte-americano, esse tipo de narrador “[...] encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções” (FRIEDMAN, 2002, p. 177). Dessa maneira, o protagonista que narra a própria história apresenta um ângulo de visão fixo e limitado ao seu estado mental ou a outras fontes de informação. Todavia, apesar da perspectiva ser fixa, isso não torna seu relato autenticamente confiável. Aqui cabe lembrarmos da postura do narrador de **Dom Casmurro** (1899), que aventa a traição da esposa e que tenta convencer o leitor da consumação do adultério, e o narrador de **Grande Sertão: Veredas** (1956), que de forma ambígua cogita a existência de um pacto com o diabo.

As últimas categorias propostas por Norman Friedman deveriam caminhar em direção a uma maior objetivação da história, isto é, à eliminação total de um narrador protagonista ou testemunha como também de qualquer de tipo de narrador. Portanto, a **onisciência seletiva múltipla**, a **onisciência seletiva simples**, o **modo dramático** e a **câmera** seriam formas de objetivação da matéria narrada.

A onisciência seletiva múltipla caracteriza-se propriamente por não ter um narrador mediando os pensamentos da personagem. Os acontecimentos vêm por meio da mente das personagens, gerando como resultado:

[...] a tendência é quase inteiramente em direção da cena, tanto dentro da mente quanto externamente, no discurso e na ação; e a sumarização narrativa, se aparece de alguma forma, é fornecida de modo discreto pelo autor, por meio da “direção de cena”, ou emerge através dos pensamentos e palavras dos próprios personagens (FRIEDMAN, 2002, p. 177).

Segundo Friedman, a distinção essencial desse modo para os outros tipos, nos quais ocorre a onisciência intrusa ou neutra, é que aqui o leitor tem acesso consecutivamente ao momento em que ocorrem os pensamentos, emoções e percepções de várias personagens, fazendo com que a cena predomine sobre o sumário ou panorama narrativo. Apesar de Friedman não frisar a obrigatoriedade do discurso indireto livre, alguns de seus comentadores o mencionam (LEITE, 1986; TENFEN, 2006).

Já a **onisciência seletiva** simples (ou “onisciência seletiva individual”, como Alfredo Leme Coelho de Carvalho prefere chamar), possui a mesma constituição da outra, exceto que nesse procedimento o leitor tem acesso à mente de apenas uma única personagem. Aqui, novamente os comentadores frisam a predominância do discurso indireto livre, o qual manifesta uma amálgama da fala do narrador e da personagem a ponto de ser impossível distingui-los.

Ao comentar o uso da **onisciência seletiva**, Alfredo Leme Coelho de Carvalho faz uma ressalva aos argumentos de Norman Friedman, que serve também para o uso da **onisciência seletiva múltipla**. De acordo com o crítico brasileiro:

Deve ser encarada com cuidado a afirmação de Friedman (1967) de que no caso da *onisciência seletiva* o leitor “ostensivamente não ouve ninguém”. Concordamos que ostensivamente não, mas veladamente sim, pois na verdade o leitor ouve alguém, que implicitamente lhe diz: o que estou afirmando não é o que vejo, mas o que o personagem sente. É esse alguém que diz que o personagem “suspirou” alguma coisa, “pensou” algo (CARVALHO, 2012, p. 14 [grifo do autor]).

A ressalva de Carvalho é extremamente pertinente porque quando se aponta que uma personagem “suspirou” ou “pensou”, nesse momento ocorre o uso do discurso indireto característico de um **narrador onisciente intruso**. Não obstante, um outro dado que chama atenção é a presença do discurso indireto livre, nos dois tipos de onisciências seletivas, o qual pressupõe uma voz narrativa também onisciente. Nesse sentido, já que a onisciência seletiva ostensivamente permite o acesso à mente da personagem, conseqüentemente, só será possível reconhecer os modos de focalização citados acima quando ocorrer o **monólogo interior**, a **análise mental** e o **fluxo de consciência** (que serão conceituados mais à frente).

Quanto ao **modo dramático** e a **câmera**, os dois últimos modos da tipologia de Friedman, eles tendem a suprimir os estados mentais e a restringir os acontecimentos ao que as personagens fazem e falam. No primeiro, as informações são dadas por meio de cenas nas quais registram-se o cenário, o comportamento e os diálogos das personagens. No entanto, quase nunca há uma indicação direta do que eles percebem, pois, os personagens se movimentam como se estivessem em um palco de teatro. No segundo, Friedman supõe que seja o máximo de exclusão da matéria autoral, principalmente, porque a **câmera** tem por objetivo transmitir registros da vida das personagens sem seleção ou organização aparente. O crítico pondera que talvez a extinção final do autor por meio desse modo possa também extinguir também a arte.

Por sua vez, Ligia Chiappini Moraes Leite, defende que a nomenclatura **câmera** parece um pouco imprópria por ela não ser neutra. A crítica argumenta, citando o caso do cinema, que nessa arte “[...] não há um registro sem controle, mas, pelo contrário, existe alguém por trás dela que seleciona e combina, pela montagem, as imagens a mostrar” (LEITE, 1986, p. 62). Embora transmita uma aparente neutralidade no registro de cenas, pode haver uma inteligência guiando a seleção das imagens.

Como a classificação empreendida por Norman Friedman expõe a interioridade das personagens, no intuito de eliminar qualquer tipo de narrador e de atribuir um caráter mais objetivo à matéria narrada, por meio da **onisciência seletiva** e da **onisciência seletiva múltipla**, as quais, por sua vez, concretizam-se através do **monólogo interior**, da **análise mental**, do **solilóquio** ou do **fluxo de consciência**, cabe aqui elucidar essas estratégias de subjetivação das personagens apenas enumeradas em uma nota de rodapé do artigo do crítico americano.

Vale assinalar que tanto o livro de Alfredo Leme Coelho de Carvalho quanto o de Ligia Chiappini Moraes Leite dedicam espaço a essa discussão; Leite, explicando cada um dos termos a partir da reflexão de Friedman e Carvalho, apresenta e exemplifica esses recursos, a partir da técnica ficcional de escritores como James Joyce, Clarice Lispector e Osman Lins, sugerindo em alguns momentos uma nova terminologia. Todavia, é Arnaldo Franco Junior no didático capítulo **Operadores de leitura da narrativa**, editado no manual **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências** (2003), que classifica de forma mais objetiva esses “recursos de subjetivação das personagens”.

Segundo o estudioso, o **monólogo interior** é distinto do monólogo. Este é um recurso usual da arte dramática (teatro), na qual a personagem em uma cena dialoga consigo mesma sem ou com a presunção de um público ouvinte (solilóquio). O **monólogo interior** é um processo mental no qual a personagem faz questionamentos a si própria, “[...] sem perder o controle de sua consciência ou as relações de causalidade que regem a noção usual de lógica presente no cotidiano” (JUNIOR, 2009, p. 48). A **análise mental**, por sua vez, também é um processo mental que pressupõe o diálogo de uma personagem consigo própria sem a perda das relações de causalidade e de lógica, todavia esse recurso difere daquele por apresentar a própria personagem analisando suas emoções, sentimentos e ideias manifestadas em uma dada situação dramática.

Alfredo Leme Coelho de Carvalho menciona que é mais usual esses recursos correlacionados ao problema do foco narrativo, principalmente, o **fluxo de consciência**,

sobretudo, porque trata-se de um procedimento que especifica um determinado tipo de focalização. Segundo Carvalho (2012, p. 57), “Poderíamos definir o método como a apresentação idealmente exata, não analisada, do que se passa na consciência de um ou mais personagens”. Portanto, o **fluxo de consciência** seria a representação de um processo mental da personagem, cuja livre variação de sua subjetividade e de sua vida psíquica, possibilitam o acesso do leitor aos pensamentos, emoções, ideias, memórias, fantasias, desejos e sensações. Diante desse escoamento, o recurso elimina as relações de causalidade, criando efeitos como forte perturbação mental e perda das relações lógicas e do controle da consciência pela personagem. Por se tratar de um recurso que maximiza a aproximação do leitor aos níveis de consciência das personagens, alguns dos traços característicos do fluxo de consciência são a fragmentação e a dificuldade de reconhecer se as referências e as informações mostradas pertencem “[...] à memória, à imaginação ou à fantasia da personagem, bem como à imprecisão em relação à natureza real ou fictícia dos fatos narrados” (JUNIOR, 2009, p. 48).

Dado que não temos a pretensão de esgotar o assunto, mas apenas identificar de forma objetiva os conceitos subjacentes a esses procedimentos que exprimem a continuidade dos processos mentais nas personagens, recorreremos à definição dada por Arnaldo Franco Junior, principalmente, porque ela parece ser mais didática que a dos dois outros críticos.

Compreender o funcionamento desses “recursos de subjetivação das personagens” é essencial para também entender o funcionamento e os efeitos de sentido gerados pela focalização realizada por meio desses processos mentais na ficção contemporânea. Portanto, embora sejam visíveis algumas limitações na tipologia de Norman Friedman, contudo, até o contexto atual da ficção, tal classificação foi a que conseguiu contemplar com mais riqueza de detalhes os vários aspectos pertinentes ao problema do foco narrativo.

### 2.3.6 A classificação do narrador segundo Gerard Genette

Embora a classificação de Gérard Genette apresente apenas seis tipos de narradores, antes de tudo faz-se necessário discorrer sobre pontos pertinentes e diretamente ligados à classificação proposta pelo teórico francês. Desse modo, antes de conceituar os narradores **heterodiegético**, **homodiegético**, **autodiegético**, **extradiegético**, **intradiegético** e **hipodiegético**, cabe-nos aqui também elucidar as noções de **diegese**, **discurso narrativo**, **modo** e **voz** fundamentais para a constituição da

referida tipologia. Vale destacar que Carlos Reis e Ana Cristina Lopes no **Dicionário de teoria da narrativa** (1988), de maneira sistemática, apresentam uma síntese significativa da teoria narrativa de Gerard Genette desenvolvida na obra **Figures III**, a qual até o momento de escrita dessa seção não se encontra traduzida para o Português.

Para a auxiliar na nossa síntese do pensamento de Genette, recorreremos ao dicionário mencionado acima, às observações de Vitor Manuel de Aguiar e Silva no manual de **Teoria da Literatura** e no artigo **Focalizador e narrador em Genette**, de Afonso Ligório Cardoso.

De modo sumário, seguindo a reflexão de Carlos Reis, a **diegese** é um termo sinônimo à história, isto é, a história construída na narrativa ou o universo espaço-temporal no qual a narrativa se desenvolve e é conferido inteligibilidade à história; correspondendo, por sua vez, diretamente a um domínio distinto do discurso, todavia indissociável desse. A noção de discurso se manifesta cercada por uma pluralidade possuindo, dessa maneira, múltiplas acepções. É mais recorrente localizar a definição do termo voltada para as questões linguísticas, principalmente, na área de análise do discurso. Uma das acepções mais corrente designa discurso como um conjunto de enunciados que manifesta determinadas propriedades verbais, as quais efetivam o seu caráter estilístico-funcional. A expressão pode também ser definida como uma sequência de enunciados que globalmente constituem uma unidade linguística superior à frase; como unidade comunicativa logicamente encadeada por elos coesivos e coerentes; como um produto do ato enunciativo de uma comunidade linguística ou de um sujeito enunciativo, ambos situados num dado tempo histórico e em um definido espaço social, econômico e cultural; etc. Apesar da multiplicidade de definições, para a Narratologia, segundo Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (1988):

O termo *discurso* aparecer geralmente definido como domínio autônomo em relação à *história*. Com esta distinção conceitual, pretende-se discriminar metodologicamente dois planos de análise do texto narrativo: o plano dos conteúdos narrados (*história*) e o plano da expressão desses mesmos conteúdos (*discursos*), planos que, entretanto, devem ser entendidos como sendo correlatos e, por isso, sustentando entre si conexões de interdependência (REIS; LOPES, 1988, p. 29).

Frisamos que a distinção entre o plano da história e do discurso, destacado pelos estudiosos portugueses, também já foi ressaltado tanto no enredo, por Samira Nahid Mesquita, para a qual se manifestam nessa categoria os planos “daquilo que se narra” e

da “forma como se narra”, quanto na categoria tempo que, conforme Benedito Nunes, concretiza o plano do “tempo do narrar” e o plano do “tempo narrado”. Com isso, portanto, conclui-se que a história narrada em um romance assim como o discurso que organiza a forma como essa história será contada, apesar de distintos, integram e constituem um discurso maior. Por exemplo, a urdidura de um romance quando interpretados a história e o discurso que a integram pode revelar: a representação das vicissitudes de uma sociedade, a crítica a um processo histórico ou socioeconômico, a reflexão sobre a condição humana, etc.

Destarte, compreender a distinção entre o plano da história e o plano do discurso proposta por Gerard Genette é condição *sine qua non* para entender a diferença dos elementos **modo** e **voz**. Vitor Manuel de Aguiar e Silva observa que há “[...] uma confusão perniciososa entre dois elementos distintos da estrutura do romance: *o modo (qual é a personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa? quem vê?) e a voz (quem é o narrador? quem fala?)*” (SILVA, 1983, p. 766 [Grifos do autor]). De acordo com o crítico português, Gerard Genette reconhece como “legítima uma tipologia das ‘situações narrativas’ fundada ao mesmo tempo nas circunstâncias do *modo* e da *voz*”, conseqüentemente, isso o leva reconhecer também a íntima ligação da **voz** à focalização. Todavia, apesar de ser um entusiasta da teoria narrativa de Gerard Genette, Aguiar e Silva expõe uma serie de ressalvas nas proposições teóricas do francês, chegando a assinalar a complexidade e a minúcia diversa da classificação do narrador estabelecida por Norman Friedman.

Prosseguindo na apresentação dos conceitos pertinentes à teorização de Gerard Genette, expomos as acepções de **modo** e **voz** descritas por Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes. Segundo o **Dicionário de teoria da narrativa**, a voz possui duas acepções. A primeira, mais genérica, caracteriza-se como a manifestação da voz do narrador por meio de enunciados. Nesse conceito, a atuação do narrador está para além de um mero mediador da história contada; uma vez que, em maior ou menor grau, essa instância narradora faz intromissões ou deixa entrever traços de sua subjetividade, seja por meio de questões pragmáticas, seja por meio de questões semânticas, que afloram na narração ou por meio de posições ideológicas, sociais, religiosas, etc. A partir disso, o leitor pode identificar a voz dotada de autoridade responsável pela enunciação dos acontecimentos da narrativa e identificar a presença de um interlocutor silencioso a quem a narrativa é dirigida ou contada, quer dizer, o narratário. A segunda acepção, apresenta-se de forma mais restritiva. Inspirado nas categorias da gramática do verbo, Genette estabelece uma

sistematização que integra a voz às categorias do discurso da narrativa. Portanto, a voz, o tempo e o modo corresponderiam “a domínios fundamentais da constituição do discurso narrativo” (REIS; LOPES, 1988, p. 141), os quais internamente seriam preenchidos por procedimentos específicos da técnica narrativa, como anacronias, focalizações, etc. (REIS; LOPES, 1988, p. 141).

Em suma, nessa segunda acepção, a voz está diretamente ligada à maneira como a narração é construída na narrativa, implicando a participação tanto do narrador quanto do narratário. Desse modo, a voz faz parte do processo de enunciação da narrativa do qual decorre o discurso narrativo e a representação dos acontecimentos na história que levará a cabo:

[...] as circunstâncias de ordem temporal, material, psicológica etc. que condicionam o narrador de forma variável, projetando-se indiretamente sobre o discurso enunciado e afetando mais ou menos o narratário; reencontra-se aqui, no que à subjetividade do narrador concerne, a acepção primeira de *voz* acima mencionada. Compreende-se assim que a *voz* abarque três domínios fundamentais para a caracterização da *comunicação narrativa* em que se situam os intervenientes no processo narrativo e aquilo sobre o que este versa (narrador, narratário, elementos diegéticos referidos) e a *pessoa* responsável pela narração (REIS; LOPES, 1988, p. 141 [grifos dos autores]).

A definição de **modo** apresenta um problema terminológico ainda a ser solucionado, confundindo-se com a noção de **voz**. Dentro da teoria literária, **modo** pode corresponder às categorias meta-históricas de representação do literário (modo narrativo, modo dramático e modo lírico) cujas formas correlatas concretizam-se nos vários gêneros literários (romance, conto, novela, tragédia, comédia, soneto etc.). Para a teoria genettiana, o conceito de modo “[...] integra-se na sistematização das categorias do discurso da narrativa [...]” (REIS; LOPES, 1988, p. 265), portanto, ele corresponderia aos mesmos domínios fundamentais do discurso narrativo (dos quais a **voz** já faz parte), regulando a informação narrativa, selecionando quantitativa e qualitativamente aquilo que é narrado e integrando questões pertinentes à distância e à perspectiva narrativa (que, reiteramos, já estavam estipuladas dentro da **voz**)<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Em um trabalho posterior ao Dicionário de teoria da narrativa, Carlos Reis omite a distinção entre modo e voz como um dos elementos fundamentais do texto narrativo. Ao tratar sobre o discurso na narrativa em **O conhecimento da Literatura: introdução aos estudos literários** (1997), o conceito de modo fica restrito às categorias meta-históricas acima mencionadas. Vejamos esse momento: “É ao nível do discurso que se detectam os processos compositivos que caracterizam o modo narrativo: o tratamento do **tempo**, de acordo com vários critérios (**ordem**, **frequência** e **velocidade**), as modalidades de elaboração da informação diegética, dependendo da **distância** e da **perspectiva narrativa** adoptadas, a caracterização do processo de narração e da entidade que o activa (voz e **situação narrativa**), podem considerar-se os mais

Portanto, como a voz está intrinsecamente ligada à focalização e essa, por sua vez, apresenta oscilações no fluxo de informações, a maneira como esse fluxo se manifesta pode ser por **paralepse** ou por **paralipse**. Esse consiste em um processo narrativo no qual o nível de conhecimento permitido pelo narrador ao leitor é restrito, isto é, na narração se fornece menos informação acerca das personagens ou dos acontecimentos do que seria necessário. Tal processo, circunscreve-se ao domínio da focalização interna (a percepção do mundo se dá a partir da consciência de uma personagem inserida na história), por exemplo, um narrador onisciente pode omitir algumas ações, comportamentos ou pensamentos de uma personagem cujo ângulo de visão está sendo usado na narrativa. **A paralepse**, por sua vez, é um nível de focalização que consiste no fornecimento exacerbado de informações. A postura do narrador permite ao leitor observar fatos sobre as personagens ou sobre o enredo que extrapolam o foco narrativo adotado em dada obra. Nesse sentido, essa modalidade de regulação da informação na narrativa pode ocorrer tanto na focalização interna quanto na externa, uma vez que a qualidade e quantidade daquilo que é permitido ver pode ser mais um expediente criador de efeitos de sentido (CARDOSO, 2013).

Desse modo, chegamos a classificação de Gerard Genette que pressupõe, inicialmente, a existência de dois grandes narradores: um **heterodiegético**<sup>17</sup>, aquele que se situa em um nível **extradiegético** não integrando a história que narra, por conseguinte, não é co-referencial a nenhuma das personagens da narrativa, adotando “[...] uma atitude *demiúrgica* em relação à história que conta, surgindo dotado de uma considerável *autoridade* que normalmente não é posta em causa [...]” (REIS; LOPES, 1988, p. 122) e predominantemente manifesta-se por meio da terceira pessoa, e um **homodiegético**, aquele situado no nível **intradiegético** que conta a história a partir da própria experiência diegética, participando dela “[...] não como protagonista, mas como figura cujo destaque pode ir da posição de simples testemunha imparcial a personagem secundária estreitamente solidária com a central” (REIS; LOPES, 1988, p. 124). Esse último tipo

---

destacados aspectos da manifestação do discurso, com inevitáveis consequências no que respeita à constituição da imagem da **história**” (REIS, 1997, p. 365 [Grifos do autor]).

<sup>17</sup> Pode-se argumentar que o narrador heterodiegético seria uma versão do narrador onisciente neutro e do narrador onisciente intruso de Norman Friedman, pois a focalização heterodiegética pode ser neutral, a qual manifesta uma instância narradora que cuidadosamente se dissimula e se apaga na diegese, ou interventiva, nesse caso a instância narradora está revestida de um caráter interventivo no qual tece comentários, emite juízos de valor, faz digressões, etc. (Cf. SILVA, 1983, p. 769).

possui um subtipo identificado como narrador **autodiegético**<sup>18</sup>, que distingui-se daquele por ser co-referencial ao protagonista que conta a sua própria história<sup>19</sup>.

Genette ainda aponta que o narrador pode se caracterizado por sua relação enquanto instância produtora discurso dentro de uma diegese, na qual já se registra a existência de um narrador **heterodiegético** ou de um **homodiegético**. Nesse sentido, dois outros tipos de narradores irão aparecer na narrativa: o **extradiegético** e o **intradiegético**, esse último apresentará como subtipo um narrador **hipodiegético** (ou **metadiegético**, segundo a classificação de Genette) (JUNIOR, 2009, p. 41).

O narrador **extradiegético** ocupa uma posição de narrador de primeiro grau em uma narrativa primária, sua narração é externa aos eventos contados. Desse modo, a referida narrativa apresentará um narrador **extradiegético heterodiegético**, isto é, devido à sua posição, ele não participa da história narrada; logo, pode assumir uma postura neutra (cujos casos de intromissão ou interferência na história narrada é de grau zero) ou interventiva (fazendo explicitamente intromissões e julgamentos na diegese). Carlos Reis e Ana Cristina Lopes ressaltam que um narrador em posição **extradiegética** pode ser tanto do tipo **heterodiegético** quanto **homodiegético**. Essa proposição precisa de alguns reparos, pois o mencionado nível de narração pressupõe uma instância narradora que em momento algum participa da história narrada; por mais que seja um narrador observador ou testemunha, sem ligação direta com os acontecimentos relatados.

Portanto, é equivocado falar em narrador **extradiegético**, o apropriado seria a existência de um **nível extradiegético**; pois, esse nível está condicionado a voz narrativa,

---

<sup>18</sup> O narrador **autodiegético** mantém também relações de alteridade ou de identidade com a história narrada, situação que o coloca em diferentes posições ideológicas, psicológicas, sociais, temporais, etc. Acerca da perspectiva desse tipo de narrador, Vitor Manuela Aguiar e Silva frisa que: “A focalização autodiegética comporta ainda modulações importantes. Entre o *eu narrador* e o *eu narrado* pode cavar-se uma distância temporal mais ou menos longa que determina entre os dois eus distâncias de outro teor: uma distância ideológica, uma distância psicológica, uma distância ética... Amadurecimento e envelhecimento, o eu narrador, ao rememorar eventos do eu narrado, pode assim assumir uma atitude irônica e judicativa ou uma atitude solidária perante o eu narrado, pois que o fluir do tempo esgarça a identidade entre o eu narrador e o eu narrado, instaurando entre ambos uma relação ambígua e complexa de continuidade e de ruptura” (SILVA, 1983, p. 770).

<sup>19</sup> Sobre a suposta onisciência do narrador autodiegético, Carlos Reis defende que essas situações, como a que ocorre em **Memórias póstumas de Brás Cubas** (1888), de Machado de Assis (1839-1908), não são complicações para a narratologia, “[...] mas antes singularidade. É verdade que associamos o termo onisciência a propriedades divinas, de transcendente conhecimento das coisas e das pessoas. Mas em regime homo e autodiegético, essa onisciência é por assim dizer (e mesmo que a expressão pareça estranha, neste contexto) relativizada à capacidade de conhecimento de uma personagem agora narrador, que sabe mais, muito mais, do que quando era simplesmente personagem. Trata-se de uma sabedoria experienciada e temporalmente sustentada – hoje sabemos mais do que ontem e no próximo ano mais do que neste e assim sucessivamente –, inculcado a quem narra a sua própria vida, aventuras e desventuras uma sabedoria peculiar. Parece excessivo chamar onisciência? Talvez. Então a questão é a de saber que termo substituiria este” (REIS, 2004, p. 8).

por conseguinte, responsável pela focalização, a qual, por sua vez, é diferente da categoria narrador cuja ação pode privilegiar o ângulo de visão de uma personagem mais ou menos conscientes dos acontecimentos narrados. A partir do momento no qual se elege a perspectiva de uma das pessoas da ficção como predominante pode ocorrer, concomitantemente, o apagamento do narrador primário e a ascensão da personagem ao status de entidade narradora, resultando na eliminação do **nível extradiegético** e, conseqüentemente, instaurando o **nível intradiegético**.

Evidentemente, os dois níveis podem coexistir dentro de uma mesma narrativa. Entretanto, vale assinalar que embora um narrador tanto **intradiegético** quanto **hipodiegético** narrem a história de uma posição ulterior, temporalmente distante dos fatos ocorridos – como em **Dom Casmurro**, de Machado de Assis; **São Bernardo**, de Graciliano Ramos; **Grande Sertão: veredas**, de Guimarães Rosa, ou **Dois irmãos**, de Milton Hatoum – o seu nível narrativo ainda será **intradiegético**. Pois, sua participação não se restringe aos eventos pretéritos dos quais foi agente atuante ou mera testemunha: o eu narrador do presente será ainda **intradiegético** porque seu ato narrativo obriga-o a ratificar, retificar ou questionar os fatos passados, reiterando o seu envolvimento com a história narrada.

Por sua vez, o narrador **intradiegético** é aquele localizado internamente em uma narrativa primária. Trata-se de uma personagem que circunstancialmente assume o papel de narrador dentro da narrativa principal, sendo sua atuação interna aos eventos narrados na história, ou seja, limita-se a contar aquilo que presenciou. Tal variedade assemelha-se ao **eu-testemunha** de Norman Friedman: pois, apesar de já existir uma entidade narradora na história principal, permite-se que uma personagem conduza a narração dos fatos a partir de sua perspectiva como testemunha ocular.

Quanto ao narrador criado pelo **nível hipodiegético**, Carlos Reis e Ana Cristina Lopes ponderam que a terminologia usada por Genette necessita de revisão, pois a expressão **metadieético**, originalmente usada pelo crítico francês,

[...] não é pacífica, se tivermos em conta a acepção lógico-linguística tradicionalmente atribuída ao prefixo *meta-*: ‘sobre’, ‘acerca de’. Com o prefixo *hipo-*, representa-se de forma mais nítida a situação de dependência e subordinação do *nível hipodieético* ao *nível intradieético* (REIS; LOPES, 1988, p. 128).

Nesse sentido, seria mais apropriado o uso do prefixo *hipo-*: “posição inferior”, “abaixo”, haja vista que nesse nível recai novamente sobre uma personagem a

incumbência de contar uma outra história encaixada na primeira, da qual esse narrador pode ter participado ou não. Essa nova narrativa possui ações, personagens, espaços e tempos distintos e autônomos em relação à narrativa principal. Aqui abre-se uma intersecção: o narrador **hipodiegético** pode ser também **extradiegético** nos casos em que não participa da história secundária embutida na primeira. Apontamos, por exemplo, a “história das lágrimas de amor” contada por D. Ana à Augusto, ambos personagens do romance **A moreninha** (1836), de Joaquim Manuel de Macedo.

Embora a classificação de Gerard Genette apresente elementos novos à teoria da narrativa como a distinção entre **modo** e **voz**, a especificação da quantidade da informação fornecida narrativa por **paralipse** ou **paralepse** e outras aquisições para a narratologia, tipologia parece ser menos complexa que a de Norman Friedman. Embora essas teorias não se excluam mutuamente, a classificação do crítico francês, por exemplo, não alcança especificidades geradas na distinção entre mostrar (showing) e narrar (telling). No primeiro, há a recorrência da cena, recurso possibilitado pelo modo dramático, e no segundo, há a recorrência de elementos específicos da narração como a onisciência seletiva simples e a onisciência seletiva múltipla.

#### 2.4 A condição do narrador no romance contemporâneo

No romance contemporâneo aponta-se com certa recorrência o caráter impotente do narrador, isto é, nas palavras de Theodor Adorno, o narrador do romance contemporâneo encontra-se em uma posição paradoxal na qual “[...] não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração” (ADORNO, 2003. p. 55). Tal problema tem como origem a própria constituição do gênero, os modos romanescos de representação do herói e as mudanças transcorridas na ficção entre os séculos XIX e XX.

É notório o conhecimento de que o romance é um gênero tipicamente da sociedade burguesa, pois tanto seus conteúdos quanto as suas formas são oriundas das transformações ocorridas no interior da burguesia. De fato, em torno dessa forma literária existe uma ampla teorização que aponta justamente o seu caráter burguês; já que o romance não estava previsto nos tratados de Arte poética e distinguiu-se dos gêneros clássicos.

Por exemplo, György Lukács, nos escritos que versam sobre a forma romanesca<sup>20</sup>, considera o romance um gênero típico e dominante na sociedade burguesa, principalmente, por ser uma forma literária que expressa a “[...]divisão entre o indivíduo e o mundo, dando origem à chamada condição do herói problemático” (MELO; OLIVEIRA, 2013, p. 172). Pois, cartesianamente, como o herói representado é o indivíduo burguês, logo tanto o romance quanto o próprio herói serão problemáticos. Sobretudo porque, as ações do herói problemático possuem um caráter impreciso ao mostrar as contradições e as arbitrariedades existentes no interior da sociedade burguesa.

O russo Mikhail Bakhtin também ao teorizar sobre romance considera-o como um gênero inacabado cuja constituição formal “[...]está longe de ser consolidada” (BAKHTIN, 1998, p. 397). Ou seja, trata-se de uma forma literária iminentemente aberta, na qual as possibilidades de construção ainda não podem ser previstas. Entre os gêneros, “[...] é o único nascido e alimentado pela era moderna da história mundial” (BAKHTIN, 1998, p. 398), por isso, ele vai se adaptando, ao seu modo, às novas condições de existência dessa era e vai desagregando os outros gêneros: ora parodiando-os, ora reinterpretando-os, ora revelando o convencionalismo de suas formas e linguagens, etc.

Dessa maneira, após uma breve explanação dos fatores que, conseqüentemente, colaboram no processo de formação do romance, Bakhtin empreende uma leitura na qual compara o gênero da era burguesa à epopeia. Essa confrontação, segundo Cláudio José de Almeida Mello e Vanderléia da Silva Olveira, conduz o filósofo e linguista russo a ponderar que: a epopeia seria uma forma de expressão da memória, por se constituir como um poema sobre o passado épico das nações da antiguidade greco-latina, e o romance seria uma forma de conhecimento do herói, pois nele “[...] o herói passa por um processo de conhecimento de si mesmo no momento atual, no contato com as pessoas da época e suas opiniões, revelando-se como uma quebra da representação do mundo de modo fechado e definido como se revelava no modo épico” (MELO; OLIVEIRA, 2013, p. 173).

O caráter problemático tanto do romance quanto do herói mencionado por Lukács e por Bakhtin, é apontado por Ian Watt em **A ascensão do romance** (1957). Watt transfere essa questão não para a vida burguesa apresentada, mas para a maneira pela qual é apresentada, pois: “[...] o romance coloca de modo mais agudo que qualquer outra forma

---

<sup>20</sup> A referência é à reflexão desenvolvida em **A teoria do romance** (1914/1915), **O romance como epopeia** (1934) e **Romance histórico** (1935).

literária – o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita” (WATT, 2010, p. 11).

O crítico inglês procura frisar as convenções formais concernentes ao gênero – a partir do estudo dos romances de Daniel Defoe, Samuel Richardson e Henry Fielding –, ponderando que o realismo seria uma característica essencial do romance comum em todos os romancistas. Com efeito, Watt referenda que o realismo formal é uma convenção que “[...] permite uma imitação mais imediata da experiência individual situada num contexto temporal e espacial do que outras formas literárias” (WATT, 2010, p. 35). Por se tratar de um método narrativo, o realismo formal não pode se confundido com o termo “realismo” usado pela escola literária de meados do século XIX; sobretudo porque, aquele é apenas:

[...] um conjunto de procedimentos narrativos que se encontram tão comumente no romance e tão raramente em outros gêneros literários que podem ser considerados típicos dessa forma. Na verdade o realismo formal é a expressão narrativa de uma premissa que Defoe e Richardson aceitaram ao pé da letra, mas que está implícita no gênero romance de modo geral: a premissa, ou convenção básica, de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações – detalhes que são apresentados através de um emprego de linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias (WATT, 2010, p. 34).

Ian Watt ainda assinala a existência de um outro tipo de realismo distinto do realismo formal inerente ao gênero romance. De base filosófica, o moderno realismo ou realismo filosófico, erigido a partir do pensamento de René Descartes (1596-1650) e de Jhon Locke (1632-1704), apresenta uma postura oposta ao outro. Sua postura difere do realismo literário por ser crítico, antirracional e inovador, permitindo ao indivíduo “[...] descobrir a verdade através dos sentidos” (WATT, 2010, p. 12). Embora considere que o realismo filosófico não tenha relevância específica para o romance – principalmente, por se tratar de uma postura que, ao recusar o conhecimento empírico, busca compreender o pensamento realista, os métodos de investigação da realidade e os tipos de problemas levantados – Watt alega que o seu método de estudo da experiência individual estava livre das muitas suposições passadas e convicções tradicionais, dando particular atenção para a questão semântica da correspondência entre palavras e realidade. Nesse sentido, as particularidades desse tipo de realismo possuem certa analogia com aspectos específicos

do romance como a correspondência entre vida social e a literatura criada por romancistas desde o século XVIII.

Destarte, o realismo filosófico se tornar pertinente ao gênero ao romper com as suposições e convicções tradicionais, não aceitando passivamente os métodos clássicos de apreensão da realidade, os quais paradigmaticamente as formas literárias clássicas tendiam a refletir e a obedecer. Sendo assim, a desobediência ao decoro formal imposto pelos gêneros clássicos, o romance seria o veículo literário, que, nos últimos séculos, valorizou sobremaneira a originalidade e a novidade, reorientando a busca individual e inovadora pela verdade. Portanto, o realismo filosófico ajudou “[...] a isolar e definir o estilo narrativo específico do romance” (WATT, 2010, p. 33).

Nesse momento da sua história, como o romance tinha como função primordial imprimir fidelidade à representação da experiência humana, foi necessário romper com as convenções técnico-formais preestabelecidas para que o gênero elaborasse um relato autêntico das experiências individuais da sociedade burguesa: recusando os modos clássicos de manejar o enredo, a caracterização das personagens, a apresentação do espaço e do tempo e, conseqüentemente, a forma que o narrador utilizava contar a história.

É factível que essas mudanças não ocorreram da noite para o dia, foi:

[...] preciso mudar muitas outras coisas na tradição da ficção para que o romance pudesse incorporar a percepção individual da realidade com a mesma liberdade com que o método de Descartes e Locke permitia que seu pensamento brotasse dos fatos imediatos da consciência. Para começar os agentes no enredo e o local de suas ações deviam ser situados numa nova perspectiva literária: o enredo envolveria pessoas específicas em circunstâncias, e não, como fora usual no passado, tipos humanos genéricos atuando num cenário basicamente determinado pela convenção literária adequada (WATT, 2010, p. 16).

Desse modo, as mudanças transcorridas na ficção do século XVIII, no intuito de imprimir fidelidade na representação da experiência de vida do indivíduo burguês, tem suas bases no pensamento de John Locke; o qual “definiu a identidade pessoal como uma identidade de consciência ao longo de um período no tempo; o indivíduo estava em contato com a sua identidade através da lembrança de seus pensamentos e atos passados” (WATT, 2010, p. 22). Portanto, gradualmente, o romance foi elaborando aquilo que pretendia ser um relato autêntico das verdadeiras experiências individuais por meio do desenvolvimento de novos procedimentos narrativos conformadores do realismo formal e por meio da incorporação das metodologias do realismo filosófico.

Ao comentar as proposições de Ian Watt sobre o realismo formal que constituirá a tradição do gênero romance, Livia Bueloni Gonçalves, no artigo: **Do narrador cartesiano ao narrador impotente: as primeiras mudanças narrativas do século XIX e XX**, argumenta que a incrementação de novos métodos narrativos ao realismo formal permitiu a existência de um narrador cartesiano, cuja lógica assemelha-se a lógica do pensamento de Descartes<sup>21</sup>. Segundo Gonçalves, esse tipo apresenta um “[...] pensamento claro e ordenado, expresso numa linguagem igualmente límpida e sem contradições, como se a realidade percebida fosse compreendida e retratada em sua verdade” (GONÇALVES, 2011, p. 449). Isto é, o narrador cartesiano não deveria falhar, hesitar ou ser capaz de abrir margens para dúvidas quando narrasse um relato completo e autêntico da experiência humana. Sem cometer erros na narração, essa instância narradora deveria fornecer ao leitor todos os pormenores e detalhes da história narrada.

Coadunada à linha de pensamento proposta por Ian Watt, para o qual a tradição narrativa do romance se construiu a partir da relação do realismo formal com o realismo filosófico, conforme mencionamos acima, Gonçalves pondera que o ato narrativo do narrador cartesiano converge para a valorização da verossimilhança, especificando: o tempo e o espaço nos quais os acontecimentos transcorrem e a identidade das personagens por meio do uso do nome e sobrenome (convenção estabelecida pelo gênero). Haja vista que:

Toda essa valorização de uma história de vida contada segundo os moldes do realismo formal, com seu caráter biográfico, colaboram [sic] para a ideia de que o narrador, sob este conceito, funciona como uma consciência ordenadora do que narra. O narrador cartesiano expõe um mundo onde não há espaço para a dúvida ou a contradição. Por trás dessa atitude, se configura um sujeito que valoriza, sobretudo, a razão e que crê controlar e compreender sua realidade, uma vez que a correspondência estabelecida entre a literatura e a vida se faz através de uma narrativa clara e ordenada (GONÇALVES, 2011, p. 452-453).

Embora exista críticas<sup>22</sup> à reflexão de Ian Watt sobre a tradição do romance moderno, não se pode negar que a conjugação de métodos do realismo formal e do

---

<sup>21</sup> Livia Bueloni Gonçalves argumenta que a lógica do narrador cartesiano se assemelha às reflexões de Descartes na obra **Meditações Metafísicas** (1641). Segundo Gonçalves: “As meditações de Descartes seriam a tentativa da criação de uma ciência ‘fundada sobre princípios evidentes e conclusões alheias a qualquer dúvida’ [...] Nas seis meditações que compõem a obra, há sempre a concatenação de ideias e a ordenação lógica do pensamento. Uma ideia é necessariamente conduzida à outra até que uma conclusão indubitável se faça acerca da questão inicialmente colocada” (GONÇALVES, 2011, p. 450).

<sup>22</sup> Por exemplo, Luiz Costa Lima considera a perspectiva de Ian Watt acerca do realismo no romance empírica e ingênua. Cf. COSTA LIMA, Luiz. **O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy**. São Paulo: Companhia das

realismo filosófico atribuiu ao narrador do romance tradicional um caráter positivo, ordenador e controlador. Posturas justamente questionadas pelo romance do final do século XIX e do século XX.

As primeiras denúncias das transformações no estatuto do narrador nos romances modernos, isto é, aqueles escritos entre o final do século XIX e do início do século XX, são feitas, por exemplo, por Theodor Adorno e Por Anatol Rosenfeld. Seja alertando sobre a precariedade da identidade humana, seja propalando a perda da experiência coletiva, ao seu modo, os críticos vão anunciando os novos contornos do narrador no romance moderno.

Para Theodor Adorno a incapacidade do narrador surge com a perda da capacidade do romance de provocar a sugestão do real, ou seja, a noção de realidade como uma constituição própria do indivíduo passa a ser recorrentemente questionada. Essa perda, por sua vez, tem sua origem na desintegração da experiência individual que remonta aos últimos decênios do século XIX, gerando a precariedade da identidade humana, pois, já no início do século XX, nem o homem, nem a sociedade eram mais os mesmos<sup>23</sup>. Principalmente, após terem passado pela guerra e pelo processo de modernização e de industrialização dos centros urbanos. Com efeito,

---

Letras, 2009, e ARAÚJO, Nabil. **O postulado do “realismo formal” no Brasil: da tautologia nacional à profissão de fé.** O eixo e a roda, Belo Horizonte, v. 24, n. 2, p. 139-156, 2015.

<sup>23</sup> Essa proposição remete diretamente ao texto de Walter Benjamin (1892-1940) **O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov** (1936). No ensaio Benjamin discorre sobre vários aspectos da narrativa, desde a historiografia clássica, passando pela epopeia, as histórias medievais, o conto popular, o romance moderno, até o jornal impresso. A contraposição entre as práticas narrativas tradicionais e as modernas, levam-no a postular que a experiência da arte de narrar estaria em vias de extinção, pois: “São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1994, p. 197-1978). Para o filósofo alemão, a experiência narrativa transmitida de pessoa a pessoa é uma fonte a qual todos os narradores recorreram. Entre as narrativas escritas, por exemplo, as melhores seriam aquelas nas quais o ato narrativo menos se distingue das histórias orais contadas pelos muitos narradores anônimos. Entre esses, Benjamin indica a existência de dois tipos que se interpenetram de variadas maneiras. O primeiro seria uma espécie de narrador-viajante ou marinheiro, cujo acúmulo de experiências permitem-no ter muito o que contar. O segundo, por sua vez, seria um agricultor sedentário ou um camponês, isto é, um homem que nunca havia saído do seu país e por esse motivo era um conhecedor da história e das tradições locais. Essas condições lhe atribuíam uma perícia ao contar, despertando a fruição do leitor ou do ouvinte.

Vale frisar que são recorrentes as tentativas de alguns comentadores de instrumentalizar as reflexões de Walter Benjamin nesse ensaio, sugerindo uma visão folclórica ou a fundação de uma nova tradição da literatura oral, todavia o filósofo considerava a narrativa tradicional como uma tradição irremediavelmente perdida. Para Benjamin, nos tempos modernos a experiência narrativa estava deixando de ser comunicável, uma vez que o homem moderno estaria perdendo a capacidade de contar e compartilhar experiências. Essa incapacidade, de certo modo, acarretava o fim da arte narrar histórias. A perda de tal capacidade narrativa estava vinculada às mudanças de paradigmas na sociedade moderna, como a invenção da imprensa, a criação de novos meios de transporte e a ascensão do romance.

[...] O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite. Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar as suas aventuras (ADORNO, 2003, p. 56).

Nesse sentido, a narrativa que a partir daquele momento apresentasse um narrador autocentrado e capaz de dominar o relato de uma experiência trágica, como a participação na guerra, seria recebida pelo leitor com impaciência e incredulidade. Sobretudo porque o problema não se encontraria na desatenção do leitor, mas na matéria e na forma usada para narrar. Portanto, a posição ou a postura assumida pelo narrador revelaria sua pretensão ideológica de aproximar-se ou afastar-se da fatalidade.

Tal processo coloca o romance em uma situação paradoxal: para permanecer fiel à tradição do realismo imanente, descrevendo as coisas como elas são, o gênero precisaria renunciar à tradição do realismo formal firmada por Defoe, Richardson e Fielding. Com isso, instaura-se o “momento antirrealista do romance moderno” (ADORNO, 2003, p. 58). Portanto, segundo Theodor Adorno, a nova situação do narrador está diretamente ligada à forma do romance contemporâneo. O gênero, para manter a verossimilhança na representação da realidade e captar a essência da vida exterior e suas relações de alienação, teve de desagregar-se tornando-se antirrealista e passando a refletir de maneira mais intensa o desencantamento e o estranhamento perante o mundo no qual “os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos” (ADORNO, 2003, p. 58).

O resultado disso gerou modificações históricas no gênero, por exemplo, na forma de narrar do romance psicológico exacerbou-se a dissolução da subjetividade, isto é, a representação da realidade, os acontecimentos narrados, a identidade do narrador e das personagens tornaram-se incertas e questionáveis. O próprio narrador cada vez mais, a partir dessa crise, se mostrou uma figura profundamente eivada pela subjetividade, evidenciando a sua precariedade como instância produtora do discurso narrativo. Para não agir como um demiurgo familiarizado com a estranheza do mundo (falseando o relato), entre as muitas posturas assumidas pelo narrador, lista-se: o uso recorrente da interioridade das personagens como método narrativo, a partir do emprego de recursos de subjetivação como monólogo interior e fluxo de consciência, e o comportar-se como um atento comentador dos fatos narrados, corrigindo sua inevitável perspectiva ou revelando a incompletude de sua narração (ADORNO, 2003). Esse último procedimento pode ser uma dissimulação, isto é, a correção do ângulo de visão pelo próprio narrador pode ser um artifício para ratificar sua posição ideológica perante o fato narrado.

Para Anatol Rosenfeld (1996) a transformação do narrador no romance moderno é resultado de um sistemático processo de metamorfose das artes. Entre as hipóteses aventadas na defesa de tal modificação, o crítico menciona a “desrealização” da pintura (provocada pelas vanguardas do início do século XX) que recusa o realismo imanente e a função mimética de reproduzir ou copiar a realidade empírica ou sensível; e a abolição ou eliminação da perspectiva que acaba com a ilusão do espaço tridimensional projetado por uma consciência individual e que relativiza e deforma o mundo, isto é, a realidade projetada é revestida da ilusão do absoluto, sendo que ela se configura como a “expressão de um sentimento de vida ou de uma atitude espiritual que renegam ou pelo menos põem em dúvida a ‘visão’” tradicional do mundo.

Segundo Rosenfeld, as referidas modificações nas artes também se manifestaram no romance:

Nota-se no romance do nosso século [XX] uma modificação análoga à da pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura do modernismo. A eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, “os relógios foram destruídos”. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro (ROSENFELD, 2015, p. 80).

Portanto, nesse sentido, o espaço e o tempo no romance moderno são evidenciados como elementos relativos e subjetivos. Anatol Rosenfeld argumenta que a discrepância entre o tempo cronológico e o tempo psicológico se processará no próprio contexto narrativo a partir da intensificação do uso do monólogo interior e do fluxo de consciência, confundindo sem demarcação nítida passado, presente e futuro. O uso desse procedimento em alguns romances será tão radical que levará: ao desaparecimento do narrador, “que nos apresenta a personagem no distanciamento gramatical do pronome ‘ele’ e da voz do pretérito” (ROSENFELD, 2015, p. 83-84); a consciência da personagem surge de forma imediata à narração, direcionando quase totalmente a matéria narrada; a substituição da voz mediadora pelo fluxo psíquico faz desaparecer a relação de causalidade imprimida pelo narrador clássico à narrativa, portanto, a ordem lógica das orações é interrompida e a coerência da estrutura do enredo tradicional com seu encadeamento é esfacelado.

Com isso, o narrador (mesmo se omitindo da narração) no empenho de apresentar de maneira mais fiel a experiência psíquica das personagens com todas as suas hesitações,

lapsos e inconstâncias, “procura superar a perspectiva tradicional, submergindo na própria corrente psíquica da personagem ou tomando qualquer posição que lhe parece menos fictícia que as tradicionais e ‘ilusionistas’” (ROSENFELD, 2015, p. 84). Coadunado à reflexão de Wolfgang Kayser, cuja posição teórica considera ruínosa para a ficção a supressão da função mediadora do narrador, pois o apagamento dessa entidade desestabiliza a ordem significativa da obra e do mundo narrado, Rosenfeld defende que a ausência do narrador como uma figura organizadora da narrativa e a supressão de uma ordem ilusória justificam-se por serem processos: de “radicalização do romance psicológico e realista do século passado” (ROSENFELD, 2015, p. 84), que consequentemente invertem por completo na forma do romance tradicional; de dissolução das personagens, desfazendo os contornos nítidos, firmes e claros da sua personalidade, haja vista que a focalização de uma parcela consideravelmente ampliada dos mecanismos psíquicos das personagens faz perder a noção da sua personalidade total e do seu caráter; e, por último, o processo interdependente de dissolução da cronologia, das motivações causais e da personalidade. Para Anatol Rosenfeld:

Esta última, ademais, não se esfarpava apenas nos contornos exteriores, mas também nos limites internos: ela se transcende para o mundo ífero das camadas infrapessoais do *it*, para o poço do inconsciente; mundo em que, segundo Freud, não existe tempo cronológico e em que se acumularam, segundo Jung, não só as experiências da vida individual e sim as arquetípicas e coletivas da própria humanidade (ROSENFELD, 2015, p. 85 [Grifos do autor]).

Os processos de abolição, descritos acima, implicam uma série de modificações que eliminam ou esfacelam o ponto de vista nítido do romance realista; o qual, por conseguinte, fragmenta, deforma e decompõe a personagem no romance contemporâneo. Nesta nova situação do gênero, é inviável apresentar o perfil nítido e íntegro dos indivíduos ficcionais, uma vez que: “[...] o indivíduo, a pessoa, o herói são revelados como ilusão ou convenção. Em seu lugar encontramos a visão microscópica e por isso não-perspectívica de mecanismos psíquicos fundamentais ou de situações humanas arquetípicas” (ROSENFELD, 2015, p. 86).

Nesse sentido, o abandono da perspectiva pelos romancistas contemporâneos, diferentemente do que aconteceu com o romance realista que procurava suprimir a distância entre o homem e o mundo, agora é um procedimento estético representativo da distância abissal entre o homem e o mundo moderno, argumenta Rosenfeld. Com efeito, essa cisão seria resultado e causa de uma instabilidade e angústia cada vez maior da

consciência humana, a qual prefigurou em muitas pesquisas e experimentações no romance, resultando em muitas obras, em maior ou menor grau, processos de: desrealização, abstração e desindividualização.

Para Anatol Rosenfeld, Marcel Proust (1871-1922) foi o primeiro grande romancista a romper de forma moderada a tradição narrativa do século XIX, pois a sua ficção já apresentava: um narrador que vislumbrava o mundo como vivência subjetiva e não como dado objetivo; a ação do romance se desenvolvia na cabeça do narrador, uma vez que a perspectiva é opaca, a percepção das personagens é fragmentava e a cronologia se funde ao tempo vivido; e as reminiscências transportam o passado para a atualidade. Esse último traço do romance proustiano, coextensivo ao romance moderno, segundo Rosenfeld, localiza o narrador dentro da situação narrada mostrando o seu profundo envolvimento nela e a eliminação da distância que cria a visão perspectivica.

Com efeito, no romance moderno, referenda Rosenfeld, há um grande número de obras narradas na voz do presente da narrativa, cujos efeitos eliminam a distância entre o narrador e o mundo narrado e apresentam a “geometria”, isto é, os quadros ou recortes de um mundo sem tempo. Pois, “Quanto mais o narrador se envolve na situação, através da visão microscópica e da voz do presente, tanto mais os contornos nítidos se confundem; o mundo narrado se torna opaco e caótico” (ROSENFELD, 2015, p. 92).

Vale destacar que a perspectiva não se desfaz de modo absoluto nos romances em que o narrador submerge completamente, por meio do monólogo interior e do fluxo de consciência, na vida psíquica de uma personagem. A perspectiva é deformada, principalmente, porque nos romances desse caso, o narrador se mostra incapaz ou desautorizado em assumir a posição distanciada, superior e privilegiada, que projeta a ilusão de totalidade, do narrador do romance tradicional.

## 2.5 O narrador na literatura brasileira

No Brasil, as questões concernentes ao foco narrativo e ao narrador desenvolvem-se coadunadas às transformações dos gêneros narrativos, principalmente, do romance e do conto. A crítica literária nacional parece mais interessada em identificar os efeitos de sentido causados pelos narradores e os processos de focalização do que estabelecer uma classificação.

Apesar de muitos trabalhos acadêmicos deterem-se sobre a categoria, dentro da tradição nacional não temos um estudo que descreva as transformações do narrador e do

ponto de vista na literatura brasileira desde as epopeias luso-brasileiras do século XVIII até a narrativa contemporânea. Mais próximo disso, temos o trabalho de Flora Sussekind em **O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem** (1990), que propõe uma interpretação da condição do narrador na nossa literatura. Dividido em duas grandes partes, o objetivo principal do estudo de Sussekind é tratar da constituição do narrador de ficção na literatura brasileira, desde os relatos e crônicas dos viajantes que passaram pelo atual território nacional até o romance do século XIX.

No capítulo “Figurações do narrador”, Sussekind propõe fixar um mapa do narrador e de algumas de suas figurações na ficção brasileira do século XIX. A partir de aspectos históricos e sociais impressos na prosa de ficção do dezenove, a estudiosa identifica a recorrência de três tipos de narradores na nossa literatura em prosa: “narrador-viajante”, “narrador-cronista” e um “narrador-observador”.

Para Sussekind a constituição de um narrador brasileiro ocorre concomitantemente ao desenvolvimento da prosa de ficção nacional nas décadas de 1830 e de 1840. Esse primeiro movimento conduz a um outro, cujo produto é a configuração de um **narrador-viajante**: esse seria uma espécie de espectador que assiste à composição da paisagem do jovem país, registrando as miudezas, o cotidiano, a geografia, o território, o sujeito e as suas impressões. O segundo seria um **narrador-cartógrafo** ou paisagista ou historiador ou cronista de costumes, o qual incursionaria pelas histórias nacionais e redigiria tratados descritivos do país, além de possuir um “traço trocista dos caricaturistas que invadem as páginas das revistas ilustradas brasileiras sobretudo nos anos 60 e 70” (SUSSEKIND, 1990, p. 277) do século dezenove. O terceiro seria uma corrosão da primeira figuração do sujeito narrador no Brasil, haja vista que os desdobramentos e recomposições orientaram o olhar desse **narrador-observador da nação**, cuja postura se estendeu até parte da segunda metade do século passado. A conduta desse último tipo está para além do registro das paisagens e dos tipos sociais, sua atuação consubstancia-se em novas formas narrativas, em descentramentos e questionamentos. Segundo Flora Sussekind, esse narrador responsável pela enunciação era:

[...] Um observador, um interlocutor em especial para Machado: o narrador das *Memórias Sentimentais de João de Miramar*, de Oswald de Andrade. Uma caricatura: o Machado penumbra que assina o prefácio ao livro de Miramar. Mas não se salta aqui para a prosa modernista. O último passo é mesmo a figuração do narrador machadiano (SUSSEKIND, 1990, p. 278 [Grifos da autora]).

A discussão de Sussekind direciona-se para um caminho promissor ao observar as transformações e condutas do(s) narrador(es) ao longo da prosa de ficção brasileira do século XIX. Entretanto, os pressupostos técnicos da crítica necessitam de algumas ressalvas. A primeira diz respeito à tipologia de ordem temática usada pela crítica para identificar os narradores – que são viajantes, cronistas, cartógrafos, paisagistas, caricaturistas, observadores, naturalistas etc. Visivelmente, há a opção do viés temático em detrimento do viés formal que diretamente está articulada à técnica ficcional. O reconhecimento dos procedimentos ou das estratégias narrativas empregadas pelo narrador demonstram uma eficácia maior na interpretação ou na descoberta de sentidos impressos na obra, sobretudo, porque, sabemos que o emprego de determinada técnica pode estar correlacionado a escolha do tema, assim como dado tema pode exigir organicamente uma técnica específica.

Outra impostura da reflexão de Flora Sussekind refere-se à postura do narrador perante a florescente literatura nacional. De acordo com a estudiosa, o narrador da ficção brasileira do século XIX teria como função principal descrever o país, pois:

[...] Entre o período de formação de um narrador de ficção no Brasil, em diálogo com o *interessado* de viagem, e a prosa da segunda metade do século XIX, quando não só a delimitação dos gêneros – romance, contos, crônica, relato –, como a própria leitura de textos ficcionais locais já estavam bem mais difundidas, uma exigência um pouco diversa no que se refere às viagens pela própria terra. Na novela de fins da década de 30, a questão é mapear o território, listar e esboçar paisagens. O que está em primeiro plano é a delimitação da *paisagem nacional*, é a descrição do território, são notas informativas sobre ele (SUSSEKIND, 1990, p. 158 [Grifos da autora]).

Ao usar como ponto de identificação do narrador brasileiro o processo de formação da nossa prosa de ficção, parece-nos que Flora Sussekind incorre num equívoco no qual ela confunde a função da ficção, principalmente, do gênero romance, como um instrumento de interpretação e descoberta do país (CANDIDO, 2000), com a do narrador quanto uma consciência ordenadora do universo da narrativa, cuja postura ao lado de outras categorias integrantes da obra de ficção literária conduz a determinados sentidos, mas não os gera sozinho. Vale assinalar a indissociabilidade entre o romance e o narrador, todavia a atuação dessa entidade narradora pode ser minimizada na obra, resultando, conseqüentemente, no emprego de recursos de focalização da história narrada que dispensam a participação do narrador, por exemplo, o modo narrativo.

Em suma, quanto à condição do narrador na literatura brasileira do século XIX, considerando-se dois dos maiores romancistas do país, podemos dizer, de forma

paradigmática, que em José de Alencar temos a presença de um narrador ubíquo, cuja capacidade de ver à distância e de descrever os personagens por fora e por dentro é um dos seus principais traços, e em Machado de Assis, principalmente no momento de maturidade ficcional, temos um “eu” narrador circunscrito à sua subjetividade, o qual conforme Alfredo Bosi estaria “[...] mergulhado nos próprios sentimentos e reduzido a imaginar o que se passaria por trás dos comportamentos alheios” (BOSI, 2008, p. 128).

Por sua vez, a situação do narrador na produção ficcional brasileira do século XX é melhor explicada em dois ensaios que focalizam as transformações e os usos de novos procedimentos narrativos na ficção nacional daquele momento. Os textos, **A nova narrativa** (1979), de Antonio Candido, e **O narrador na literatura brasileira contemporânea** (2012), de Jaime Ginzburg, expõem parte das experiências literárias de vários prosadores nacionais. Vale assinalar que décadas separam a escrita dos ensaios, no entanto, uma sintonia entre os dois críticos reside no reconhecimento de que a narrativa brasileira experimentou uma transformação na constituição do narrador, principalmente, a partir da década de 1960.

No ensaio **A nova narrativa** (1989), Antonio Candido redige um panorama da literatura brasileira desde 1930 até a década de 1970, comentando a situação histórica e política da sociedade brasileira e relativizando a importância da literatura nacional no contexto pós anos 60<sup>24</sup>. Para o crítico, os anos de 1930 e 1940 foram momentos de renovação dos assuntos e da busca da naturalidade na linguagem literária, embora alguns escritores não sentissem plenamente a importância da revolução linguística empreendida. Em todo caso, a nova maneira de escrever desses escritores possibilitada pela liberdade conquistada e praticada pelos modernistas do decênio de 1920, apresentava: a obtenção do ritmo oral na prosa de ficção; a transfusão de poesia e a composição descontínua na narrativa; a atualização da linguagem tradicional, a presença do prosaísmo e da simplicidade no romance.

Portanto, muito dos romancistas de 1930 por terem posições políticas radicais procuraram soluções antiacadêmicas e acolheram em suas obras modos populares de uso do vocabulário e da sintaxe, uso de termo chulos (segundo a convenção normativa da língua) e a desarticulação estrutural da narrativa (CANDIDO, 1989). Destaca-se que essas soluções encontradas pelos romancistas brasileiros são consonantes às transformações do romance identificadas por Anatol Rosenfeld.

---

<sup>24</sup> Uma reflexão interessante sobre esse ensaio de Antonio Candido é desenvolvida por Homero Vizeu Araújo no artigo **Comentários sobre “A nova narrativa”, de Antonio Candido; romance e conto nos anos 60 e 70** (2009), publicado na revista **Terceira Margem**, nº 21, da UFRJ.

Por sua vez, os anos 60 e 70 são de experimentação e de renovação para a ficção contemporânea, pondera Candido. Mas antes de tudo, vale destacar que a década de 1960 inicialmente foi turbulenta e depois foi encaminhada para o terrível da vida política e social do país. A ferocidade da opressão e da repressão do golpe militar de 1964 levou os artistas a aumentarem o interesse pela cultura popular e a intensificarem o esforço na expressão das aspirações e reivindicações populares. Nesse sentido, apareceram algumas manifestações de revolta ainda caóticas, mas transformadoras, como o tropicalismo. Quanto à narrativa, os limites do romance, do conto e da crônica são rompidos e incorporados a fronteiras e linguagens nunca imaginadas. Esse processo resultou em:

[...] textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte. A ficção recebe na carne mais sensível o impacto do boom jornalístico moderno, do espantoso incremento de revistas e pequenos semanários, da propaganda, da televisão, das vanguardas poéticas que atuam desde o fim dos anos 50, sobretudo o concretismo, *storm-center* que abalou hábitos mentais, inclusive porque se apoiou em reflexão teórica exigente [...] (CANDIDO, 1989, p. 209-210).

Desses anos de amargura política – decorrentes do o golpe militar de 1964 –, de vanguarda estética e das contribuições experimentais e renovadoras, a narrativa brasileira foi timbrada pelo hermetismo e pela críspação da técnica e da concepção narrativa. Como já dito, houve uma legitimação da pluralidade, nesse contexto, não se travava mais do convívio pacífico das diversas modalidades de romance e conto, mas da desconstrução ou desestruturação desses gêneros. Para Candido, Clarice Lispector, de forma branda, foi a precursora da desestruturação da narrativa, na qual o enredo é dissolvido na descrição dos episódios, a descrição passa a aparecer nas obras de forma fugaz e com contornos indefinidos. A Argúcia meticulosa dos pormenores conduz à perda da visão de conjunto (o crítico não esclarece se a perda do conjunto é por parte do narrador ou das personagens): “Daí a produção de textos monótonos do tipo ‘nouveau roman’, de que Clarice foi talvez uma desconhecida precursora” (CANDIDO, 1989, p. 210).

Outros traços da ficção pós 60, segundo Antonio Candido, são: a ficcionalização de outros gêneros como a crônica e a autobiografia; o transplante para diversas arte (cinema, teatro, telenovela) da substância ficcional do romance e do conto, uma vez que muitos romancistas migraram para o cinema, escrevendo roteiros de filmes, e tantos poetas optaram pela canção, por exemplo, Vinícius de Moraes; a prosa, principalmente

por meio do conto, adere aos diversos níveis da realidade, mostrando de forma brutal a vida do crime e da prostituição. Aqui, há a abolição das diferenças entre fala e escrita, a presença constante da gíria e do monólogo interior e a narração no objetivo de sintonizar-se ao pensamento ganha velocidade e ritmo galopante; o aparecimento do ultrarrealismo, ou hiper-realismo, que busca representar a brutalidade e a ferocidade da vida contemporânea com cenas de sexo explícito, de violência desenfreada e de outras torpezas humanas, Rubem Fonseca aparece como o grande mestre desse tipo de conto; a introdução do insólito nas narrativas levando à ruptura dos ficcionistas com o realismo clássico, cujo precursor foram os contos do absurdo de Murilo Rubião, essa subversão das normas de escrita insere de maneira orgânica no projeto gráfico dos livros figuras, fotografias e sinais gráficos, desse modo, há a presença do insólito “no texto e no contexto gráfico” (CANDIDO, 1989, p. 211); a instalação efetiva da naturalidade coloquial, buscada desde o Modernismo de 22, na prosa contemporânea; e, por fim, o uso da sátira de corte picaresco nos romances, cujo exemplo de manifestação é **Galvez, imperador do Acre** (1976), de Márcio Souza.

Para Antonio Candido, essas seriam as tendências caracterizadoras da narrativa brasileira da segunda metade do século XX. Os influxos dessas tendências atingem em cheio escritores como Clarice Lispector, Erico Veríssimo, Jorge Amado, que iniciaram suas carreiras literárias antes de 1960, e são primordiais para escritores lançados posteriormente como Rubem Fonseca, Inácio de Loyola Brandão, Antonio Callado, Carlos Heitor Cony, Márcio Souza, etc. Os traços da narrativa contemporânea daquele período, de certa forma, estavam ligados ao contexto histórico da ditadura militar e ao efeito das vanguardas artísticas que possibilitaram a negação e superação dos valores tradicionais que regiam a arte e a literatura. Em suma, Candido argumenta que estávamos diante de uma literatura do contra.

Contra a escrita elegante, antigo ideal castiço do País; contra a convenção realista, baseada na verossimilhança e o seu pressuposto de uma escolha dirigida pela convenção cultural; contra a lógica narrativa, isto é, a concatenação graduada das partes pela técnica da dosagem dos efeitos; finalmente, contra a ordem social, sem que com isso os textos manifestem uma posição política determinada (embora o autor possa tê-la). Talvez esteja aí mais um traço dessa literatura recente: a negação implícita sem afirmação explícita da ideologia (CANDIDO, 1989, p. 212).

Tal conjuntura de experimentação e renovação também apresentaria uma ruptura na criação dos grandes projetos literários ou ciclos romanceados desenvolvidos por ficcionistas de 1930 e 1940, apesar destes terem inovado no temário e no léxico dos

romances e avançado prodigiosamente no uso da oralidade, rejeitando o realismo tradicional que conduzia a linguagem ao exotismo do regionalismo.

Em torno da nova narrativa do século XX, Candido avalia que os escritores não buscavam mais a distância social na representação dos modos de falar da prostituta, do negro, do marginal e dos incultos e muito menos encastelava-se estrategicamente no uso da terceira pessoa quando a exigência de apresentar os modos de falar do Outro surgia; agora os escritores apagavam a separação social fundido a matéria narrada ao discurso narrador indo além do mero uso do discurso indireto livre. Com efeito, o processo de desrealização do romance moderno, de desconvenção da linguagem e de recusa ao realismo tradicional, anteriormente apontados por Anatol Rosenfeld, surge com força na narrativa brasileira, agindo de maneira decisiva no estatuto do narrador. De acordo com Antonio Candido:

Talvez este tipo feroz de realismo se perfaça melhor na narrativa em primeira pessoa, dominante na ficção brasileira atual (...). A brutalidade da situação é transmitida pela brutalidade do seu agente (personagem), ao qual se identifica a voz narrativa, que assim descarta qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada. Na tradição naturalista o narrador em terceira pessoa tentava identificar-se ao nível da personagem popular através do discurso indireto livre. No Brasil isto era difícil por motivos sociais: o escritor não queria arriscar a identificação do seu *status*, por causa da instabilidade das camadas sociais e da degradação do trabalho escravo. Por isso usava a linguagem culta no discurso direto indireto (que o definia) e incorporava entre aspas a linguagem popular no discurso direto (que definia o *outro*); no indireto livre, depois de tudo já definido, esboçava uma prudente fusão (CANDIDO, 1989, p. 213[Grifos do autor]).

Por isso, os escritores “usa[m] a primeira pessoa como recurso para confundir autor [leia-se narrador] e personagem, adotando uma espécie de discurso direto permanente e desconvenção, que permite fusão maior que a do indireto livre” (CANDIDO, 1989, p. 213).

Jaime Ginzburg no ensaio **O narrador na literatura brasileira contemporânea** assinala que a produção literária brasileira em prosa, representada principalmente pelo gênero romance, escrita entre os anos de 1960 até a primeira década do século XXI “representa um desafio para a historiografia e a crítica que lidam exclusivamente com valores canônicos e periodização” (GINZBURG, 2012, p. 199). Com efeito, essas obras têm exigido da crítica acadêmica e jornalística “novas perspectivas de análise e interpretação”; principalmente, por abordarem temas controversos e complexos socialmente (a questão racial, doenças mentais e genéticas, sexualidade, homoafetividade, religião, etc.)

A profusão de obras editadas entre 1960 e 2010 impede que se visualize um estilo de época, conforme foi convencionado pela periodização literária, menciona Ginzburg. Apesar de existir uma diversidade de estilos, na escolha lexical e no desenvolvimento de temas é possível reconhecer a repetição de alguns tópicos e temas de interesse recorrente.

Jaime Ginzburg frisa que alguns escritores procuram se afastar de uma tradição brasileira de representação que priorize homens brancos, elitizados (sejam pertencentes à classe média ou à alta), heterossexuais, praticantes de uma religião legitimada socialmente, em plena vida adulta e mantenedores de uma ordem patriarcal, haja vista que:

Na literatura recente, alguns escritores têm desafiado essa tradição, priorizando elementos narrativos contrários ou alheios à tradição patriarcal brasileira. As percepções de um prisioneiro, de um pai desafiado pela situação do filho, de uma africana no século XIX, de um espaço religioso em que aflora a homoafetividade e de um perseguido político levam a pensar sobre o país em perspectivas renovadoras. Trata-se de um desrecalque histórico, de uma atribuição de voz a sujeitos tradicionalmente ignorados ou silenciados (GINZBURG, 2012, p. 200).

Evidentemente, o crítico destaca pontos presentes em personagens figurados nas obras de escritores contemporâneos como Cristovão Tezza, Bernardo de Carvalho, Luiz Alberto Mendes, Cíntia Moscovich, Raduan Nassar, João Gilberto Noll e muitos outros, procurando defender a hipótese de que na contemporaneidade “haveria uma presença recorrente de narradores descentrados” (GINZBURG, 2012, p. 201). Isto é, personagens cujas forças estariam voltadas (explícita ou implicitamente) ao combate da exclusão social, política e econômica. Portanto, as suas ações e a focalização narrativa estariam a serviço desse “desrecalque histórico” dando voz ativa àqueles que foram silenciados ou postos à margem pela política conservadora, pelo patriarcado e pelo autoritarismo e/ou abandono do Estado. A força impelida desses processos históricos, de forma reiterada, imprimirá na narrativa brasileira contemporânea “imagens da vida humana pautadas pela negatividade, em que as limitações e as dificuldades de personagens prevalecem com relação à possibilidade de controlar a própria existência e [de] determinar seu destino” (GINZBURG, 2012, p. 200).

Para o crítico, a literatura brasileira contemporânea compreende crônicas, contos e romances publicados entre 1960 até o presente momento, isto abarcaria um número significativo de escritores, entre os quais pode-se listar o paraense Dalcídio Jurandir. Logicamente, a delimitação a um período de tempo não seria argumento suficiente para fixar a produção ficcional de Jurandir como literatura brasileira contemporânea. Todavia,

os romances do ciclo **Extremo Norte**, quanto à forma e ao tema, apresentam narradores descentrados, criticam a política conservadora brasileira, questionam a ordem patriarcal, denunciam o abandono do Estado ao mais pobres e de uma região inteira, mostram como a desigualdade econômica arruína famílias e desmascara as formas de persistência do racismo.

### 3 HISTÓRIA, LITERATURA E ROMANCE NA AMAZÔNIA BRASILEIRA: DALCÍDIO JURANDIR E A CONSTRUÇÃO DO CICLO EXTREMO NORTE

Após a apresentação das principais tipologias do narrador e das teorias do ponto de vista – desde as discussões ensejadas por Gustave Flaubert e Henry James até as reflexões sobre as condições do narrador no romance contemporâneo – finalizando com um breve panorama acerca da situação do narrador na literatura brasileira, esta seção tem por objetivos: descrever a relação entre a história da Amazônia brasileira e a literatura que procura representá-la (considerando principalmente o gênero romance); fazer uma breve apresentação da biografia de Dalcídio Jurandir (1909-1979), destacando a sua percepção em torno da região amazônica e de seus habitantes; assinalar os pontos pertinentes do método ficcional do romancista e perfazer parte do processo de construção do ciclo **Extremo Norte**.

#### 3. 1 História, literatura e romance na Amazônia brasileira: uma possível história

Considerando-se a vasta fortuna crítica em torno da história da Amazônia, destaca-se a ocorrência de alguns termos quando se trata do processo de ocupação europeia da região, a saber: “descoberta”, “invenção”, “construção”, “reconstrução” etc. De qualquer maneira, seja qual for a terminologia usada, as “descobertas” ou “redescobertas” da Amazônia produziram uma série de discursos que se desdobraram em muitos gêneros textuais, os quais, com uma certa recorrência, atribuíram ao grande vale uma imagem misteriosa carregada de simbologias. Historicamente, os primeiros a suscitar fascínio e a tornarem enigmática a região foram os diversos exploradores e viajantes europeus; depois os missionários; em seguida, os muitos cientistas viajantes que incorreram também ao grande vale e, por último, lista-se um grande número de pessoas vindas principalmente do Nordeste e de outras regiões do Brasil.

A heterogeneidade da região amalgama diferentes culturas (urbanas, rurais, ribeirinhas e outras fronteiriças), diversas nações indígenas (Cf. SOUZA, 2015), centenas de comunidades quilombolas e a presença de muitos estrangeiros. Os encontros culturais, conseqüentemente, constroem novas formas de interação se interpenetrando, por um lado, e se segregando, por outro (SOUZA, 2013, p. 13), cujo embate de forças e interesses transformam a Amazônia em uma zona conflitiva.

Assinala-se que a história da região amazônica, desde a chegada dos primeiros europeus até os dias atuais, está marcada pelo assédio, principalmente, do capital. Com

efeito, observada a partir do ponto de vista rentável, a Amazônia possui uma trajetória de perdas e danos (LOUREIRO, 2002) regida pelos mandos e desmandos do liberalismo econômico; o qual determina o destino da região a partir de ideias que desconsideram as especificidades dos habitantes da floresta tropical. Não obstante, os projetos desenvolvimentistas, orquestrados pelos interesses do liberalismo e do neoliberalismo, têm afetado sobretudo as comunidades tradicionais, deslocando-as de seus espaços de convivências, de suas tradições e da sua história. Esse deslocamento tem como consequências o surgimento e a intensificação de um grande número de contradições locais gerando mais perdas e danos à Amazônia.

De acordo com Ana Pizarro, no livro **Amazônia: as vozes do rio** (2012), o discurso racionalista europeu condicionou a Amazônia a três imagens: a fantasiosa (com monstros, canibais, Amazonas, etc.); a demoníaca (na qual o mal se faz presente na selva) e a de tesouro a ser explorado (isto é, uma fonte de lucro e riquezas). Este último discurso motivou a exploração dos recursos naturais da floresta, tornando-a a maior produtora e exportadora de matéria-prima para as indústrias nacionais e estrangeiras. Contudo, recentemente a exploração do grande vale desenvolve-se de forma mais desenfreada. É o que destaca Violeta Loureiro, no artigo **Amazônia: uma história de perdas e danos, um futuro a (re)construir** (2002):

Seja como fonte de ouro, como em Serra Pelada, que serviu para pagar parte da dívida nacional, deixando na região apenas as reproduções das fotografias que percorreram o mundo, mostrando a condição subumana do trabalho de homens no garimpo; seja como geradora de energia elétrica para exportar para outras regiões do Brasil e para os grandes projetos, que a consomem a preços subsidiados, enquanto o morador da região paga pela mesma energia um preço bem mais elevado; seja como última fronteira econômica para a qual milhões de brasileiros têm acorrido nas últimas décadas, com vistas a fugirem da persistente crise econômica do país, buscando na Amazônia um destino melhor (o que, infelizmente, poucos encontram) (LOUREIRO, 2002, p. 107).

As tentativas de modernização, por meio da industrialização da região – a qual preteritamente foi concebida como primitiva, incivilizada e bárbara – têm causado mais contradições; pois são poucos os que conseguem ascender socialmente. Soma-se a isso, a política crônica do Estado de abandono das classes mais pobres, transformando a Amazônia desde as últimas décadas do século XIX em um espaço onde confluem os conflitos pela terra, a miséria urbana e rural, o desperdício de recursos naturais, a violência contra as comunidades indígenas, a poluição ambiental, o império do narcotráfico, o avanço predatório do agronegócio, etc.

Em **A invenção da Amazônia** (1994), Neide Gondim estabelece a máxima na qual a Amazônia não foi descoberta e muito menos construída; na verdade, trata-se de uma invenção que envolve a historiografia grego-romana, a mitologia indiana, o imaginário medieval e parte da mentalidade expansionista-mercantilista europeia, cujos discursos sustentavam a dominação e a exploração da grande floresta. Além desses dados, pode-se incluir no bojo da invenção das terras do novo mundo, a ficção literária. Notoriamente sabe-se que o gênero romance, ao longo dos séculos XVIII e XIX, foi um dos principais divulgadores da ficção; assim como, foi também um importante veículo de divulgação de valores e ideias. Haja vista que:

[...] as principais imagens da Amazônia presentes na literatura sobre a região dialogam com relatos clássicos, como os de Cristóbal de Acuña e Gaspar Carvajal, e mesmo como a *História general de Indias* (1552), de Gonçalo Fernandez de Oviedo y Valdés e a *História general y natural de Indias* (1535), de Francisco Lopez de Gómora. Os dados constantes dessas “narrativas de índias” têm sido aproveitados por romancistas como o colombiano William Ospina. Milton Hatoum e Márcio Souza também fundamentam os seus discursos literários nas ruínas ou nas “cinzas” deste passado glorioso; do Eldorado à extração da borracha e seu declínio (SOUZA, 2013, p. 25 [Grifos da autora]).

Considerando-se que a região amazônica corresponde a 49, 29 % do território brasileiro – abrangendo os estados do Acre, Amapá, Amazonas, Pará, Roraima, Rondônia e parte do Mato Grosso, Maranhão e Tocantins – torna-se evidente que ela será representada por termos literários e discursivos integradores da nação. Sendo, contudo, a forma romanceada a mais recorrente na representação do país, pois, sabe-se que o romance discursivamente pode descortinar os brasis existentes dentro do Brasil, tendo em vista que o gênero romance ainda é, no século XX, um instrumento de descoberta e interpretação do país, conforme aponta Antonio Candido, em **Formação da Literatura brasileira: momentos decisivos** (1959). Uma vez que a ficção, principalmente por meio do romance, consolidou-se como um importante instrumento de descoberta e interpretação da realidade nacional. Com efeito, o fato de o romance ser o mais irregular e universal dos gêneros, isto é, “um gênero eminentemente aberto, pouco redutível às receitas” (CANDIDO, 2012, p. 429) clássicas, a ambivalência do gênero possibilitou aos escritores a elaboração consciente da realidade humana e a incrementação paulatina da matéria romanesca e das técnicas narrativas. Devido a essa plasticidade, a ficção brasileira incorporou em sua urdidura temas que versavam (direta e indiretamente) sobre a história, a economia, a política, a moral, a ética e a sociedade do país. Deste modo, as composições literárias ficcionais (romances, novelas, contos, peças teatrais) amalgamavam em sua tessitura, de um lado a fantasia e do outro o documentário, sustentando assim a viga da

verossimilhança. O verossímil nas narrativas literárias ficcionais foi obtido justamente pelo ajustamento íntegro entre a forma literária e os problemas humanos que têm sido expressados pela ficção literária.

No Brasil, segundo Antonio Candido (2012), o romance do século XIX “elaborou a realidade graças ao ponto de vista, à posição intelectual e afetiva que norteou todo o Romantismo, a saber, o Nacionalismo literário”. No intuito de descrever a nação e os brasileiros, os romancistas e os demais prosadores escreveram sobre lugares, cenas, fatos e costumes do Brasil numa ânsia topográfica de apalpar o país. Destaca-se que apesar das transformações e mudanças temáticas, ao longo do tempo, o desenvolvimento do romance brasileiro evidencia o quanto a literatura teve consciência do seu papel na construção de uma visão do país.

Por esse motivo, pode-se conceber os ficcionistas do passado e do presente como intérpretes do Brasil, justamente por meio de narrativas que desde o século XIX até à contemporaneidade, eles têm apresentado à sociedade letrada brasileira “interpretações originais da nação e dos brasileiros” (SANTIAGO, 2009, p. 19). Seguindo a forma como a ficção mapeou o Brasil a partir do século XIX, considera-se que o romance de temática amazônica possui um forte caráter histórico, pois muitas obras cujo enredo tem a região como tema, tecnicamente, constroem uma ficção crível na qual a veracidade amarra-se a fatos da história da Amazônia. Consequentemente, a literatura romanceada local, ao incorporar fatos e figuras históricas à tessitura narrativa, predominantemente, apresenta e representa os problemas do espaço amazônico.

Por se tratar de um importante ecossistema do planeta, a Amazônia despertou imenso fascínio nos primeiros homens que tentaram desbravar os seus rios e matas. A imensa floresta passou por processos de “descoberta” que se traduzem em discursos cujos desdobramentos em vários gêneros literários expõem não só o processo de formação da região, mas do próprio país. Sabe-se que a história política da região acumula muitos casos de abandono das classes menos favorecidas pelo Estado brasileiro. Os principais projetos de tentativa de modernização eram ideias deslocadas da realidade da floresta por não contemplarem a sociedade e as singularidades do homem amazônico.

Todavia, antes mesmo dos grandes projetos, esse território sofreu com os choques de interesses sobre seus recursos naturais. Cita-se como exemplo a dizimação de várias tribos indígenas opositoras dos interesses mercantilistas dos exploradores europeus. O poema **Muhuraída** (1875), de Henrique João Wilkens, tido como a obra fundadora da literatura amazônica na tradição literária brasileira, ficcionaliza a redução da tribo de

índios Mura durante o Brasil colônia. Acerca da inserção da Amazônia na tradição literária nacional, Márcio Souza (1977) argumenta que o poema épico de Henrique João Wilkens e o Diário da **Viagem filosófica pelas capitâneas do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá**, de Alexandre Ferreira Rodrigues, são inauguradores de uma forma de expressão sobre a Amazônia cuja base é mercantilista e colonialista e tinha como único objetivo o domínio do grande vale.

Entre os textos literários que fundaram uma tradição literária na Amazônia tem-se o citado **Muhuraída** (1785), de Henrique João Wilkens, e os poemas de Bento Figueiredo Tenreiro Aranha, ambos datando do século XVIII. No século XIX, tem-se o romance indianista **Simá** (1857), de Lourenço da Silva Araújo Amazonas, e **Os selvagens** (1875), de Francisco Gomes de Amorim. De acordo com Allison Leão (2011, p. 50) “são livros que [se] detêm sobremaneira nos embates sociais que se dão na Amazônia – a colonização e a cabanagem, respectivamente”. A essa lista de obras inclui-se a prosa de ficção de Marques de Carvalho, autor de uma volumosa produção narrativa<sup>25</sup>, cuja principal obra é o livro **Hortência** (1888), e os canônicos Inglês de Sousa (1853-1918) – autor de **O cacaulista** (1875); **História de um pescador** e **O Coronel sangrado** (ambos de 1876); **O missionário** (1891) e **Contos Amazônicos** (1893) – e José Veríssimo (1857-1916) autor de **Cenas da Vida Amazônica** (1886), cuja produção literária é rarefeita (PAMPLONA, 2013) e de pouco vigor, os quais completam o quadro de escritores do século XIX que contribuíram para a formação de uma tradição literária na Amazônia. Vale assinalar que a descoberta de novos textos pode reestruturar esse cânone, por exemplo, em 2015, Milton Torres, após pesquisas na Biblioteca Nacional de Portugal, encontrou uma “epopeia inédita sobre viagem empreendida pelo rio das Amazonas e afluentes superiores até as Índias de Castela” (TORRES, 2015, p. 15). A **Viagem** (1746), a epopeia amazônica, teve sua autoria atribuída ao frei Pedro de Santo Eliseu. Torres ainda menciona que a “**Viagem**, dentre as epopeias da América Portuguesa, situa-se, cronologicamente, entre a **Prosopopeia**, de Bento Teixeira, e a floração épica das Minas Gerais na segunda metade do século XVIII. Precedendo a **Muhuraída**...” (TORRES, 2015, p. 15).

É lugar-comum a informação que o romance brasileiro, e por extensão o de temática amazônica, é herdeiro dos romances europeus, contudo a ficção romanceada amazônica é tributária de outros gêneros cultivados por europeus que se aventuraram no

---

<sup>25</sup> Cf. **Marques de Carvalho na imprensa periódica belenense oitocentista (1880-1900)**, dissertação de mestrado de Alan Victor Flor da Silva.

novo mundo e escreveram relatos técnicos, cartas e crônicas de viagem. Esses escritos de forte caráter descritivo e informativo forneciam dados, principalmente, sobre a paisagem, a topografia, as populações e as culturas por aqui encontradas. De forte caráter documental e histórico, esses escritos, atualmente, são importantes ferramentas para se recontar a história da Amazônia, porém neles é possível observar como a ficção calcada no imaginário europeu medieval ajudou a erigir uma visão acerca da região amazônica.

A visão dicotômica da floresta, ora enxergada como paraíso perdido, ora como inferno verde, colaborou sobremaneira para o *éthos* ficcional do romance amazônico. Conforme a hipótese de Neide Gondim (1994), no processo de formação da Amazônia, principalmente durante o século XIX, os males antigos misturaram-se aos novos males reforçando o imaginário sobre a região. E esse imaginário inventado pelos autores modernos de ficção assemelha-se ao dos primeiros viajantes. Todavia, nesse processo de retomada dos primeiros relatos de viagem empreendida pela ficção romanesca, se tem um jogo de recuperação e de subversão, o qual renova e mantém um certo *modus operandi* da fabulação em torno do espaço amazônico.

Na maioria das vezes, nos romances, a manutenção de discursos anteriores à “descoberta” da região, e que ajudaram a construir mitos<sup>26</sup> identificadores do espaço amazônico, justificam-se porque permitem vislumbrar a mentalidade e o imaginário de personagens e narradores diante do grande vale. As pesquisas das já mencionadas Neide Gondim e Ana Pizarro, apesar de temporalmente distantes uma da outra, complementam-se a partir do momento no qual mostram como cartas, relatórios de cientistas, crônicas de viagens e informes de missionários colaboraram discursivamente para a fundação de uma imagem do território amazônico.

---

<sup>26</sup> Entre 1872 e 1873, o escritor Joaquim Manuel de Macedo redige um relatório onde se listam os alicerces da jovem nacionalidade ou os mitos nacionais do Brasil romântico. Os mitos expressam a consciência do país manifestada pelas classes dirigentes e pelos intelectuais brasileiros da época do Romantismo. Oito desses mitos são listados por Antônio Soares Amora, na obra **O Romantismo** (1973). Eles são: “o mito da grandeza territorial do Brasil”; “o mito da majestade e da opulência da natureza brasileira”; “mito da igualdade de todos os brasileiros”; “mito da benevolência, da hospitalidade e da grandeza do caráter do povo brasileiro”; “mito das grandes virtudes de nossos costumes patriarcais”; “mito das invulgares qualidades afetivas e morais da mulher brasileira”; “mito da privilegiada paz octaviana do Brasil”. Quando se trata da Amazônia parte desses discursos já estavam presentes nos relatos e crônicas dos viajantes pela região. Entre os mitos fundacionais amazônicos, historicamente construídos, pode-se listar: a grandeza territorial da região; a opulência da fauna e da flora; a extrema produtividade vegetal, fluvial e mineral da região; um espaço despovoado, primitivo, incivilizado e selvagem; os povos autóctones (indígenas, caboclos e ribeirinhos) recorrentemente são taxados como preguiçosos, etc. Desse modo, a Amazônia nasce vinculada aos apetites mercantilistas da metrópole portuguesa.

Destaca-se que, apesar de não focalizar a ficção, Ana Pizarro (2012), coloca em evidência como os discursos orais e escritos surgidos na Amazônia têm pensado a região, uma vez que:

Ela tem sido pensada, em nível internacional, através de imagens transmitidas pelo ideário ocidental, europeu, sobre o que eles entendem ser sua natureza, ou, em outras palavras, sobre o lugar que a Amazônia ocupou na sua experiência, imagem que foi ratificada em diversos textos: crônicas, relatos de viajantes, relatórios de cientistas, informes de missionários. Somente no final do século 19, foram recuperadas as linguagens que deram pluralidade ao discurso amazônico, de forma que hoje já podemos escutar vozes distintas (PIZARRO, 2012, p. 31).

Uma nova perspectiva sobre a região surgiu, conforme menciona Pizarro, apenas no século XIX quando foram escritas e publicadas a prosa de ficção e os primeiros romances, instaurando, desse modo, novos discursos e formas de representação do espaço e das gentes da Amazônia. A prosa de ficção do século XIX foi ficcionalizando e criando novos mitos amazônicos condicionados aos anseios do capitalismo e da ascendente burguesia, principalmente, com o desenvolvimento da economia gomífera, pois o ciclo da borracha e suas contradições “marcam de forma indelével a maneira de expressar a região” (SOUZA, 1977, p. 111).

A exploração da borracha deixou feridas marcantes na Amazônia, o seringueiro foi um dos personagens que sofreu incontáveis violências na sua luta pela terra e contra a terra. Essa figura está presente em narrativas como **A selva** (1930), do português Ferreira de Castro (1898-1974); **Inferno verde** (1908), de Alberto Rangel (1871-1945); **Os seringais** (1914), de Mário Guedes; **Terra de Icamiaba** (1931), de Abguar Bastos (1902-1995); **Coronel de Barranco** (1970), de Cláudio Araújo Lima (1908-1978), e tantas outras obras. Todavia, o paradigma em torno das narrativas amazônicas se estabelece com Euclides da Cunha (1866-1909) nos escritos ensaísticos de **À margem da história** (1909) e que posteriormente passaram a integrar a coletânea **Um paraíso perdido: ensaios amazônicos** (1976). Para Marlí Furtado (2013), a partir de Euclides da Cunha formou-se uma tradição, apesar de retrógrada à construção narrativa de Inglês de Sousa, de romancistas epígonos do estilo e do modelo de denúncia social empreendida pelo autor de **Os sertões** (1902).

Porém, de meados ao fim do século XX, alguns romancistas como Dalcídio Jurandir (1909-1979), Márcio Souza e Milton Hatoum rompem técnica e estilisticamente com o modelo discursivo euclidiano de representação da Amazônia, afastando-se sumariamente suas obras da tradição narrativa ficcional na qual a grande floresta prefigurava cindida entre a visão edênica e a infernista. Entre os escritores epígonos da

forma literária euclidiana, Marlí Furtado (2013) lista: Mário Guedes, Alfredo Ladislau, Aduino Fernandes e Francisco Galvão, cujas obras, respectivamente, são: **Os seringais** (1914), **Terra Imatura** (1923), **Terra Verde** (1925) e **Terra de ninguém** (1934). Segundo a estudiosa, é interessante notar que:

[...] uma espécie de tradição tenha se formado de certo modo retrógrada ao que Inglês de Sousa já tinha plasmado em suas narrativas, principalmente nos romances, ainda no século XIX. Dentre as razões desse retrocesso em termos narrativos ficcionais, uma se deve ao contexto da produção da borracha, nessas alturas já contabilizando números mais absolutos da espoliação humana. Também o contexto da literatura brasileira já tinha canonizado Euclides da Cunha como grande autor estilística e ideologicamente, independentemente de **À margem da história**, de 1909, obra paradigmática aos demais autores tanto no estilo quanto na denúncia social (FURTADO, 2013, p. 60-61).

A consolidação de uma tradição narrativa romanceada em torno da Amazônia brasileira, de fato, foi impulsionada pelo primeiro Ciclo da Borracha, uma vez que as transformações na economia e na sociedade da região criaram condições materiais favoráveis para a produção e circulação dessas obras. Consubstanciando-se a tal fato, Rafael Voigt Leandro (2016), embora não apresente dados sobre a recepção e circulação dos romances amazônicos, afirma “que o ciclo da borracha é o grande responsável pela entrada definitiva das letras amazônicas no circuito nacional” (LEANDRO, 2016, p. 11). O pesquisador menciona o interesse realçado do centro urbano do Brasil sobre a grande floresta, a alta movimentação financeira causada pela economia gomífera levava os periódicos a projetar e inventar “um novo eldorado amazônico para o imaginário nacional” (LEANDRO, 2016, p. 12). Esses impressos veiculavam as transformações sociais nas cidades de Belém e Manaus, informavam sobre a imigração de estrangeiros, a chegada de nordestinos para o duro trabalho nos seringais e atualizavam as notícias em torno da questão das fronteiras.

No segundo momento do ciclo da borracha, no século XX, a situação da Amazônia ainda despertava interesse dos grandes centros urbanos do país. Muitos são os periódicos que destinarão páginas e mais páginas sobre a região e a economia da borracha. Por exemplo, a revista **O observador: econômico e financeiro**<sup>27</sup>, na edição 89, de junho de 1943, foi totalmente dedicada à Amazônia em comemoração ao Mês Nacional da

---

<sup>27</sup> Periódico fundado em fevereiro de 1936 por Valentim Bouças e dirigida por Olympio Guilherme. A revista de tiragem mensal circulou até 1962. Durante o Estado Novo, a revista foi um instrumento de divulgação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). O periódico, de tendência conservadora e nacionalista, publicava notícias principalmente sobre a economia e sobre o processo de industrialização do Brasil.

Borracha, promovido pelo governo Getúlio Vargas. O editorial tinha como título “A borracha: passado, presente e futuro”.

A história da economia da borracha no território brasileiro assinala que a exploração dos recursos naturais lançou os povos autóctones na lógica econômica europeia, situação intensificada após a descoberta das possibilidades de uso comercial do látex da *Hevea Brasiliensis*. Por conseguinte, essas populações foram, vertiginosamente, usadas como mão-de-obra forçada.

Historicamente, a indústria da borracha foi um importantíssimo passo para a consolidação da modernização da indústria e do comércio mundial. A manufatura do látex, matéria bruta, transformando-o em borracha, desde meados do século XIX, permitiu “a confecção de inúmeros objetos, desde os de uso doméstico, pneus para bicicletas e automóveis, até material bélico e de construção naval” (BECKER; STENNER, 2008). O Ciclo da borracha, convenientemente, surge com a derrocada do “ciclo das drogas do sertão”, durante meados do século XVIII. Notoriamente, as mudanças de ciclos estavam conjugadas às transformações no âmago da sociedade capitalista e liberal, haja vista que o modelo econômico de coleta de cacau, pimenta, anil, salsa-parrilha, óleo de copaíba, favas de baulhinha, etc., não correspondia mais aos anseios e demandas de uma sociedade que crescia demograficamente e que necessitava consumir cada vez mais.

Enquanto o sistema econômico local não se ajustava às novas demandas da sociedade burguesa, a atividade comercial da Amazônia passou “por um longo período de estagnação, somente superado com as mudanças na economia-mundo e a valorização de um novo produto extrativo da região” (BECKER; STENNER, 2008). Acerca da economia gomífera, Mariluci Guberman argumenta que:

Embora a borracha seja uma riqueza natural, foi desenvolvida com técnicas industriais e tornou-se, em pouco mais de um século, um elo entre a natureza selvagem e a propriedade das invenções dos séculos XVIII e XIX, sendo uma das matérias primas mais importantes da economia mundial, e enchendo de orgulho a recente elite amazônica (GUBERMAN, 2014, p. 1 [pdf]).

Circunscrita entre a relevância para a indústria mundial e a prosperidade e o orgulho da elite do látex, a borracha também foi o elo da exploração do trabalhador braçal, geralmente nordestinos cooptados para a Amazônia, e a torpeza dos barões do caucho, os quais acumularam vultoso capital, construíram nababescas mansões, fizeram viagens regulares à Europa e enviaram os filhos às melhores escolas do velho continente,

enquanto os seringueiros, suas esposas e filhos eram consumidos por todas as sortes no interior da floresta. De forma proporcional, à medida que a modernização, com a incrementação tecnológica da borracha nos automóveis, avançava na Europa e nos Estados Unidos, a exploração do seringueiro no interior da Amazônia progredia vertiginosamente. O uso da força e da violência era um recurso recorrente contra aqueles que resistiam à subjugação voluntária dos barões do caucho. Ana Pizarro ao descrever de forma breve a trajetória de Isaias Fermin Fitzcarrald (1862-1888), um dos mais importantes e mais ferozes caucheiros do Ucayali, assinala que:

As “correries” consistiam em verdadeiras caçadas na quais, sob o poder do caucheiro, brancos e indígenas assaltavam aldeias de nativos, matando, levando suas mulheres e meninos entre oito e quatorze anos, para vende-los por um valor entre duzentos a quatrocentos soles cada um. Os adultos que não resistiam eram levados como peões do caucho. Cedo, Fitzcarrald começa a ser chamado de “rei da borracha”; seus filhos são enviados para estudar em Paris e ele se apropria de indígenas de diversos grupos (PIZARRO, 2012, p. 119).

A violência, o trabalho escravo e o sistema de aviamento são índices da falsa modernização amazônica, o Ciclo da borracha erigiu-se sob práticas de herança colonial e capitalistas. O barão do caucho e sua família, semelhantemente aos senhores de escravos, eram os “agraciados” pelos elementos da modernidade: a eletricidade, a urbanização das cidades, o telefone, os automóveis com pneus de borracha, os trens de ferro, a bicicleta, a agitada vida cultural de Belém e Manaus para onde vinham as companhias de teatro europeias, as roupas sendo mandadas para as lavanderias de Paris, os grandes casarões de arquitetura sofisticada permitindo o fresco e o bem-estar necessário para as damas e cavaleiros vestidos à moda europeia no caudaloso trópico amazônico (PIZARRO, 2012).

Em contrapartida, as benesses oriundas do capital da borracha e da *belle époque* estavam prodigiosamente distantes da vida dos trabalhadores do interior da floresta. As condições de vida e de sobrevivência de seringueiro e de caucheiros eram de abandono e de desamparo, submissos às vontades dos barões da borracha e desamparados de qualquer defesa trabalhista, estes viviam em condições de sumária escravidão. Em **À margem da história** (1908), Euclides da Cunha denunciou os infortúnios desses trabalhadores: os castigos diante da baixa colheita da goma, a precariedade dos instrumentos de trabalho, as dívidas do aviamento que impediam o abandono da lida na floresta, a alimentação precária e a solidão na faina do látex. A voragem da coleta da seiva elástica também avançou sobre os povos indígenas, historicamente posto à margem da noção de civilidade

européia. Segundo Ana Pizarro, o escritor Carlos A. Valcárcel, em **El proceso del Putumayo y sus secretos** (1915), “narra, denuncia e mostra os documentos dos julgamentos do caso de Putumayo” (PIZARRO, 2012, p. 141). O julgamento ocorreu a partir das acusações de: assassinatos, torturas, roubos, estupros, incêndios de tabas e outros crimes bárbaros contra os povos indígenas da Amazônia peruana. Os crimes perpetrados recaíram sobre a empresa do barão do caucho Julio César Arana e foram denunciadas pelo jornalista Saldanã Roca.

As contradições de tais cenários sociais revelam as incongruências das concepções de progresso, civilização e modernidade da sociedade burguesa, capitalista e liberal que paulatinamente se instalava no território amazônico. Com efeito, a atividade gomífera local estava desligada do controle do Estado e muito menos comprometida com os interesses da insignificante indústria e do comércio nacional, subordinava-se em grande grau ao comércio europeu e norte-americano, onde a borracha era industrializada, e à regulação privada dos coronéis de barranco e dos barões da seringa. A realidade da Amazônia brasileira mostrava-se abominável e impolítica, havia uma falsa ideia de trabalho livre nos seringais, que atraiu principalmente nordestinos, concretamente, a realidade apresentava uma disparidade entre os influxos de ideologias importadas da Europa e a sua inadequação diante de uma elite de forte tradição escravista<sup>28</sup> (SCHWARZ, 2012).

As próprias limitações técnicas, políticas e econômicas do Brasil e, especialmente, do Norte do país colaboravam para as disparidades sociais. Por exemplo, até o final do século XIX o Brasil ainda era entre as nações americanas o único país de governo monárquico e que ainda não havia libertado os negros escravizados; a população era predominantemente rural e a maioria analfabeta; a indústria e o comércio desenvolviam-se de forma irrisória; as cidades tinham logradouros insalubres e os problemas econômicos e a instabilidade política gerando muitas revoltas por toda a extensão do território afastava investidores e distanciava o país das nações “modernas e civilizadas”. Por sua vez, a Amazônia representada por suas duas maiores cidades, Manaus e Belém, estava distante da corte e das decisões de poder; as viagens do Rio de Janeiro até as duas

---

<sup>28</sup> Vale frisar que Roberto Schwarz construiu uma crítica cultural materialista da formação social do Brasil e em seus escritos não há menção alguma à região amazônica. Apesar disso, as reflexões e as interpretações do crítico sobre o Brasil do século XIX, demonstrando as condições sociais e econômicas peculiares do país, marcada pela importação de modelos ideológicos do exterior, é extensiva às circunstâncias da realidade amazônica brasileira. Desse modo, uma crítica literária que contemple a produção romanesca em torno do grande vale deve considerar o processo histórico de formação da Amazônia e compreender as formas como esse processo se torna constitutivo da urdidura das obras.

idades eram longas e desconfortáveis. Entre os mais antigos problemas da região, Otoni Moreira de Mesquita (2014) menciona a economia incipiente, a agricultura deficitária, o comércio insignificante e a população que se encontrava dispersa pelos rincões da floresta.

De forma prática, o seringueiro era uma propriedade semelhante ao escravo, não havia dispensa do serviço e a sua contratação, transporte, alimentação e subsistência imobilizavam capital do patrão, contudo a permanência do trabalhador geraria ao patrão muito mais lucro. As regras trabalhistas fundavam-se na violência e na autoridade dos barões da borracha e de seus capatazes. Dessa forma, princípios supostamente universais da civilização burguesa (a autonomia da pessoa humana, a universalidade da lei, a remuneração justa, a ética do trabalho etc.), sumariamente, inexistiam nos barracões, matas e beiradas de rios da Amazônia. Os seringueiros e caucheiros eram arremedos de trabalhadores livres, abandonados à própria sorte em uma região de vasta extensão geográfica onde rios e o manto denso da floresta dificultavam a integração desse espaço ao restante da nação. A distância é tão nítida que há um desajuste na formulação da nação brasileira, a qual desenvolve-se ignorando a Amazônia e o amazônida, por outro lado, ignorava a fundação de nossa nacionalidade. Haja vista que para o restante do país a visão predominante era de uma terra distante, isolada no tempo e no espaço, envolta nos mistérios das matas e rios, de selvagens canibais, de moléstias contagiosas, de homens rudes e incuriosos, de mitos, lendas e histórias fantasiosas, enfim, espaço da violência naturalizada e da fúria secular da natureza indômita.

Conforme Francisco Foot Hardman (2007), esse será o paradigma predominante, com certas oscilações, nas representações literárias da Amazônia e nas obras ficcionais “que elegeram a região amazônica como seu tópico central” (HARDMAN, 2007, p. 142). O Auge dessas narrativas se deu entre o final do século XIX e início do XX, como dito anteriormente. Especificamente, o gênero romance contribuiu sobremaneira para a representação da região, isso se deve ao prestígio alcançado por ele entre o público leitor e grande parte de uma elite intelectual tributária dos paradigmas ficcionais europeus. Outro dado relevante é a excelência do romance como veículo de propagação de ideias, para uma região onde o capital queria insistentemente desfazer a imagem de primitiva, incivilizada, pobre, selvagem e de espaço vazio; o romance à revelia cumpria a função de mostrar a inadequação da floresta aos influxos da modernidade, da civilidade europeia e de ser um território marginal ao seletorol das nações modernas de futuro próspero.

Não se deve ignorar o fato de que o romance de temática amazônica, até o presente momento, ganhou mais títulos nos dois grandes momentos de afirmação do caráter nacional do Brasil, no século XIX, estágio de construção do nacionalismo brasileiro, e no início e meados do século XX, quando nosso nacionalismo foi posto em xeque e houve a necessidade de se repensar a condição da nação. De certo modo, historicamente, a Amazônia com o seu caráter indômito, prefigura como um território apartado e abandonado da nação brasileira, já que supostamente seria uma “terra de ninguém”. Dessa forma, enquanto alguns ficcionistas trabalharam no intuito de representar a região, reiterando preconceitos; outros escritores trabalharam no intuito de desfazer os preconceitos geográficos e expor a intrínseca ligação dos problemas locais com os nacionais.

### 3.2 A visão da Amazônia de Dalcídio Jurandir

A Amazônia, conforme anteriormente mencionado, tem motivado o aparecimento de um grande número de romances sobre aquela, que, nas palavras de Euclides da Cunha, era a “última página, ainda a escrever-se, do Gênesis” (CUNHA, 2000, p. 346). Como sabemos, parte dessas obras, desde a segunda metade do século XIX até a primeira do XX, figuraram a região a partir do paradigma inferno verde – paraíso perdido. Por exemplo, o romance **A selva** (1930), de Ferreira de Castro (1898-1974), é uma das obras que abrem caminho para a linhagem de romancistas denunciadores da exploração humana na Amazônia.

Segundo Marlí Tereza Furtado (2004), entre os autores que gradualmente retiraram de suas obras a protagonização da selva e concentraram a atenção na população amazônica, destacam-se: Abguar Bastos (1902-1995) com o romance **Safra** (1937), no qual demonstra a substituição do ciclo da borracha pelo da castanha, infligindo ao homem comum a mesma estrutura de trabalho da economia gomífera, e Dalcídio Jurandir (1909-1979), que dentro de quase quatro décadas escreveu uma saga romanceada focalizadora dos dramas pessoais, sociais e econômicos do amazônica no extremo norte da Amazônia brasileira<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> A recusa ao paradigma euclidiano de representação da Amazônia e ao vernaculismo da língua portuguesa foram registradas por Josué Montello, romancista maranhense e amigo de Jurandir, em um artigo redigido logo após o falecimento do paraense: “Já ele [Dalcídio] tinha então, no mais refinado grau, a consciência de seu ofício. Conhecendo bem os grandes mestres da língua portuguesa, não queria seguir-lhes o caminho. Ele pretendia ser, no estilo, na expressão, no modo de construir a página literária, o oposto de seu enterrâneo Raimundo Moraes, que ocupava todos os domingos, em Belém, o rodapé da primeira página

A visão de Dalcídio Jurandir em torno da região decorreu do interesse nos problemas da região, das leituras e do envolvimento nas discussões políticas. O romancista vivenciou e testemunhou as diversas forças que influem sobre a Amazônia. Parte considerável da perspectiva do escritor acerca da região foi registrada em inúmeros textos publicados na imprensa periódica brasileira<sup>30</sup>. Esses escritos são de grande relevância para a compreensão do seu projeto estético e ideológico, sobre o qual mais à frente debateremos.

Nos artigos, reportagens, crônicas e entrevistas saídos na imprensa periódica nacional, Dalcídio Jurandir deixou explícita sua visão oscilante sobre a Amazônia, ora enxergava-a de forma otimista, prevendo dias melhores para a sua população; ora, deixava entrever a decepção e a frustração diante das doenças, da fome e da miséria que assolam a população da região. Essa alternância no ponto de vista do escritor é nítida no artigo “Velhice e ruína das cidades da Amazônia”, editado no jornal **Tribuna Popular**, em 8 de julho de 1945, no qual Jurandir pondera que:

Quando falo da miséria que domina o Extremo Norte, nas regiões que rapidamente percorri, lugares queridos onde deixei muito de minha juventude, não o faço com pessimismo ou com revolta. Não há desespero diante dos anônimos espetáculos de dor e de fome. Há, sim, uma grande esperança porque melhores dias se aproximam e o povo os espera. Repito aqui as palavras de Prestes:

“Sabemos o quanto é grave o momento que atravessamos e em contato, como estamos, com as camadas mais pobres do nosso povo, sabemos e sentimos o quanto é dolorosa sua situação econômica e miserável o nível de vida a que chegou”. E adiante acentua: “Como enfrentar tão seria situação? O remédio não está, evidentemente, na guerra civil nem nos golpes salvadores. Mas está visto também que os paliativos nada resolvem” (JURANDIR, 1945, p. 3).

Frisamos que a postura de Dalcídio Jurandir estava imiscuída de um tom panfletário diante do contexto histórico de meados do século XX que envolvia: a campanha à eleição de Carlos Prestes, a euforia perante a redemocratização do Brasil após o fim da ditadura de Getúlio Vargas e a possibilidade de implantação do Comunismo no

---

do **Estado do Pará**, falando de homens, bichos e coisas da Amazônia numa forma que aparentava à de Euclides da Cunha.

No caso de Dalcídio Jurandir, repetia-se a lição de Jorge Amado e de Graciliano Ramos: homens universais pelas ideias, mas guardando a inspiração de sua província [...]” (MONTELLO, 1979, p. 133 [Grifos do autor]).

<sup>30</sup> A maioria desses textos (crônicas, contos, reportagens, ensaios, artigos, crítica literárias, etc.) foi compilado e catalogado por três projetos de pesquisa coordenados por Marlí Tereza Furtado, professora e pesquisadora da Universidade Federal do Pará (UFPA). Os referidos projetos de pesquisa foram: “Dalcídio Jurandir e o realismo socialista I”, “Dalcídio Jurandir e o realismo socialista II” e “Dalcídio Jurandir: o romancista e o jornalista”.

país com o fim da Segunda Grande Guerra Mundial. Nesse mesmo artigo, Jurandir assume uma postura contrária à enunciada no início do texto. Vejamos:

Na Amazônia, como acontece em quase todo o Brasil, as cidades não progredem. Mais parecem aldeias atrasadas e abandonadas que cidades. Quando não desaparecem como Masagão e outras cidades do Amazonas, Xingu e Tapajós, ficam paradas numa estagnação soturna onde vegetam pálidos e lentos seres humanos. Um ou outro edifício novo, uma ou outra casa caiada, duas ou três ruas limpas, um posto de saúde, como os do SESP espalhados nalgumas cidades, e o resto é a casa velha, a casa fechada porque a família se mudou para Belém do Pará, as casas caindo e as choças. Cametá, no rio Tocantins, é um exemplo.

Já foi uma cidade próspera, com escola de humanidades, banda de música, jornal, boa biblioteca pública, letrados e um cais no Tocantins. O que vejo, agora, são casas desabando, montões de tijolos e barro, casas irremediavelmente caindo, gente morando entre ruínas, paredes escoradas por grossos esteios. O mato viçando onde outrora foram salas, alegres varandas, alcovas e cozinhas, telhados arriando-se, tristes calçadas de casas que pertenceram a coronéis mortos e que se forma com os seus donos. O cais caiu.

As velhas igrejas coloniais dominam a velhice e a ruína do casario. Não vi uma casa nova, não vi senão duas mil criaturas, talvez, na contemplação morna daquelas paredes aluídas, daqueles restos de casarões e sobrados, nas palhoças que vêm do fundo do mato e avançam para as primeiras ruas, duas mil criaturas que querem fugir daquele impaludismo e daquela falta de leite, legumes e carne que marcam os homens, as mulheres e as crianças. Na frente, a cidade com seu ar velho, os trapiches velhos, e também velhos os meninos maltrapilhos e magrinhos que quebram pedra no duro do sol. Atrás, a gorda e implacável terra que come o povo, a terra dos velhos “campos santos”. Não esquecerei as igrejas coloniais que as mangueiras cobriam na densa paisagem do Tocantins. Uma delas está fechada, o telhado caiu, as paredes rachando e os santos ausentes. Não esquecerei o Prefeito, que há mais de dez anos governa o município, educado na Bélgica e na Suíça, rodeado de livros franceses na grande e patriarcal varanda sobre o rio. Por certo terá saudades dos lagos suíços e de Bruges, a morta.

Sobretudo não esquecerei os velhos e jovens, muito sérios, que se reuniram na sala de uma velha casa, onde há uma pequena saboaria, para que eu lhes falasse de Prestes (JURANDIR, 1945, p. 3).

A denúncia da falta de progresso e desenvolvimento urbano nas cidades da Amazônia, a presença avultosa da miséria humana, a ruína social de famílias e cidades e o descontentamento com a indiferença dos poderosos locais são questões recorrentes na escrita tanto do jornalista quanto do romancista. Material que foi reaproveitado na escrita dos romances da saga, a exemplo a descrição da cidade de Cametá, localizada na região do rio Tocantins, é muito semelhante à descrição da fictícia e decaída cidade do romance **Ribanceira**. Até a menção ao Prefeito do referido município, “que há mais de dez anos governa o município, educado na Bélgica e na Suíça, rodeado de livros franceses na

grande e patriarcal varanda sobre o rio” remente ao personagem coronel Acácio da obra anteriormente citada.

Assumidamente comunista, Dalcídio Jurandir manifestou em seus textos para a imprensa, sobretudo a comunista, certo maniqueísmo no qual forças contrárias duelavam como os pobres das periferias (humanos, trabalhadores e íntegros) versus os ricos (hipócritas, abusadores e gananciosos) ou conforme é sugerido na citação acima o embate entre as forças patriarcais, oligárquicas, decadentes e destruidoras versus a esperança de derrota de tudo isso representada na união do povo em torno de um líder progressista como Luís Carlos Prestes. Entre os textos escritos para a imprensa constam longas reportagens que tratam sobre os índios, caboclos, seringueiros e demais trabalhadores rurais na Amazônia. Muitos desses escritos assemelham-se a estudos etnográficos que discutem aspectos da realidade, principalmente, da marajoara.

A crônica **Velhice e ruína das cidades da Amazônia** engendra o tom panfletário da propaganda a Luís Carlos Prestes, uma das lideranças do Partido Comunista do Brasil (P.C.B.) durante a década de 1940, ao cenário de ruína e atraso de cidades da Amazônia como Cametá, Masagão, Currálinho, no Marajó, e outras administradas por “homens vencidos, velhos bêbedos já no fim, bacharéis desesperados” (JURANDIR, 1945, p. 3) que representavam o retardo das oligarquias locais eivadas de preconceitos e reacionárias. A crônica prossegue na descrição do cenário de abatimento, desabamento e miséria que assola as localidades do grande vale, mas aludindo vez e outra à resistência do povo que ainda timidamente falava sobre o líder comunista.

Nos muitos textos redigidos para a imprensa periódica, Jurandir coloca em primeiro plano os dramas vividos por homens e mulheres na paisagem amazônica. Essa postura é fundamental para a compreensão do romancista que recusa em suas obras o regionalismo pitoresco (FURTADO, 2011a) e a representação da Amazônia ora selvagem, cheia de mistérios, ora um paraíso perdido. As reportagens, artigos e crônicas em torno da região frisam problemas como o trabalho insalubre na extração de timbó, planta que queimava a pele dos caboclos extrativistas (**O timbó queima a pele como fogo**, jornal **Tribuna Popular**, 1945); a descrição de informações sobre a história, a sociedade e a economia das ilhas do arquipélago de Marajó, detalhando informações sobre o trabalho de vaqueiros, madeireiros e pescadores (**A ilha de Marajó**, revista **O Observador econômico e financeiro**, 1943), a exploração e o abandono de trabalhadores rurais (**O drama do seringueiro não é lenda de cobra grande**, revista **Diretrizes**, 1942)

e, o assunto mais recorrente, a denúncia da miséria extrema cheia de dor e fome que domina as populações amazônicas (**A Amazônia e a safra dos mortos**, revista **Diretrizes**, 1942).

De fato, nos inúmeros textos para a imprensa Jurandir trata da realidade em ruínas (sobretudo após o fim do Ciclo da Borracha) e atrasada da Amazônia, a manifesta consciência social do escritor vê criticamente a realidade, apontando as suas mazelas. Apesar disso, em algumas entrevistas, crônicas e reportagens o discurso do marajoara está imbuído de um anseio de progresso para a região. Em entrevista para Raymundo Souza Dantas, escritor e colaborador da revista **Vamos Ler!**, o paraense considerando o contexto da Segunda Guerra Mundial assinala a relevância econômico-militar do grande vale e de sua borracha no combate das potências fascistas. Diante do interesse da indústria norte-americana sobre o látex amazônico, Jurandir vislumbra a região como um ponto vital da segurança das Américas e prevê o retorno aos dias intensos de extração do ouro negro. Pois, para Dalcídio, o Marajó seria uma área estratégica, assim como outras regiões amazônicas já haviam sido sondadas nas cogitações táticas de nazistas e de japoneses.

Apesar de o cenário de Guerra apontar para um novo momento de exploração da seiva amazônica, Dalcídio Jurandir defende que não se deve:

[...] mais repetir os processos primitivos e coloniais da exploração de seringais e de homens, como vimos no passado. A grandeza e a decadência da borracha marcam uma experiência social que não pode ser posta de lado. O seringueiro precisa de transportes, instrumentos, melhor estabilidade na terra. Há, no vale, extensos seringais nativos e abandonados. Não basta apenas valorizar a borracha. Valorizemos antes de tudo o homem amazônico sem o que, não é possível restaurar a produção dos seringais. Dar aos caboclos melhores condições de vida, libertá-lo da ganância comercial, dar tudo que lhe possa aumentar o rendimento de trabalho e lhe ofereça oportunidade para um padrão de vida em que as populações possam crescer, não só em número como em qualidade. O problema dos transportes é trágico! O problema do índio em luta com o seringueiro. Defender o seringueiro, sem, porém, destruir as tribos. Há rios que se despovoam como o Xingu, onde apareceu agora, uma “peste” – as minas de ouro, que ameaçam acabar com a lavoura de Altamira (JURANDIR, 1942a, p. 22).

O escritor entendia que se a indústria da borracha fosse implantada na Amazônia, durante a Segunda Guerra Mundial, respeitando as especificidades locais e recusando os processos primitivos e coloniais de exploração dos seringais e dos homens decorridos no passado, após o final do conflito bélico, haveria possibilidades de desenvolvimento humano e de superação dos problemas da região. Vale salientar que em 1942, Jurandir já reconhecia que o desenvolvimento da Amazônia deveria ser concomitante ao progresso

técnico e científico, à valorização das populações locais, à proteção dos povos indígenas e à preservação do ecossistema. Outrossim, ele ainda argumentava que por meio do avanço técnico-científico problemas como a falta de transportes, o desabastecimento de alimentos e as questões de saúde poderiam ser superadas.

Outro assunto tratado na entrevista foi o recenseamento no Pará que coletou dados demográficos, econômicos e sociais do Estado. Jurandir pondera que o censo (realizado em 1940) foi “um redescobrimto da Amazônia” por fornecer com fidelidade o quadro demográfico da região, demonstrando a ocupação do território amazônico por uma população resistente, apesar do alto nível de mortalidade naquela época.

Esse assunto também foi tratado na reportagem **A Amazônia e a safra dos mortos**, publicada em 6 de agosto de 1942, na revista **Diretrizes**. Comparando ligeiramente o censo de 1940 ao de 1920, Jurandir menciona que houve equívocos na pesquisa censitária da segunda década do século XX devido ao critério adotado no cálculo da taxa de crescimento demográfico da região não ser consensual entre os pesquisadores. Para o escritor, A Amazônia não poderia apresentar, de maneira alguma, o previsto decréscimo populacional que naquela década já era baixo. De maneira um pouco utópica e sem indicar dados do censo dos anos de 1940, o paraense afirma que essa pesquisa foi de suma importância para a região, pois ele acreditava que apenas uma operação estatística com métodos de pesquisa apurados seria capaz de identificar:

[...] aspectos mais exatos e completos das populações amazônicas tão dispersas e tão variáveis de sua economia tão pobre, mas aparentemente contraditória e de suas atividades sociais. Não apenas, uma simples contagem de habitantes, mas a fixação estatística de sua mobilidade social em função da terra e do homem (JURANDIR, 1942b, p. 15).

A partir da discussão sobre recenseamento de 1940, que possibilita ao escritor pensar as mazelas do vale como problemas universais, Dalcídio Jurandir menciona o fracasso da modernidade na resolução dos impasses existentes na região sobretudo porque:

Os problemas da Amazônia são problemas universais que exigem, – em virtude de tão extensas áreas geográficas influenciando, poderosamente, na vida de seus habitantes e dos grupos para ali, porventura, transplantados, – a ação conjunta de técnica e de ciência do mundo. Sem essas duas armas, o homem não subjugará a natureza em seus aspectos mais agressivos e não saberá, realmente, ocupar o mundo amazônico (JURANDIR, 1942b, p. 15).

O excerto acima leva-nos ao seguinte questionamento: por que os problemas da Amazônia são universais? Diante do discurso manifestado na reportagem **A Amazônia e**

**a safra dos mortos**, cogitamos que são universais porque (no entendimento do escritor) a ciência e as técnicas desenvolvidas na modernidade, até aquele momento, eram insuficientes para: vencer o isolamento humano em áreas de grandes extensões geográficas, separadas pela floresta tropical e pelos rios caudalosos; subjugar as dificuldades no cultivo e abastecimento de alimentos e superar o vigente sistema econômico fundando no modelo colonial.

A ênfase no censo representa para Dalcídio Jurandir a necessidade de o Brasil conhecer com maior profundidade as condições de saúde, de alimentação, de trabalho e habitação e ecológicas do vale; por meio das quais seria possível mensurar a resistência social do amazônida diante das adversidades locais. O romancista estima ainda que o contato direto com as condições sociais desse território poderia responder questões originadas após a queda da Borracha no início do século XX, a saber: o êxodo de milhares de trabalhadores dos seringais, o processo de diminuição demográfico em extensas zonas da borracha e as formas de sobrevivência de trabalhadores que estavam:

[...] sob uma organização social tão caracteristicamente rudimentar pelos seus processos de espoliação e de crueldade em acordo com as próprias necessidades históricas do trabalho semicolonial, do comércio aventureiro e de toda uma economia baseada em produtos nativos [...] (JURANDIR, 1942b, p. 15).

Na perspectiva do romancista, a ausência dos dados censitários, citados anteriormente, impediria o início de um estudo mais honesto e prático dos problemas humanos na Amazônia, cujas debilidades sociais somente seriam subjugadas pela conjugação da técnica e da ciência do mundo.

Para Jurandir, os processos rudimentares de trabalho (a caça e pesca, a colheita da castanha e outras sementes, a devastação das árvores do caucho e o corte da seringueira) identificados no censo podem mensurar o grau de atraso da economia amazônica, a qual ele considerava puramente colonial ou semicolonial e sujeita às especulações e vontades do comércio exterior.

Por isso, diante da ausência de transportes para uma região tipicamente fluvial, de indústrias e de uma atividade econômica moderna, resta ao caboclo fazer comércio de trocas à maneira dos índios, trocando a caça, a pesca e outros produtos naturais por produtos mais industrializados, argumenta Dalcídio. É importante assinalar que essa observação sobre a situação socioeconômica da região será impressa nos romances da saga **Extremo Norte**. Em **Ribanceira** (1978), a título de ilustração, o empobrecido

caboclo Seruaia, na cena de desembarque de Alfredo na arruinada cidade, troca um tucano preso em um paneiro (cesto feito com talas de palmeiras) por uma quantidade pequena de farinha e de sal para manter a subsistência.

Retornando à visão de Dalcídio Jurandir sobre a Amazônia, o escritor acredita que as ausências perpetradas à região criam um cenário de instabilidade que determina toda a estrutura de exploração social, pois tal sistema tem por base a exploração dos produtos da floresta, o rude assujeitamento do caboclo e o doloroso saque dos seringais, dos castanhais e das árvores de madeira de lei. Perante a violência da espoliação dos recursos naturais, restaria ao caboclo amazônico as rudimentares formas de sobrevivência. Portanto, para Jurandir, é imprescindível o conhecimento da realidade, da vida e dos costumes do amazônida em meio a:

[...] suas lutas e fraquezas, sua lenta valorização social explicada pelos próprios erros nascidos ao contato com a cultura adiantada. Essa mesma cultura que desde o saque e a matança dos índios até a dominação dos seringais, castanhais e florestas não fez da Amazônia mais do que um mercado colonial, uma fonte de lucros imediatos, de fantásticas aventuras comerciais (JURANDIR, 1942b, p. 17).

A reportagem escrita durante a Segunda Guerra Mundial, quando se cogitava uma volumosa produção de borracha na Amazônia, encerra com Dalcídio Jurandir afirmando que a valorização do produto não significa a valorização dos abandonados seringais nativos e muito menos o aumento do padrão de vida na região. Pois, nem sob os esforços mais vigorosos seria possível a produção de toneladas de borracha em curto período de tempo, haja vista as debilidades técnicas-científicas e socioeconômicas mencionadas anteriormente. Por fim, Jurandir assevera que apenas por meio da industrialização do próprio vale, montando usinas, formando um proletariado, desenvolvendo experimentos na plantação da seringueira, será possível o desenvolvimento e a modernização da Amazônia, concedendo, assim: “melhores oportunidades de bem-estar ao seringueiro e *piores oportunidades de mal-estar* aos comerciantes e seringalistas gananciosos e sem escrúpulos” (JURANDIR, 1942b, p. 17 [Grifos do autor]).

A compreensão das singularidades da Amazônia pelo escritor paraense, por conseguinte, expõe a situação do Brasil como um país à margem dos avanços das técnicas científicas e revela a insuficiência das tentativas de modernização da região.

### 3.3 Dalcídio Jurandir: vida, jornalismo e literatura

Dalcídio Jurandir Ramos Pereira, nasceu em 1909, na cidade de Pontas de Pedras, localizada na ilha de Marajó (PA), e faleceu em 1979 na cidade do Rio de Janeiro. Em vida o paraense atuou como jornalista, funcionário público, professor de primeiras letras, militante político, romancista e tradutor. Foi preso duas vezes, em 1936 e 1937, por causa do apoio às ideias da esquerda política e pelo combate ao fascismo. O resultado do trabalho como autor do ciclo **Extremo Norte** consagrou-o com alguns prêmios: o primeiro foi no concurso literário promovido pela editora Vecchi e pelo jornal literário **Dom Casmurro** em 1940; o segundo pela Biblioteca do Estado da Guanabara e o terceiro pelo Pen Clube do Brasil, os dois últimos concedidos ao livro **Belém do Grão-Pará** (1960), e o último prêmio foi conferido pela Academia Brasileira de Letras, em 1972, ao conjunto de sua obra<sup>31</sup>.

O compromisso sociopolítico acirrado ao Partido Comunista do Brasil (PCB), a atividade como jornalista nas cidades de Belém e do Rio de Janeiro e o convívio com a comunidade intelectual brasileira são pontos importantes da trajetória de Dalcídio Jurandir. Em suma, a trajetória do paraense subscreve-se à saída do Norte do Brasil em direção à cidade do Rio de Janeiro – a qual no início do século passado era a capital e um importantíssimo centro de irradiação cultural e político da nação. As idas à antiga capital federal deram-se em dois momentos: o primeiro, em 1928, e o segundo, em 1941. Naquela primeira tentativa, o jovem Dalcídio, sem colocação profissional fixa, custeou a estadia no Rio entre a lavagem de pratos e copos em um restaurante e a revisão gratuita de textos para a revista **Fon-Fon**. A inviabilidade da permanência na cidade conduziu-o, forçosamente, ao retorno a Belém.

Já no início dos anos de 1940, após **Chove nos Campos de Cachoeira** (1941) vencer o concurso promovido conjuntamente pelo hebdomadário literário **Dom**

---

<sup>31</sup> Segundo Moacir Costa Lopes a entrega desse prêmio explicita o caráter de Dalcídio Jurandir. Pois após Jorge Amado ter se empenhado para que a Academia Brasileira de Letras concedesse ao paraense o Prêmio Machado de Assis, por reconhecimento pelo conjunto de romances, Dalcídio Jurandir afirmou prontamente que o recusaria. Contudo, consciente da mágoa que causaria a Jorge Amado, resolveu aceitar. A solenidade de entrega dos prêmios, naquele ano, teria como convidado de hora o general Emílio Garrastazu Médici, o qual entregaria a premiação principal, o Machado de Assis. Novamente o romancista paraense foi taxativo, não receberia o galardão. De acordo com Moacir Costa Lopes a decisão de Dalcídio Jurandir “foi comunicada a Austregésilo de Athayde, o presidente daquela instituição. Estava criado o impasse. A Academia não podia recuar da concessão do prêmio, e Dalcídio não poderia, de público, recusar-se a cumprimentar o presidente da República. A Academia encontrou a fórmula: Dalcídio receberia o prêmio, anonimamente, às escondidas, das mãos de Austregésilo de Athayde, no dia anterior. Durante a solenidade, seria proclamada sua ausência por motivos imperiosos. Dalcídio concordou. E, nessa solenidade, foi saudado por Jorge Amado” (LOPES, 2006, p. 206).

**Casmurro** e pela Vecchi Editora, o escritor é alavancado a condição de sensação literária do início dos 1940, conforme comprovam as inúmeras notas, reportagens e críticas publicadas na imprensa carioca da época (Cf. MOREIRA, 2015). Da premiação no concurso à intensa colaboração para a imprensa periódica, o autor vai exercitando a função crítica, combativa e militante conscientemente ressaltada nos diversos gêneros textuais publicados em variados jornais, revistas, semanários e suplementos literários. A considerável produção periodística de Dalcídio demarca-se entre textos publicados na imprensa alinhada politicamente à esquerda e os textos difundidos nos periódicos que tendiam à direita. Obviamente, a participação nessa última, não significa a sintonia do escritor ao pensamento de direita, contudo, trata-se da imersão do romancista nos espaços de debate da época, de uma fonte de renda (onde amigos alocavam os próximos em vagas de trabalho) e de sua inclusão paulatina no circuito intelectual brasileiro, cuja guarida assentava-se na imprensa periódica.

O pertencimento de Dalcídio Jurandir à imprensa contribuiu na definição de perspectivas fundamentais que o colocaram como um agente questionador das nuances do capitalismo na sociedade ocidental e como uma espécie de entomologista dos trabalhadores braçais (vaqueiros, operários, lavradores, faxineiras, feirantes, carregadores), fixando, sobretudo, as relações afetivas, sociais, políticas, religiosas e econômicas dessas pessoas. Todos esses dados receberão tratamento estético e comporão a totalidade de suas obras literárias. Com efeito, a abordagem de temas, os procedimentos literários, as técnicas narrativas e a predileção pelo gênero romance construirão imagens das antinomias das relações humanas na sociedade capitalista e das assimetrias ou desnivelamentos da modernização na Amazônia. A ficção resultante desse processo evidenciará o irremediável divórcio do Estado nacional (e seus poderes) das gentes subalternizadas (isto é, uma “aristocracia de pé no chão”) de todo o país.

Diretamente ligado à tradição cultural popular, Dalcídio Jurandir em seus escritos surge como uma voz crítica autenticamente autóctone das dissonâncias do humanismo cosmopolita e do progresso liberal em curso no Brasil do século XX. Sua prática de escrita traduz-se em um conceito de elevação da humanidade sem o peso das distinções de classe, sexo, cor, região geográfica, pressupondo uma idealização de certo grau de consciência a ser alcançado por mulheres, crianças, homens e idosos. Desse modo, o jornalista redigirá desabridas críticas contra os efeitos nocivos do mercantilismo sem precedentes no país. Por isso, o enfoque algumas vezes sutil e em muitas outras de forma virulenta atacando a mercantilização da vida humana; a destruição dos modos de vida dos povos tradicionais;

o fim do companheirismo entre as pessoas; a ausência de ações efetivas do Estado em debelar a situação de miséria dos mais pobres; o combate ao fascismo, nazismo, racismos; a devastação da floresta amazônica, etc.

Nesse sentido, a imersão da escrita ficcional de Dalcídio Jurandir nas questões sociais também decorre à intensa participação do romancista na imprensa periódica nacional, comentando aspectos e fenômenos da realidade brasileira. Colaboração que se inicia no Pará, ainda no final dos anos 1920 e encerra no Rio de Janeiro na década de 1960 com o isolamento do escritor e da imprensa esquerdista. Os diversos textos escritos para a imprensa assumem variadas formas (FURTADO, 2011b), desde a crítica literária, passando pela reportagem, a crítica de arte, a crônica, o comentário político, o ensaio, a poesia até o conto.

A contribuição de Dalcídio Jurandir para a imprensa paraense circunscreve-se às revistas **Escola, Guajarina, A Semana, Novidade, Terra Imatura e Pará Ilustrado** e aos jornais **Folha do Norte, O imparcial, Crítica e O estado do Pará**. Na cidade do Rio de Janeiro, contam-se dezenas de periódicos, colaboração que aumenta significativamente após a vitória do romance **Chove nos Campos de Cachoeira**, em 1940, no concurso literário Vecchi/Dom Casmurro. Assim, lista-se a colaboração de Dalcídio Jurandir nos jornais **Dom Casmurro, Diário de Notícias, Correio da Manhã, O jornal, Diário Carioca** e para as revistas **O observador: econômico e financeiro, Cultura Política, Diretrizes, Vamos Ler!, Aspectos, A Cigarra e O Cruzeiro**. Todavia, a militância pela esquerda política do país, levou-o a uma maciça participação na imprensa de orientação comunista, escrevendo, desse modo, para os jornais **Tribuna Popular, Imprensa Popular e A Classe Operária**; para o semanário **Para Todos** e para as revistas **Leitura, Literatura, Problemas e Panfleto**.

Quanto à postura de ficcionista, no artigo **Faces do realismo no retrato da Amazônia**, Marlí Furtado (2015, p. 87) pondera que a proposta formal de Dalcídio Jurandir ainda se fundamentava no Realismo do século XIX o qual, em contraste com o Romantismo, conduzia os escritores da época a caracterizarem suas personagens de modo a descobrir-lhes a verdade. Todavia, Dalcídio, ao mesmo tempo, “está recusando a objetividade que responde aos métodos científicos daquele mesmo Realismo, que levaria o escritor a dissecar os móveis do comportamento das personagens” (FURTADO, 2015a, p. 87). Embora estivesse ligado à tradição ficcional europeia, o romancista demonstra ter

consciência das restrições da forma literária do velho continente em representar processo social arrolado nas lutas sociais na região.

A compreensão de Dalcídio Jurandir da realidade brasileira não decorre apenas da experiência imanente do convívio com a gente de pé no chão, ela resulta também de sua inserção nos debates socioeconômicos que movimentavam o país no início do século passado. Dessa forma, a profícua colaboração do escritor para a imprensa periódica tanto do Pará, quanto a do Rio de Janeiro, entre os anos de 1930, 40, 50 e 60, elucida a progressão do pensamento social do romancista. As crônicas, reportagens, ensaios e críticas culturais veiculadas, principalmente, na imprensa alinhada à esquerda política, encetam as suas conjecturações acerca da noção e função da arte, da literatura, do gênero romance, do Realismo formal e do papel do intelectual na sociedade. Essas facetas são primordiais para a compreensão do processo criativo de Dalcídio Jurandir, muitos dos textos apontados explicitam a sua aguda consciência de que na representação literária é imprescindível a confluência da elaboração formal e estética da matéria narrada.

Na entrevista **Romance não é só história** concedida ao periódico **Novos Rumos**, em 1960, Jurandir considera que a fantasia é um elemento básico para a noção de literatura, pois, a imaginação, nesse contexto usada como sinônimo de fabulação, quando conjugada à memória é primordial para a elaboração de sua ficção. Na qual o escritor afirma ter impresso o que sentiu, viveu, escutou, amou, odiou e sofreu na Amazônia, tudo isso, “sem caráter autobiográfico, sem critérios pretensamente sociológicos e com o acréscimo capital de minha imaginação e memória – que, quando não suprime, acrescenta” (JURANDIR, 1960, p. 5).

Ao ser entrevistado, Dalcídio Jurandir faz um balanço de sua produção ficcional, destacando os traços composicionais do **Ciclo Extremo Norte** e o caráter particular de **Linha do Parque** (1959), cujo enredo baseia-se em um episódio de luta operária ocorrido no Rio Grande do Sul. Acerca desse livro, Jurandir pondera que além de um romance social, no sentido mais *lato* do termo, ele também é uma “crônica de costumes, uma análise de caracteres e [de] situações morais” (JURANDIR, 1960, p. 5). Além disso, o romancista atribui o desapontamento de certos leitores com o livro a uma opção criativa que retirou da obra a carga melodramática, isto é, a exclusão do traço romântico sentimental cuja função seria apenas de adular, embelezar ou camuflar a realidade de luta do operariado brasileiro. O escritor defende sua perspectiva ressaltando que a escrita de um romance vai além de contar uma mera história para contentar os anseios mais

prementes dos leitores ou conformar a narrativa às vontades individuais. Portanto, fica subtendido no discurso de Dalcídio Jurandir que um romancista estaria imbuído da missão de desvelar as motivações obscuras e mobilizadoras da sociedade. Contudo, para tal empenho, o escritor não deveria abrir concessões em sua técnica ficcional e no seu projeto literário; uma vez que, em tom de reprimenda, o romance, argumenta Dalcídio, “não é panfleto nem autofalante de comício, nem sucedâneo envernizado ou liquidificado” (JURANDIR, 1960, p. 5).

Provavelmente, o destinatário de tal reprimenda seria o Partido Comunista do Brasil por ter boicotado a edição de **Linha do Parque** quando o livro ficou pronto para publicação. Segundo Moacir Werneck de Castro, o livro, que deveria integrar a coleção **Romances do Povo**, tonou-se nas mãos de Dalcídio Jurandir um instrumento de crítica à cúpula do PCB em decorrência da dissidência entre um grande número de militantes ávidos por uma rebelião operária e um pequeno grupo de companheiros no comando do Partido sem as condições mínimas de irromperem a rebelião<sup>32</sup> (CASTRO, 2006, p. 211).

Vale assinalar que Dalcídio Jurandir mostra-se, nessa entrevista, menos sectário e prosélito ao Partido Comunista do Brasil, principalmente, porque quatro anos antes, no XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética (PCUS), havia sido divulgado o relatório escrito por Nikita Krushev contendo as denúncias dos crimes e barbáries cometidas por Josef Stálin na URSS. A denúncia de Krushev abalou as estruturas do comunismo no Brasil levando à reavaliação da postura política do Partido no país. Antes disso, Dalcídio Jurandir mostrou-se um partidário exacerbado da causa comunista criticando e ofendendo virulentamente outros escritores opositores da esquerda política.

Retornando à entrevista de Jurandir ao periódico **Novos Rumos**, o escritor é instigado a expor sua concepção de romance e a elucidar quais seriam os novos desafios do gênero na segunda metade do século XX. Jurandir pondera que sua concepção de romance está circundada pela apreensão da realidade a partir da pesquisa do romancista *in loco*, o qual deve estudar minuciosamente a paisagem, o espaço, a linguagem, os costumes e hábitos sociais do povo sob o qual recairá a representação. Contudo, ele

---

<sup>32</sup> Sobre a referida dissidência Partidária, as palavras de Moacir Werneck de Castro foram estas: “Dalcídio mostrava exatamente o que sofria na pele: um grupo de idealistas lutando com todas as suas forças e crenças nos ideais socialistas, no entanto, manipulado por um pequeno grupo de companheiros sem qualificação para comando e sem instrumentos mínimos necessários ao irrompimento, quando oportuno, de uma rebelião operária”.

considera imprescindível a reelaboração de todo o material compilado durante o processo criativo de um escritor (JURANDIR, 1960, p. 5).

Dalcídio Jurandir segue explanando que os novos desafios do romance contemporâneo seriam a representação da angústia identitária do homem moderno, da desesperança humana após as tragédias da primeira metade do século passado e a condição humana na Amazônia (nessa proposição, percebe-se a consciência do escritor sobre a condição da região como área de conflitos e interesses). Quanto à feitura de seus romances, o paraense argui que eles estão para além de simples narrativas com enredos e histórias, “são um feixe de temas – e variações em torno destes”, pois o gênero transformou-se ao longo do tempo, abandonando formas mais incipientes e assumindo uma complexidade “que nasceu com **Dom Quixote**, que configurou o gênero, e vem até **Ulisses** de Joyce, no fim do romance especificamente da época burguesa, caminhando agora em busca de soluções novas para novos problemas e novas complexidades” (JURANDIR, 1960, p. 5).

Em suma, para Dalcídio Jurandir, um escritor deveria empreender uma vasta pesquisa sobre os assuntos de seu interesse; a recusar o verismo fotográfico e elaborar esteticamente os dramas humanos para combater todas as formas de dominação. Pode-se dizer que a contribuição para diversos jornais, revistas, semanários foi um treino de mão para a escrita dos romances e um momento de amadurecimento e consolidação de uma discursividade pró-esquerda, de uma frente de resistência às dominações do liberalismo econômico e de defesa às classes subalternizadas na sociedade capitalista. Logicamente, esse processo de construção de um pensamento crítico-social foi paulatino, sofrendo inflexões por causa das influências externas circundantes (eclosão da Segunda Guerra Mundial e polarização política durante a Guerra Fria).

Como mencionado anteriormente, a recusa aos moldes do Realismo científico do século XIX evidencia a consciência artística em processo do escritor. Com efeito, o modelo narrativo de Gustave Flaubert, Eça de Queiros e de Euclides da Cunha, apesar de ser a base estética para Dalcídio, não contemplava a representação dos processos sociais vigentes na vida das gentes da Amazônia brasileira do século XX. É em busca de novas coordenadas que as pesquisas do escritor são empreendidas, as quais decorreram da experiência vivida (afundando os pés nos charcos e lamaçais amazônicos, sujando as mãos no lodo da aninga, vendo, ouvindo e sentindo a dramática profundidade do grande vale; subindo morros cariocas para reportar a vidas de favelados; misturando-se entre os

muitos trabalhadores braçais do campo e da cidade). De fato, as pesquisas e andanças, de Dalcídio Jurandir pela Amazônia, em um primeiro momento, e pelo restante do país, após 1941, foram materializadas em crônicas, contos, reportagens e ensaios que posteriormente foram aproveitados e reelaborados na fatura dos romances do **Ciclo Extremo Norte**. É interessante perceber que tal processo de escrita, criação e de construção de um pensamento levaram-no em quase quatro décadas a não ceder

Lugar ao regionalismo pitoresco, fugindo da fotografia, e daquela objetividade fotográfica, de uma Amazônia cujos mistérios naturais conquistassem mais o leitor do que a humanidade de seus habitantes, contrariando uma tradição literária de retrato da região que vinha de longe principalmente dos viajantes cientistas (FURTADO, 2015a, p. 88).

Embora tenha cumprido parcialmente as ordens do Partido Comunista do Brasil (P.C.B.) ao escrever **Linha do Parque** (1959) sob encomenda do próprio Partido para cumprir as orientações político-estéticas do realismo socialista, o seu processo de criação no **Ciclo Extremo Norte** pouco teve modificações na forma de conceber a realidade da Amazônia brasileira.

Vale destacar que anos antes da entrevista ao periódico **Novos Rumos**, Dalcídio Jurandir, por ser partidário dos conceitos da tradição marxista e ligado à causa comunista, defendeu e divulgou engajadamente as orientações do realismo socialista. Thiago Gonçalves Souza, em sua dissertação de mestrado **Arte, realidade: a construção ficcional e o realismo dalcidiano em Marajó e Belém do Grão-Pará** (2012), debate a forma como o escritor imbuído das orientações da estética oficial do PCB, lê de modo severo a obra de Jorge Amado. Em uma discussão desenvolvida em três artigos, na qual crítica **Os subterrâneos da Liberdade** (1954), “Dalcídio Jurandir inicia uma discussão [...] sobre a questão do realismo socialista, do romance como gênero, suas características, os modos de relação dele com a realidade e a história” (SOUZA, 2012, p. 63). A crítica começa no texto **Romances**, segue em **Romance, realidade e história** e finda em **A realidade histórica no romance**, todos publicados no ano de 1954 e veiculados no periódico **Imprensa Popular**. O paraense, nas críticas, assume uma postura detratadora contra Amado, acusando-o de “desrespeitar” em sua obra a cronologia da história; de ser superficial no desenvolvimento do caráter dos personagens e de manifestar desequilíbrio formal tendendo para o lado do romantismo idealista e do realismo objetivo “aproximando certas passagens do romance [...] da objetividade da reportagem e da história” (SOUZA, 2012, p. 70).

Conforme Thiago Souza, Dalcídio Jurandir, a partir da crítica a Jorge Amado, expõe uma postura ambivalente, pois, apesar de não negar a validade do realismo socialista como modelo de representação da realidade, o paraense recomenda cautela na transposição da estética para a literatura brasileira uma vez que é preciso observar as emanções próprias e ter uma percepção global das intrincadas relações sociais da realidade a ser representada em uma obra literária. Thiago Souza ainda defende aproximação do conceito de realidade para Jurandir ao proposto por György Lukács,

[...] que prima por uma percepção global das relações intrincadas que constituem essa mesma realidade. A perspectiva só pode emanar da percepção dos movimentos da própria realidade, pois, se for depreendida de uma simplificação desses movimentos, redundaria apenas em uma deformação. A crítica de Dalcídio Jurandir ao elemento romântico exacerbado em Jorge Amado encontra-se com a crítica lukácsiana do esquematismo da literatura socialista: o folhетinesco amadiano é a realização formal de tal deformação, que advém da falta de percepção realista (crítica, flaubertiana) do fundamento histórico, romanticamente recriado (SOUZA, 2012, p. 72).

Para Lukács, pondera Souza, a conversão da obra literária em mera ilustração para o futuro caminho do homem em direção ao socialismo (conforme apregoava o realismo socialista baseado em um esquema simples e abstrato) “é falsear a representação dos verdadeiros movimentos do real” (SOUZA, 2012, p. 71), subestimando as dificuldades, as dissonâncias e as formas de persistência de dominação figuradas na subjetividade do homem.

Sabe-se que a produção ficcional de Dalcídio Jurandir localiza-se entre: a tradição do realismo formal; as teorizações marxistas; às orientações do realismo socialista; às descobertas do Modernismo brasileiro; as técnicas narrativas desenvolvidas pelos romancistas de 1930 e ao empenho com a linguagem dos escritores brasileiros surgidos entre as décadas de 50 e 60 do século passado, e, historicamente, se restringe: ao processo de modernização do Brasil posto em curso no final do século XIX e início do XX; ao cenário da República oligárquica; a Primeira Guerra Mundial; ao Estado Novo e suas ações; ao processo de exploração da Amazônia, caracterizados, principalmente, pelos ciclos da borracha; à Segunda Guerra Mundial; à Guerra Fria e à ditadura militar brasileira. Neste tópico pretende-se descrever a relação entre os textos escritos para a imprensa brasileira e a elaboração dos romances do **Ciclo Extremo Norte**. Esse procedimento é necessário para o trabalho por descrever como os textos da imprensa periódica foram reelaborados na ficção romanceada dalcídiana, evidenciando a forma

como problemas coetâneos e anteriores ao contexto histórico do autor ganharam representação literária e reforçam a crítica à história da Amazônia e do Brasil.

### 3.4 Uma história de romances: a construção do Ciclo Extremo Norte

A saga romanceada de Dalcídio Jurandir foi construída paulatinamente a partir do acréscimo de cada livro ao Ciclo Extremo Norte. Desse modo, **Chove nos Campos de Cachoeira** foi o primeiro a ser publicado em 1941, após vencer um concurso literário promovido pela editora Vecchi e pelo jornal Dom Casmurro em 1940. **Marajó** teve seu lançamento em 1947 pela José Olympio Editora. **Três casas e um rio** saiu apenas em 1958, mas pela Martins Editora, que também publicou sob seu sinete **Belém do Grão-Pará**, em 1960; **Passagem dos Inocentes**, em 1963; **Primeira Manhã**, em 1967, e **Ponte do Galo**, em 1971. **Os habitantes**, por sua vez, foi lançado pela Editora Artenova em 1976. E os dois últimos romances que fecham a saga dalcidiana, **Chão dos Lobos e Ribanceira**, foram publicados pela Record Editora, respectivamente, em 1976 e 1978.

É factível que a publicação dos romances de Dalcídio Jurandir sofreu certa defasagem quanto ao período de escrita de cada obra. Por exemplo, em uma entrevista ao jornal **Dom Casmurro** em 31.08.1940, o romancista indica a precedência da escrita de **Chove nos Campos de Cachoeira** e de **Marajó** aos anos 1940.

[...] Quando mandei o “Chove”, já o outro [romance] andava no concurso. A carta de Abguar Bastos avisando, veio na hora em que se mandava o “Chove” pro Rio. Quando minha mulher mandou o telegrama de Brício de Abreu fiquei pensando em Salvaterra, onde passei a limpo, ano passado, o “Marinatambalo” e escrevi o “Chove”. De “Chove” tinha uma papelada velha que se pode convencionar como material, todo desarrumado e ruído de traças vindo das alturas de 1929. Me lembro que fiz essa tentativa com uma literatura desenfreada e uma pretensão a fazer estilo, que era um espetáculo. Andei escrevendo em Gurupá, depois num barracão no rio Baquiá Preto nas ilhas de Gurupá, onde era empregado. Ali ensinava os dois meninos do patrão Pais Barreto, a ler, nos livros de Felisberto de Carvalho. Passou o tempo e larguei o troço sob o peso do castigo de tanta presunção literária. Em Salvaterra pensei então retirar do entulho os personagens mal esboçados, o fio de algumas impressões vagamente fixadas e fiz o romance. Nada ficou da tentativa de 1929 (JURANDIR, 1940, p. 3).

O relato frisa alguns pontos pertinentes sobre a redação dos primeiros romances que mais tarde comporiam o ciclo. Primeiramente, vale destacar que o escritor faz referência a sua premiação no concurso Vecchi-Dom Casmurro no qual participou com dois romances: o que saiu vencedor e **Marinatambalo** (protótipo de **Marajó** que ficou empatado em quarto lugar com **Estrela do Pastor** de Fran Martins) enviado ao certame em segredo pelo escritor Abguar Bastos e Maciel Filho, ambos amigos de Dalcídio

Jurandir. Destaca-se que houve uma primeira versão de **Chove nos campos de Cachoeira** em 1929. Outro ponto que fica explícito é a proximidade da escrita dos primeiros livros da saga dalcidiana. Apesar de o processo de escrita do primeiro livro ter iniciado no final da década de 1920, a reescrita desse livro ocorreu apenas no final dos anos 1930 um ano antes do concurso Vecchi-Dom Casmurro quando Jurandir passou a limpo também o outro romance.

Acerca da rescrita de **Marajó**, em entrevista concedida a João Condé, publicada no dia 22. 08. 1948, no periódico **Letras e Arte: suplemento literário de A manhã**, Dalcídio Jurandir relata que:

A primeira página de Marajó foi escrita no Pará, em 1932. Não modifiquei, daí em diante, as primeiras palavras. Só em 1934, avancei em alguns capítulos. Parei por causa de várias ocupações, falta de ambiente, falta de confiança na vocação literária, sobretudo necessidade de viver. Graças ao meu amigo Nunes Pereira, velho hóspede dos índios e íntimo dos peixes amazônicos, e que descobriu o romance nas velhas páginas manuscritas, animei-me a terminar o livro. No mesmo ano, 1939, escrevi “Chove nos Campos de Cachoeira”. Os dois originais vieram para um concurso no Rio. “Marajó”, que tinha outro nome, perdeu para “Chove nos Campos de Cachoeira”.

Já no Rio, recolhi de uma editora paranaense os originais do romance e pensei reescrevê-lo. Mas só em 1945 e 46 pude ter [condições] de passá-lo a limpo, meio desalentado e quase certo de seu malogro.

Por fim, José Olímpio quis editar o livro. Antes pensei mostrar a um amigo, a uma pessoa que me pudesse dar uma opinião leal sobre [...] quero aqui agradecer, de público, o estímulo que me deu Lúcia Miguel Pereira, a quem confiei a leitura dos originais. Fez ela duas observações, a primeira acerca de uma repetição desnecessária sobre foliões e a segunda de que o capítulo final destoava do conjunto do romance. Realmente, eu andava desconfiado deste capítulo e achei justas as observações de Lucia Miguel Pereira. Tirei a repetição e o capítulo.

“Marajó, livro de mocidade, parece ser um romance de transição na minha luta para fixar alguns episódios da vida amazônica. Foi um treino de mão um exercício literário pelo qual entrei no caminho de outros romances, “bárbaros” como gostam de dizer, com certa razão, os nossos críticos (JURANDIR, 1948, p. 9).

Essas informações, de certo modo, alinham, extemporaneamente, os primeiros livros de Dalcídio Jurandir ao romance de 1930, conforme pondera Marlí Tereza Furtado (2015). Jurandir se aproxima dos romancistas de 30 por seus livros apresentarem uma “crítica empenhada” à realidade social, por valorizar o traço regionalista sem incorrer em clichês, pela presença recorrente de personagens fracassadas e por sua prosa intimista, a qual “[...] se não obscurecia a visão dos pobres e da pobreza da vila de Cachoeira e, por extensão, da ilha de Marajó, reforçava a urdidura romanesca que não permitia ao leitor

enlevar-se de modo deslizando a seguir um enredo facilitado pela lei da causalidade e da temporalidade cronológica” (FURTADO, 2015, p. 195).

Para Furtado o alinhamento de Jurandir aos mais festejados autores de 1930 não é uma mera provocação e tampouco um bairrismo, cujo intuito é supervalorizar a prata da casa, todavia trata-se de uma releitura da década, mostrando que houve uma continuação da estética de 30 na década seguinte e que “[...] ao lado de autores canonizados caminham muitos outros que merecem ser relidos” (FURTADO, 2015, p. 204). De fato, é possível reconhecer na obra de Dalcídio Jurandir não só uma continuidade do romance de 30, mas há elementos na tessitura dos livros iniciais do ciclo que os conectam à ficção romanesca da geração de 1930.

É importante assinalar que algumas informações localizam a escrita do primeiro romance de Dalcídio Jurandir no final dos anos 1920, especificamente, 1929. Apesar de demorar para ser publicado **Chove nos campos de Cachoeira** (e coextensivamente, **Marajó** e **Três casas e um rio**) compartilha do mesmo *zeitgeist* da leva de narrativas romanescas desse momento, isto é, assim como muitos romances de 30, o livro de Jurandir: tem enredo localizado fora da região sul do Brasil, ficcionaliza a vida de pobres, desvalidos e figuras marginais da sociedade e enreda uma intensa crítica social aos poderosos locais e à decadente elite de mandatários locais que apresentam o atraso político-econômico do país.

Esses elementos recorrentes em todos os livros do ciclo dalcidiano mostram a sintonia deles com o romance nacional escrito, principalmente, nos anos 30, 40 e 50 do século passado; o qual, entre tantos outros temas, narrou a profunda separação entre o Estado brasileiro e o povo. Aliás, tais traços composicionais colocam a ficção amazônica de Jurandir dentro da tradição do romance do país, cujos autores, desde o Romantismo até o presente, empenharam-se na representação da realidade nacional mostrando suas assimetrias e descompassos socioeconômicos. Entretanto, com a revolução de 1930, que marca a ruptura com certa tradição política, a crítica aos impasses sociais, políticos e econômicos do Brasil foram narrados por um grande número de obras publicadas nesse período que ficou conhecida como romance de 30. Segundo Luís Bueno o:

[...] romance de 30 compreende uma volumosa produção publicada entre o final da década de 1920 e o final de 1930 que, em termos amplos, compreende o romance de corte realista (seja ele introspectivo ou não) que se preocupou sobretudo com o “problema”, seja social seja espiritual [...]. Em duas palavras: trata-se do romance realista que focou sua atenção na realidade brasileira a partir de uma perspectiva pessimista (BUENO, 2007, p. 143).

A definição acima dada por Luís Bueno tem por função delimitar a amplitude, por um lado, do conceito de romance de 30 e, por outro, indicar sua especificidade, visto que “[...] define um período que não se preocupou em descrever-se, mostrando-se avesso aos manifestos literários e ao comportamento ‘de escola’[...]” (BUENO, 2007, p. 142). Em **Uma história do romance 30** (2006), Luís Bueno introduz o debate sobre essa ficção, informando que é lugar comum na história da literatura brasileira que o romance brasileiro se expressa em duas correntes: a regionalista, na qual homens e mulheres dos rincões do país aparecem em conflitos com ou pela terra, e a psicológica, também conhecida por análise de costumes, na qual as personagens têm sua interioridade exposta dando vazão aos seus sentimentos e dramas interiores. Tal divisão está assentada, conforme argumenta o crítico, sobre binômios como norte-sul ou litoral-sertão. Esta visão do romance brasileiro, cindido em duas partes, é apontada desde o século XIX<sup>33</sup> quando as discussões entre literatos defendiam que a “ligação de um intelectual com a realidade brasileira, estava na sua maior adesão aos valores do ‘sertão’ ou, ao contrário, o apego ao seu gabinete de trabalho” (BUENO, 2006, p. 32).

Diante do processo de formação do território brasileiro indo do litoral para o interior do país, das contradições geradas pelas diferenças regionais e do nosso histórico de país agrário e dos constantes conflitos no campo, o romance brasileiro, desde o século XIX, trouxe para suas páginas a representação dessa realidade. Entretanto, é a partir do final da segunda década do século XX (Cf. BUENO, 2006) que aparece um número significativo de romancistas que se preocupou sobretudo com os problemas da terra. Isto é, a realidade das distintas regiões do Brasil foi representada em romances de corte realista (cujo traço introspectivo das personagens poderia ou não aparecer), tratando do ambiente rural do país.

Com efeito, durante a década de 1920, foram publicadas algumas narrativas romanescas que já abordavam as questões regionais, mas é durante a década de 1930 que um conjunto muito grande de obras se preocupou em figurar a vida dos senhores de engenho e dos coronéis donos de grandes porções de terras, a exploração do trabalhador

---

<sup>33</sup> No prefácio do romance **O Cabeleira** (1876), o escritor Franklin Távora (1842-1888) destacou-se por defender a ideia de que a literatura brasileira era dividida em duas: uma do Norte e outra do Sul. No artigo **Representações da Amazônia na ficção brasileira – 1876 a 1908** (2016), Maria de Fátima do Nascimento assinala o equívoco de “[...] todos os críticos literários do século XIX e XX reconheceram apenas o Nordeste, região do romancista de *O Cabeleira*, na discussão presente no prefácio do livro, não percebendo que, em boa parte do texto, se especula sobre a representação da Amazônia brasileira [...]” (NASCIMENTO, 2016, p. 24 [Grifo da autora]).

rural e os inúmeros dramas vividos por lavradores, vaqueiros, domésticas, pequenos agricultores e de muitos seres desvalidos socialmente. Entre os escritores mais conhecidos nessa modalidade de romance estão José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Lúcio Cardoso, Jorge de Lima, Cornélio Pena e Érico Veríssimo.

Antes de prosseguirmos expondo algumas considerações críticas em torno do ciclo **Extremo Norte**, é importante fazer uma síntese da discussão desenvolvida por Luís Bueno acerca do romance de 30; uma vez que essa síntese nos ajudará a compreender a tradição do romance nacional à qual a saga romanceada de Dalcídio Jurandir está filiada.

Segundo Luís Bueno a nova geração de escritores do início do século XX, formada após a primeira guerra mundial, inserida na situação política do regime de Vargas, da falência do liberalismo e do fascismo instaurado na Europa, se sentia conduzida a posicionar-se diante de apenas duas opções políticas: a extrema direita e a extrema esquerda. A necessidade de aderir a um lado ou ao outro, não se restringia apenas à sociedade, mas, evidentemente, à literatura também. Nesse contexto, não se admitia meio termo. Pois o fascismo, a guerra imperialista e a reação eram inimigas declaradas que deveriam ser combatidas. Essa postura sectária não era “uma posição exclusiva de jovens comunistas exaltados que, naturalmente, escreviam uma peça de propaganda que comportaria, como estratégia de convencimento, todo tipo de exageros. É um movimento geral de toda uma geração” (BUENO, 2006, p. 35).

Para o autor, as posturas manifestadas apontam para uma visão em que o mundo e o Brasil haviam chegado ao fim de um processo que os levou ao “fundo do poço” e, a partir de novos ideais, era preciso reconstruir um novo mundo. Para que tal tarefa fosse cumprida, entretanto, era necessário aceitar um dos lados: direita ou esquerda. Formulações como essa evidenciam o quanto o pensamento político da intelectualidade estava conectado com a realidade política do momento.

A descrição da polarização política ou do processo de engajamento pelo qual a intelectualidade brasileira passou nos anos 30 é importante para Luís Bueno, porque esclarece a origem da ideia de uma produção romanesca dividida em duas correntes impermeáveis entre si e ajuda a compreender como a divisão do romance de 30 em dois grupos tem ajudado ou atrapalhado a compreensão do impacto desses romances sobre a história da literatura brasileira. Tomando de empréstimo considerações de Alfredo Bosi, Antonio Candido, Abguar Bastos e Mario de Andrade, intelectuais que compreenderam que continuar pensando o romance de 30 a partir da divisão entre regionalistas e intimistas é insistir no endossamento de conceitos problemáticos, Bueno argumenta que: “Algo que

conta em literatura além do ‘assunto’, ou do ‘problema’, de que criticar um autor da ‘esquerda’ não é necessariamente adesão à ‘direita’ ou o contrário” (BUENO, 2006, p. 39).

Entretanto, o crítico não desconsidera totalmente a ideia de dividir a ficção brasileira da década de 30. Partindo do exemplo de Antonio Candido, que interpreta José de Alencar a partir de duas características dos romances alencarinos para chegar a uma terceira que estuda os tipos de relações humanas e sociais que o constituem e os meios de expressão que Alencar lança mão, Luís Bueno defende que a ideia de dividir o romance de 30 pode ser eficaz para repensar “verdades” estabelecidas, por exemplo, os romances cíclicos seriam veículos privilegiados para isso. Pois, a partir deles seria possível verificar se sua origem decorre de uma ênfase na literatura social ou se existiram “somente enquanto tentativa de apreender grandes processos de transformação social ou também pareceu adequado a escritores tidos como ‘intimistas’ como veículo para aprofundar sua ‘análise da alma humana’” (BUENO, 2006, p. 42).

Dentre as “verdades” estabelecidas que devem ser repensadas, estão algumas criadas a partir do modernismo brasileiro, pois, a reavaliação da relação do romance de 30 com o movimento de 22 e vice-versa é de suma importância para reexaminar postulações que desconsideram as especificidades do romance de 30. Inicialmente, o autor chama atenção para o fato de haver uma forma cristalizada de ver a literatura brasileira a partir do modernismo sem reavaliar o que foi o movimento. Para o pesquisador:

Fruto revelador dessa postura é, por exemplo, o estabelecimento de um conceito como o de “pré-modernismo”, que não pode existir senão como manifestação de uma ótica que põe o modernismo no centro de nossa tradição literária, a ponto de poder definir o que há de válido no início do século, numa ação retrospectiva que acaba escrevendo a história das exceções e que tem como subproduto – voluntário ou não – a ideia bastante questionável de que as obras de Lima Barreto ou Euclides da Cunha ganham sentido por suas antecipações de certos aspectos do movimento modernista (BUENO, 2006, p. 43-44).

Bueno destaca que a tendência de colocar o modernismo como centro de nossa tradição literária também se espalha para o romance de 30, haja vista que essa produção é entendida como um desdobramento do movimento literário de 1922. Essa forma de pensar pode ser localizada no clássico estudo de João Luiz Lafetá, que, entre tantas outras reflexões, incorpora o romance de 30 ao movimento modernista. Sua forma de pensar harmoniza as diferenças entre os dois momentos. Assim: “no caso do modernismo brasileiro, teria ocorrido uma ênfase maior no projeto estético durante a fase heroica e,

nos anos 30, a ênfase estaria no projeto ideológico” (BUENO, 2006, p. 44). Entretanto, a forma de pensar de João Luiz Lafeté estava condicionada aos piores anos da ditadura instaurada em 1964, ressalta Bueno.

Luís Bueno mostra como a discussão, sobre a importância do movimento de 22 para a literatura brasileira, foi acalorada entre os intelectuais ligados (direta ou indiretamente) à semana de 22 e os ligados à geração de 30. Utilizando-se de vários artigos publicados em periódicos, das décadas de 30, 40 e 50, e de correspondências de intelectuais, o estudioso expõe a visão de vários escritores (como Graciliano Ramos e Jorge Amado) que já repensavam o papel do modernismo na literatura brasileira, pois “para a geração de autores de 30, o modernismo foi muito incompleto, sem chegar à universalidade das coisas espirituais, básica para uns, nem à consciência dos nossos graves problemas sociais, fundamental para outros” (BUENO, 2006, p. 49).

Um dos posicionamentos mais recorrentes, na querela envolvendo o romance de 30 e o modernismo, foi que a literatura de 30 era considerada um alargamento do espírito de 22. Apesar de esse posicionamento reverberar na história da literatura brasileira, e ser reforçado pela crítica de João Luiz Lafeté, Bueno defende que a percepção em torno do modernismo tanto o ponto de vista de seus formuladores e apoiadores quanto da posição dos críticos e opositores que reavaliaram o movimento. Por exemplo, cita-se as considerações de Lúcia Miguel Pereira que destacou o papel do modernismo, cujo distanciamento do academicismo e a busca por uma forma brasileira própria de fazer arte, como um agente propiciador de um ambiente literário que possibilitou o aparecimento do romance de 30.

Apesar de achar limitada a formulação proposta por Lafeté, de que o romance de 30 é o momento da “literatura na revolução” e que o modernismo de 22 é o da “revolução na literatura”, Luís Bueno não discorda totalmente dessa posição. Entretanto, o autor acredita que essa formulação pode ser entendida como demonstração do distanciamento dos projetos de cada geração, não como aproximação. Além disso, ele propõe que pensar o modernismo como uma arte utópica – na qual se esperava alcançar determinado estado de superação – e o romance de 30 como uma arte pós-utópica – na qual a expectativa de superação é postergada para um futuro indeterminado – esclarece melhor a relação de distanciamento entre 22 e 30.

Diante da relação de distanciamento e de proximidade entre os modernistas e os romancistas de 30, Luís Bueno chama atenção para a criação da figura do fracassado, elemento que pode projetar e esclarecer melhor essa relação. O autor parte da hipótese de

Mário de Andrade que, em um artigo publicado no jornal **Diário de Notícias**, em 1940, e reeditado na revista **Clima**, em 1941, aponta o fracassado como a figura hegemônica no romance de 30, o qual, por sua vez, seria um indício de uma nacionalidade desarmada. Bueno cita como exemplos da recorrência dessa figura os romances de José Lins do Rego e os de Graciliano Ramos cujos personagens fracassados protagonizam todas as histórias desses escritores.

Luís Bueno defende que o fracasso gera um clima de impasse e de impotência que vai além das considerações apontadas por Mario de Andrade. Diante disso, dois pontos que deveriam ser discutidos a partir da formulação do escritor paulista: a natureza do fracasso recorrente no romance de 30 e a sua articulação com uma ideia de identidade nacional desarmada. O primeiro ponto estaria visceralmente ligado ao espírito pós-utópico, pois como a utopia foi adiada, “só será possível pensar qualquer utopia depois de mergulhar o mais profundamente possível nas misérias do presente. Esquadrinhar palmo a palmo as misérias do país: eis o que toma a peito fazer o romance de 30” (BUENO, 2006, p. 77). Além disso, o pesquisador acrescenta: que no caso do romance de 30 a formação da consciência de que o país era atrasado canalizou todas as forças, produzindo-se dessa maneira obras que se esgotavam na reprodução documental de determinada injustiça da realidade brasileira ou no aprofundamento de uma mentalidade equivocada que colaborou para a fixação da ideia de atraso.

Quanto à ideia de nacionalidade pessimista desarmada para a vida, presa ao romance de 30, indicada por Mario de Andrade, Luís Bueno considera que se tratava de uma nacionalidade que pretendia “mostrar sua força e seu aparelhamento para a vida ao encarar e incorporar o fracasso ao invés de escapular para outros planos – para o plano que os próprios romancistas de 30 chamariam de meramente estético, por exemplo” (BUENO, 2006, p. 79). Postura distinta das propostas de nacionalidade expostas pelos modernistas nos manifestos, que eram uma forma de articular passado e presente, cujo objetivo era sustentar à utopia modernista. Bueno ainda afirma que os anos 1930 testemunharam a um outro tipo de comportamento dos escritores; uma vez que os romancistas daquela geração não propuseram visões unificadoras do Brasil, nem projetos coletivos, mas produções atomizadas, nas quais cada romancista mergulhou num aspecto específico daquele presente.

A discussão desenvolvida por Luís Bueno, em **Uma história do romance de 30**, focaliza a produção de romancistas daquela geração, todavia os argumentos do estudioso nos ajudam a reavaliar críticas aos romancistas que seguiram depois de 1930 escrevendo

obras de forte viés social. Por exemplo, observemos como Tristão de Athayde, pseudônimo do crítico Alceu Amoroso Lima, em 1961, coloca **Chove nos Campos de Cachoeira** como uma obra continuadora do modernismo de 1922:

O outro romance que faltou àquela enumeração foi o famoso **CHOVE NOS CAMPOS DE CACHOEIRA** (1938) [sic], de Dalcídio Jurandir, precursor de outros como Marajó, que incorporam definitivamente o seu autor entre os nossos grandes romancistas sociais modernos. Assim como o romance de Murici venha representar o aspecto **UNIVERSALISTA** do modernismo, o de Jurandir exprime esplendidamente o aspecto **LOCALISTA**. Tão diferentes de origem, inspiração e estilo. Há, entretanto, em ambos uma posição evidentemente autobiográfica. Embora, o Eu dos romancistas seja sempre muito diverso do Eu dos memorialistas. E ambos vinham exprimir o contato direto com as coisas, os seus ambientes. O que falta no romance do paraense é aquela terceira dimensão, a sobrenatural, que se ainda não se impõe, pelo menos se percebe no do romancista paraense. O localismo dos romances de Dalcídio Jurandir não nos coloca apenas nesse ambiente marajoara, paraense, amazonense, tão típico do nosso regionalismo como o gauchismo do extremo sul. Mas não há em seus romances um regionalismo atípico. Há um profundo sentido humano, um sopro de imensa piedade pelo sofrimento dos desamparados e uma extraordinária capacidade de comunicar o sentido da presença das coisas e dos seres. No seu estilo, absolutamente desprovido de todo retoque literário, e conservando o calor rústico da espontaneidade mais viva, o que domina é esse contato direto com tudo, esse **IMEDIATISMO ESTÉTICO**, que a meu ver é a nota dominante do seu estilo (ATHAYDE, 1961, p. 9 [destaques do autor]).

O excerto citado acima foi extraído do texto **Ausências corrigidas**, publicado no **Jornal do Dia**, em 29 de abril de 1961. No texto, o crítico literário apresenta suas considerações acerca do citado romance de Dalcídio Jurandir e do livro **Festa inquieta** (1936), de Andrade Muricy. A crítica inicia com a justificativa de Tristão de Athayde por não ter inserido no seu balanço sobre o romance brasileiro alguns romancistas (provavelmente, o aludido texto trata-se de um artigo reproduzido no livro **O romance brasileiro de 1752 a 1930** (1952), obra organizada por Aurélio Buarque de Holanda). Logo após, o autor trata sobre dois escritores ausentes no seu balanço: Adelino Magalhães, um dos membros da revista **Festa**, e de Lima Barreto. Os dois são considerados, respectivamente, como representantes das duas correntes – já mencionadas no estudo de Luís Bueno – a espiritualista (ou simbolista, nas palavras de Tristão de Athayde) e a social. Sendo assim, Adelino Magalhães seria um precursor do movimento espiritualista e Lima Barreto seria um precursor do romance social da dita segunda geração modernista.

O segundo momento da crítica literária de Tristão de Athayde dedica-se aos romances de Andrade Muricy e de Dalcídio Jurandir. No caso do romancista paraense, ao invés de frisar as possíveis similitudes entre os dois romances, o crítico opta por reforçar a impermeabilidade entre as duas correntes e, por conseguinte, obscurecer as possíveis aproximações e semelhanças no estilo de **Festa inquieta** e de **Chove nos Campos de Cachoeira**. Portanto, o crítico subestima o mergulho na interioridade das personagens existente no livro de Dalcídio Jurandir e prefere subscrever o escritor como um típico regionalista de “imediatismo estético”, embora ele reconheça que nos romances de Jurandir exista um “regionalismo atípico” e “um profundo sentido humano”. Assim, o pseudônimo de Alceu Amoroso Lima parece se empenhar no apagamento do traço intimista da obra do paraense, insistindo, desse modo, no endossamento de uma problemática divisão entre romances espiritualistas e regionalistas.

Para complementar a discussão desenvolvida acima e ratificar a proposição de Marlí Tereza Furtado, que alinha Dalcídio Jurandir aos autores de 1930, vejamos como outros críticos já apontavam o enquadramento do paraense àquele grupo de romancistas. Em críticas e notas publicadas na imprensa periódicas do decênio de 1940 são comuns as associações de Dalcídio Jurandir a Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz e tantos outros romancistas de 30. De fato, tal comparação se estende para além daquela década, sendo o nome do escritor geralmente citado entre os daquele período. Por exemplo, o crítico Antonio Carlos Villaça, no texto **Humilhados e luminosos**, publicado no **Correio da Manhã** em 9 de agosto de 1969, ao falar de escritores esquecidos ou isolados, menciona que: “[...] assim há muitos no Brasil, que se editam raramente: um Cornélio Pena, romancista do preternatural, um Dalcídio Jurandir, que está com três ou quatro romances inéditos, um Dionélio Machado cujo **Ratos** me pareceram [sic] obra-prima [...]” (VILLAÇA, 1969, p. 4).

Outro dado que aproxima Dalcídio Jurandir dos autores da geração de 30 é o fato de ter construído um ciclo de romances conforme à tendência da geração anterior. Esses ciclos geralmente eram pensados pelos editores para organizar as obras a partir dos temas abordados. Segundo Luís Bueno:

De fato, são muitos os ciclos de romances que se apresentaram na década de 30: o “Ciclo da Cana-de-Açúcar”, de José Lins do Rego, os “Romances da Bahia”, de Jorge Amado, os “Romances da Amazônia”, de Abguar Bastos, e a *Tragédia Burguesa*, de Octávio de Faria. Com exceção da *Tragédia Burguesa*, nenhum deles nasceu como romance cíclico (BUENO, 2005, p. 41 [grifos do autor]).

O ciclo **Extremo Norte**, sem o uso hífen como recorrentemente costuma aparecer, também não nasceu desde o primeiro romance de Dalcídio Jurandir. Somente depois do paraense ter saído da editora de José Olympio, que, “tinha a mania dos ciclos”, seus livros são mencionados dentro de um ciclo em construção. É a partir de **Três casas e um rio**, publicado pela Martins Editora, na década de 1950, que se anuncia a saga cíclica de Jurandir.

Um ano antes do lançamento do referido livro, a revista **Leitura** anunciava que:

O romancista Dalcídio Jurandir está escrevendo uma série de romances que se passam no Pará e na ilha de Marajó. O primeiro “Três casas e um rio”, com capa de Portinari, já está com o editor Martins. O escritor já concluiu o segundo romance, “Os Alcântaras” e está trabalhando no terceiro da série. Dalcídio Jurandir tem ainda um romance a sair na Editorial Vitória, de seiscentas páginas datilografadas, sobre as lutas do povo gaúcho (LEITURA, 1957, p. 58).

Conforme o anúncio da revista, **Três casas e um rio** o primeiro livro a integrar o ciclo ainda sem título definido. No caso dos romances cíclicos de Dalcídio Jurandir é impreciso identificar se o projeto partiu do próprio escritor ou foi uma ideia sugerida pelo editor ou por amigos. Em uma carta redigida ao irmão, Ritacínio Pereira, em 1956, Jurandir informava que o seu terceiro romance estava no prelo após a assinatura de contrato com a Martins Editora e que estava “[...] escrevendo o 3º volume do ‘Extremo Norte’, continuação de Três casas já andando em 125 páginas” (JURANDIR, 1956<sup>34</sup> apud NUNES *et al.*, 2006, p. 54).

Considerando-se o trecho da carta citada acima, podemos cogitar que a feitura do ciclo vinha sendo pensada por Dalcídio antes mesmo da publicação de **Três casas e um rio**, uma vez que esse romance seria o segundo volume da saga e o livro, ainda por escrever e sem o título informado, seria o terceiro. Evidentemente, o projeto literário do romancista passou muitas reformulações, as quais manifestam-se títulos dados ainda na fase de escrita para alguns livros e quando publicados receberam nomes diferentes<sup>35</sup> (por exemplo, **Belém do Grão-Pará** foi anunciando como “Os Alcântaras” e **Linha do**

<sup>34</sup> JURANDIR, Dalcídio. Carta ao irmão Ritacínio. Rio de Janeiro, 29 de agosto de 1956 apud NUNES *et al.*, 2006, p. 54.

<sup>35</sup> O jornal **Correio da Manhã**, em 12 de junho de 1958, publicou a seguinte chamada anunciando que: “Dalcídio Jurandir – que acaba de publicar **Três Casas e um Rio** – já tem pronto três novos romances, todos em poder do editor: **Companheiros**, **Os Alcântaras** e **Ponto no Igarapé da Almas**; e em preparo, a novela: **Pajé Mergulhão**” (CORREIO DA MANHÃ, 1958, p. 14). Nenhum desses títulos foi lançado. Entretanto, como sabemos que “Companheiros” e “Os Alcântaras” eram nomes provisórios para **Linha do Parque** e **Belém do Grão-Pará**, respectivamente, logo, pode-se supor, que “Ponto no Igarapé das Almas” e “Pajé Mergulhão” tenham dado origem, separadamente, a **Passagem dos Inocentes** e a **Primeira Manhã**.

**Parque**<sup>36</sup>, obra que não integra a saga, como “Companheiros”). Apesar disso, parece que foi a partir da década de 1950 que o romancista decidiu organizar seu projeto literário em um ciclo, sobretudo porque quando **Chove nos campos de Cachoeira** e **Marajó** foram lançados nos anos 1940 em momento algum os anúncios e resenhas na imprensa periódica informavam que ambos integravam um conjunto de romances cíclicos.

3.5 A crítica literária à saga dalcidiana: “realidade amazônica”, “universo derruído” e “oscilações de um ciclo romanesco”.

A crítica literária centrada no estudo do ciclo **Extremo Norte**, apesar dos enfoques teóricos distintos, assinala a relevância da saga dalcidiana para a representação da Amazônia brasileira (NOGUEIRA, 1984; MALIGO, 1992; FURTADO, 2002 [2010]; NUNES, 1998; NUNES, 2004; PRESSLER, 2007, 2018; TORRES, 2006; BOLLE, 2011, 2014). Destarte, o conjunto de romances publicados entre 1941 e 1978, até a atualidade, é a saga romanesca mais extensa em torno da região, constituindo-se como um grande painel da história social, da política e da cultura amazônica nacional. Especialmente, a ação narrativa circunscreve-se à cidade de Belém, capital do Pará; à ilha de Marajó até a cidade de Gurupá, localizada no Nordeste do Pará, na margem direita do Rio Amazonas. Metonimicamente, os dez livros abarcam como um todo a paisagem e o processo histórico de formação da Amazônia.

Um dos primeiros estudos a assinalar a relevância da saga dalcidiana foi de Olinda Batista Nogueira, **Dalcídio Jurandir: da re-velação de norte a sul** (1991), a tese de doutorado analisa o imbrincamento do documental, do regional e do literário no ciclo, procurando descobrir as prováveis causas do desconhecimento da ficção de Dalcídio Jurandir no cenário nacional naquela época. Posteriormente, o trabalho foi publicado em livro com o título **Dalcídio Jurandir: um olhar sobre a Amazônia** (2003), e a autora passou a se chamar Olinda Batista Assmar. No artigo **Confluência de diálogos na obra dalcidiana** (2002), a pesquisadora argumenta que Dalcídio Jurandir mantém um equilíbrio no uso da linguagem cotidiana e da vulgar, pois, na obra dalcidiana quem detém o conhecimento é o povo. Sendo assim: “O autor não faz a história dos reis como é de praxe fazer a cultura erudita, mas a do povo, voltando sua atenção para a vida cotidiana de cada um: comida, vestuário, casas, modo de ser, etc. (ASSMAR, 2002, p. 187)

---

<sup>36</sup> O romance **Linha do Parque** começou a ser escrito no início dos anos 1950, conforme foi mencionado, e deveria ser produzido de acordo com as orientações do realismo socialista, todavia, vendo as limitações das orientações de Zhdanov para a literatura e as artes, Dalcídio Jurandir recusou segui-las. Isso fez com que o livro fosse boicotado pelo Partido Comunista do Brasil, tendo sua efetiva publicação apenas em 1959.

Depois temos o trabalho de Pedro Maligo<sup>37</sup>, no artigo **Ruínas idílicas: a realidade amazônica de Dalcídio Jurandir** (1992). O estudioso afirma que por meio de referências, citações e alusões, o ciclo possibilita uma visão aprofundada da Amazônia brasileira no início do século XX, pois a “obra é de grande importância para o leitor que deseja ter acesso a uma visão autóctone da Amazônia” (MALIGO, 1992, p. 48).

Outro relevante estudo sobre o escritor é a tese de doutorado **Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir** (2010), defendida por Marlí Tereza Furtado em 2002, e publicada em livro, com o mesmo título, em 2010. O objetivo principal do estudo de Furtado é análise do ciclo romanesco dalcidiano, a partir da perspectiva das personagens e do ambiente onde habitam, para depois localizar o romancista na história da literatura brasileira. Destacamos como esse estudo procura descrever o trabalho de Jurandir no aprimoramento de técnicas narrativas de romance em romance, no intuito de produzir uma obra inovadora e distanciada do naturalismo presente em grande parte da produção do início do século XX, quando o prosador começa a esboçar seus livros. Sobre a técnica narrativa de Jurandir, Marlí Tereza Furtado menciona que:

[...] percebemos os recursos narrativos utilizados por Dalcídio Jurandir para instaurar um universo fictício que cria a Amazônia [...]. Dentre esses recursos destacam-se as bruscas mudanças de tempo e de espaço derivadas, sobretudo da brusca alternância da voz narrativa, ora centrada em um narrador em terceira pessoa, com pleno manejo da onisciência, ora em um narrador em terceira pessoa, mas com o poder restrito para narrar, assim como, repentinamente, da terceira voz se passa para a primeira, do diálogo direto entre personagens se passa para o discurso indireto ou para o discurso indireto livre, ou para o monólogo interior. Dentre as vozes narrativas em terceira pessoa o destaque se dá ao enquadramento, quando personagens populares narram histórias de encantamento (FURTADO, 2010, p. 20-21).

Alguns elementos do processo narrativo de Dalcídio Jurandir são elencados por Marlí Furtado, em seu trabalho, os quais são: as bruscas mudanças de tempo e de espaço; a alternância da voz narrativa de um narrador em terceira pessoa, ora onisciente, ora com o campo de visão restrito; a intercalação de diálogos das personagens com o discurso indireto ou indireto livre e/ ou com o monólogo interior e, por último, tem-se a presença

---

<sup>37</sup> Pedro Maligo escreveu uma tese de doutorado em inglês na qual estuda a representação da Amazônia na literatura brasileira mostrando que a região tem sido retratada predominantemente como espaço à parte em que os autores projetam desejos econômicos, estéticos e sociopolíticos que geralmente tem origem em outras culturas. O trabalho de Maligo foi publicado em livro (ainda não traduzido para o Português) com o título **Land of Metaphorical Desires: The Representation of Amazonia in Brazilian Literature** (1998) [Terra dos desejos metafóricos: a representação da Amazônia na literatura brasileira (livre tradução)].

de personagens narradoras que contam histórias populares. As estratégias narrativas do romance dalcidiano apontadas por Furtado são relevantes para entender o movimento realizado no processo de focalização, por exemplo, o narrador em terceira pessoa “com poder restrito para narrar” ocorre quando esse mesmo narrador se utiliza da perspectiva das personagens para contar ou mostrar um acontecimento ou lembrança.

O tema central abordado por Dalcídio Jurandir é a vida das pessoas à margem da sociedade capitalista, em situação econômica desfavorecida, abandonadas pelo Estado brasileiro, ignoradas pela modernidade e o progresso e privadas até da providência divina. A caracterização dos grupos sociais, a denúncia da exploração do homem pelo homem, a pobreza material, as estratégias de sobrevivência, as manifestações culturais, são mediadas nos romances por um narrador onisciente em terceira pessoa, o qual em muitos momentos da autonomia para que as personagens falem com a própria voz.

O estudo da focalização narrativa no ciclo **Extremo Norte** também é assunto abordado por Benedito Nunes (1929-2011), no ensaio **Dalcídio Jurandir: as oscilações de um ciclo romanesco** (2004). De acordo com o filósofo, a mescla de vozes é procedimento narrativo que revela vários níveis de tempo e vários níveis de memória das personagens cujo imbricamento nos romances dalcidianos chega ao ponto de transformar-se em um prisma no qual as experiências narrativas são refletidas umas sobre as outras, juntando a experiência particular de vida à experiência coletiva. Sobre a oscilação de vozes narrativas no ciclo, Benedito Nunes propõe a existência de três níveis de oscilação na saga romanesca de Dalcídio Jurandir que se apresentam da seguinte forma: a primeira acompanha o percurso do personagem Alfredo,

“[...] do rural ao urbano, de Cachoeira, focalizada em *Chove nos Campos de Cachoeira* e *Três casas e um rio* à metrópole paraense, *Belém do Grão-Pará*, que dá título ao quarto livro da série, e que será ainda em *Passagem dos Inocentes*, *Primeira Manhã*, *Ponte do Galo*, *Os habitantes*, *Chão dos Lobos*, o horizonte da ficção do nosso autor, antes de retornar, em *Ribanceira*, a uma urbe rural da Amazônia (NUNES, 2004, p. 15 e 16).

Dessa maneira, a primeira oscilação é geográfica, pois a localização espacial dos acontecimentos nos romances mostrará as perambulações de Alfredo (excetua-se Marajó) pelo Norte do estado do Pará.

A segunda oscilação do ciclo é a recriação poética, isto é, a capacidade que um narrador visceralmente próximo de Alfredo tem de recriar o espaço e o tempo por meio do estilo indireto livre tendendo ao monólogo interior. De fato, o narrador dos romances do ciclo recorrentemente usa o ponto de vista das personagens centrais (por exemplo, de

Alfredo em nove livros e de Missunga e Alaíde em Marajó) para contar a história e em muitos outros momentos selecionar o ângulo de visão e a subjetividade de alguns personagens, dessa forma, neutralizando sua atuação e permitindo que vaqueiros, pescadores, cozinheiras, costureiras etc. contêm suas próprias histórias.

Para Benedito Nunes, essa recriação poética da paisagem urbana alterna-se com a fabulação e rememoração, que são polos importantes da terceira oscilação do ciclo, a memorialística. Trata-se uma estratégia narrativa recorrente na saga romanceada de Dalcídio Jurandir a partir da qual o passado de um grande número de personagens e a vida social pretérita da Amazônia paraense são representados primordialmente por meio do memorialismo. Aqui destaca-se também que há uma alternância quanto ao uso dos recursos técnico-narrativos para a recriação de tempos, espaços e de acontecimentos; ora a personagem faz referência direta, por exemplo, ao período da borracha, a uma dada localidade (fazenda, cidade, sítio) ou ao assassinato de um vaqueiro pelo coronel, ora essas reminiscências recuperadas por meio do discurso indireto livre ou do monólogo interior. Por exemplo, por meio das lembranças de Nhá Felismina, em **Marajó**, sabemos da morte de seu filho na fazenda dos Coutinhos e, ressentida com a perda, a personagem faz alusão ao movimento da Cabanagem, revolta popular ocorrida no Pará durante o século XIX.

Além dessas três oscilações destacadas por Benedito Nunes, merece atenção outras duas manifestações formais, presentes no conjunto de romances dalcidianos, cuja abrangência condiciona efeitos estéticos singulares às obras do ciclo **Extremo Norte**. Elas são: a inflexão da linguagem e o foco narrativo que oscila ao longo da saga.

A inflexão da linguagem seria a capacidade do narrador onisciente em terceira pessoa em alternar entre a sua própria voz e as das personagens quando ocorre o entrecruzamento de vozes narrativas por meio do discurso indireto livre. Essa oscilação é perceptível de **Chove nos Campos de Cachoeira à Ribanceira**. Quanto ao foco narrativo, sobre o qual o trabalho se debruçará, percebe-se que em um primeiro plano, ele é compartilhado, geralmente, por meio da memória, entre o narrador principal de cada obra do ciclo e os personagens, pois:

Em todos eles [os romances de Dalcídio] encontramos uma história dividida em histórias diversificada narrativa, mas de forma circular, porque sempre voltando aos mesmos pontos, em longo percurso temporal, que pode depender da memória de quem narra, lembrança após lembrança, parte após parte, tomo após tomo, como no *La recherche du Temps perdu*, de Marcel Proust. Tal como nesta, a memória do narrador, remergulhando na sua infância e na sua juventude, abastece o ciclo do nosso romancista (NUNES, 2004, p. 16).

Nos romances da saga **Extremo Norte**, conforme menciona Benedito Nunes, o foco narrativo é desenvolvido a partir do encadeamento de vozes numa sequência de fatos em ordem temporal. Além disso, pode-se dizer que existem quatro grandes movimentos do foco narrativo nos livros de Dalcídio Jurandir. O primeiro é o amálgama da voz do narrador às vozes dos personagens, principalmente, a de Alfredo; o segundo movimento se manifesta quando há a neutralização da voz do narrador pela dos personagens, transformando o discurso indireto livre em uma espécie de monólogo interior; o terceiro é o uso do ponto de vista das personagens para fazer progredir a narrativa e o quarto, e último, é personagem se transformar em narrador de uma narrativa encaixada na principal.

O amálgama de vozes aparece com certa recorrência nas primeiras obras escritas por Jurandir. Por exemplo, em **Chove nos Campos de Cachoeira**, obra inauguradora do ciclo, tem-se um narrador em terceira pessoa que recorrentemente se utiliza do discurso indireto livre e do monólogo interior para revelar mentes densamente marcadas por remorsos, frustrações e medos. Duas das singularidades desse narrador dalcidiano são a agilidade na mudança do foco narrativo, que lhe permite focalizar e delinear diferentes personagens sem corromper ou fraturar a unidade da obra, e amalgamar a sua voz narrativa à dos protagonistas. Esse imiscuir de vozes, leia-se o uso recorrente do discurso indireto livre, mostra um narrador simpático aos dramas de Alfredo e de Eutanázio.

O segundo movimento do foco narrativo apresenta-se nos romances publicados depois da década de 1960, nos quais o esfacelamento da narrativa (com o entrecruzamento de histórias, de tempos e espaços) torna-se mais acentuado. Por exemplo, em **Passagem dos Inocentes**, obra publicada em 1963, Benedito Nunes considera que a adesão da voz de quem narra à fala dos personagens atinge o grau máximo, fundindo a maneira do narrador de ver e sentir o mundo ao ponto de vista dos personagens. Sendo assim,

a partir desse *Passagem dos Inocentes*, a voz do narrador tende a ser neutralizada pela dos personagens, a que dá plena iniciativa nos diálogos que entretêm. É como se em *Primeira Manhã*, *Ponte do Galo*, *Os habitantes*, *Chão dos Lobos*, a dialogação conduzisse a narração e com a narração se confundisse como maneira de ver e de sentir o mundo dos personagens em fluência. Os personagens afluem e confluem seus falares, suas dicções. É nesse nível, também, que a história se desdobra em histórias, o que é um procedimento clássico, usado desde Bocaccio e Cervantes (NUNES, 2004, p. 19).

De uma forma geral, pode-se inferir que, na produção dalcidiana, o foco narrativo se apresenta de maneiras distintas: há a predominância do amálgama das vozes narrativas

nos primeiros livros do ciclo e há a neutralização da voz do narrador nos romances subsequentes a **Belém do Grão-Pará**.

No intuito de organizar o estudo da focalização narrativa, seguiremos a divisão do ciclo **Extremo Norte** em núcleos narrativos proposta por Marlí Furtado (2010). A pesquisadora dividiu a saga dalcidiana em três núcleos: o primeiro deles seria o marajoara, que compreende os romances **Chove nos Campos de Cachoeira, Marajó e Três casas e um rio**, pois, predominantemente, os acontecimentos narrados nos três livros localizam-se no espaço da ilha de Marajó; o segundo seria o belenense, integrado por **Belém do Grão Pará, Passagens dos Inocentes, Primeira manhã, Ponte do Galo, Os habitantes e Chão dos Lobos**, nesse núcleo a cidade de Belém aparece enfaticamente, ora como espaço principal, ora por meio das memórias de alguns personagens, e o último núcleo, que denominamos **amazônico-paraense**, é composto pelo romance **Ribanceira**, “porque [o livro] plasma um terceiro momento da vida de Alfredo” (FURTADO, 2010, p. 22), no qual o personagem ao atingir a maturidade transita pela região do baixo amazonas, encontrando mais ruínas, decepções e degradações.

#### 4 NARRADOR E FOCO NARRATIVO EM ROMANCES DO CICLO EXTREMO NORTE

O estudo do estatuto do narrador nos romances do ciclo de Dalcídio Jurandir é uma questão pertinente, sobretudo porque a categoria e o seu funcionamento foram apenas referidos ligeiramente em alguns trabalhos acadêmicos dedicados à ficção dalcidiana. Logo, acreditamos que o trabalho além de elucidar o processo ficcional do romancista paraense e ser um estudo a mais na fortuna crítica de Jurandir – a qual conta com a contribuição de teses de doutorado que se detiveram, por exemplo, sobre o herói derruído (FURTADO, 2002), o espaço amazônico (FREIRE, 2006), as personagens femininas (SANTOS, 2018), etc. – será um instrumento para entender parte das transformações decorridas na narrativa ficcional brasileira escrita entre os anos de 1940 e 1970, justamente o período de publicação do ciclo Extremo Norte.

Nesse sentido, o estudo da constituição do narrador e do foco narrativo nesta tese terá como *corpus* cinco romances do ciclo Extremo Norte: **Chove nos Campos de Cachoeira** (1941), **Marajó** (1947), **Passagem dos Inocentes** (1963), **Primeira Manhã** (1967) e **Ribanceira** (1978), fazendo ligeiras menções às outras obras do ciclo. A opção por essas obras justifica-se por marcarem momentos distintos da produção ficcional de Dalcídio Jurandir: o início da carreira na década de 1940, o momento de maior produção do romancista nos anos de 1950 e 1960 e o fim da saga na década 1970. Além disso, esses romances estão ligados a situações distintas da narrativa brasileira: ao romance de 30, ao experimentalismo dos anos 50 e 60 e à ficção brasileira contemporânea. Nesse caso, a reflexão sobre o narrador reivindica a delimitação de uma metodologia capaz de descrever os tipos de narradores e as estratégias narrativas empregadas no todo ficcional dos romances do ciclo dalcidiano.

Para tanto, diante do caráter abrangente das teorias do foco narrativo (abordadas na seção II), adotaremos a tipologia proposta por Norman Friedman (1955), por ser a classificação mais próxima das especificidades da ficção dalcidiana, sobretudo porque essa classificação apresenta de forma mais sistemática os distintos tipos de narrador e as várias dimensões da focalização narrativa por meio das onisciências seletivas (simples e múltipla), do modo narrativo e de recursos como o sumário, a cena e a câmera.

Além disso, conjugaremos à tipologia de Friedman as discussões acerca do gênero romance e do narrador na contemporaneidade, respectivamente, debatidas por Theodor

Adorno (1936) e por Anatol Rosenfeld (1986). Com efeito, o romance dalcidiano manifesta um caráter genuíno que se traduz em “uma interiorização muito grande” e em “aventuras de uma experiência interior” (NUNES, 2004); as quais enfocarão a precariedade do ser humano diante das incongruências do mundo contemporâneo prefigurada no processo de desrealização e de fragmentação da narrativa, de abolição do tempo cronológico e do espaço e da eliminação das relações de causa e efeito, causando, dessa maneira, o esfacelamento da narrativa.

Por último, considerando a premissa que o narrador adotará posturas distintas a partir do espaço no qual se desenvolve a matéria narrada, dividimos os romances integrantes do *corpus* da pesquisa em três núcleos narrativos<sup>38</sup>: o marajoara, o belenense e o amazônico-paraense. Em vista disso, **Chove nos campos de Cachoeira e Marajó** – cuja ação ficcional localiza-se em cidades, fazendas e sítios da ilha de Marajó, enfocando o abandono socioeconômico da ilha, a exploração do trabalhador rural, a grilagem de terras, a formação do latifúndio, as oposições entre ricos e pobres, etc. – integrarão o núcleo marajoara; **Passagem dos Inocentes e Primeira Manhã** – que enfocarão os efeitos da queda da borracha em Belém, da ruína socioeconômica de famílias e comerciantes dependentes da economia gomífera, as diferenças entre classes sociais, o processo de urbanização que empurrou os grupos pobres para a periferia da capital paraense, etc. – constituirão o núcleo belenense. E, por último, **Ribanceira**, integrará o núcleo amazônico-paraense, por seu enredo localizado fora do eixo Marajó-Belém.

É relevante frisar que o projeto literário de Dalcídio Jurandir construído por aproximadamente quarenta anos apresenta algumas idiossincrasias. A primeira delas é a dificuldade do escritor para publicar seus livros: algumas obras aguardaram quase uma década para virem a lume. Essa defasagem pode ter retirado Dalcídio Jurandir do alinhamento aos bons romancistas de 30. Para Marlí Furtado, os elementos de composição de **Chove nos Campos Cachoeira** e de **Marajó** (obras cuja escrita inicial se deu durante os anos de 1930) como “[...] a linguagem, o retrato do herói e as possibilidades de leitura desse herói, bem como o distanciamento do naturalismo [...]” (FURTADO, 2015, p. 204) são dados suficientes para alinhá-lo a escritores como Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego e outros. A pesquisadora ainda argumenta que:

Esse enquadramento da obra de Dalcídio Jurandir ao lado de reconhecidos autores de 30 não se dá como bairrismo, mas como

---

<sup>38</sup> Originalmente essa divisão do ciclo dalcidiano por núcleos narrativos foi proposta por Marlí Tereza Furtado (2002) em sua tese de doutoramento.

releitura da década e da continuação de sua estética para a próxima, a de 40, e como forma de demonstrar que ao lado de autores canonizados caminham muitos outros que merecem ser relidos (FURTADO, 2015, p. 204).

A segunda, e mais importante, é a construção de um ciclo romanesco que vai além dos limites do romance regionalista e naturalista que colocava a natureza em primeiro plano, transformando o homem em um produto determinado pelo meio natural (traço oriundo da ficção naturalista do século XIX que sobrevive na literatura nacional até meados do século XX). A recusa de Jurandir a tal modelo ficcional o fará dar destaque às personagens marginalizadas socialmente e aos seus dramas. A verossimilhança na representação desses dramas se dá por meio da exploração dos recursos de subjetivação como o monólogo interior e o fluxo de consciência.

Esses procedimentos estão vinculados à ficção dalcidiana por meio da presença de um narrador global ou central, entidade ficcional que atravessa todo o ciclo romanesco de Dalcídio Jurandir. Esse narrador está em uma posição superior à história contada, embora, frequentemente, ora misture sua elocução às das personagens, ora conceda a palavra a elas; sua onisciência é maior que a das figuras narradas, uma vez que seu ponto de vista alcança para além do tempo e do espaço, focalizando, principalmente, eventos do passado e suas intromissões são muito discretas, comportando-se quase como o narrador onisciente neutro de Norman Friedman. Segundo Friedman, a caracterização dessa entidade narrativa, embora: “[...] possa ter predileção pela cena e, conseqüentemente, permita a seus personagens falar e agir por eles mesmos, a tendência predominante é descrevê-los e explicá-los ao leitor com sua voz própria” (FRIEDMAN, 2002, p. 175).

Desse modo, seja por meio do uso dos tipos de discursos (direto, indireto e indireto livre), seja por meio dos recursos de subjetivação, o narrador mostrará o processo de constituição da individualidade de Alfredo, personagem que corta todo o ciclo (com exceção de **Marajó**). Por exemplo, vejamos como o narrador através do discurso indireto introduz os dramas do menino, no primeiro romance da saga: “Alfredo estava cansado, mais cansado ainda talvez porque perdera o caroço de tucumã no princípio dos campos queimados. O caroço saltara da mão e se escondeu num buraco de terra” (JURANDIR, 1998, p. 117). E vejamos também, como no último livro do ciclo, esse mesmo narrador concede a narração ao personagem e narra, usando o memorialismo, o retorno do jovem a Belém, depois de uma viagem frustrada ao Rio de Janeiro: “Soa o comando, atrás, diante... O barranco escalda. Aqui desembarco. O gaiola da firma Dacier segue sua linha,

engolindo, vomitando por esses paranás, furos, bocainas. Aqui desembarco” (JURANDIR, 1978, p. 23). É importante assinalar que através da perspectiva de Alfredo a narração muda rapidamente de um evento passado (a chegada do jovem à capital paraense) para o presente da narrativa (a chegada e desembarque na decaída cidade apelidada de Ribanceira). Essa oscilação entre presente e passado manifesta também os desígnios do narrador global dalcidiano, o qual, assim como o narrador onisciente neutro de Norman Friedman, “está sempre pronto a intervir entre o leitor e a estória” (FRIEDMAN, 2002, p. 175). Contudo, no caso da voz narrativa central dos romances de Dalcídio Jurandir, quando ela estabelece uma cena é comum mostrá-la a partir do ângulo de visão das personagens.

Ao longo dos dez romances, essa voz narrativa em terceira pessoa será responsável pela organização da narrativa cujo enredo se concentra no contexto dos anos do início e do final da década de 1920. Esse narrador onisciente em terceira pessoa visivelmente coloca-se no nível da personagem popular amazônica incorporando essa identidade via discurso indireto livre e via uso da oralidade e das variantes faladas do português popular na Amazônia paraense. Daí a matéria narrada nos romances será contada recorrentemente a partir da perspectiva de Alfredo e de outros personagens.

Cabe frisar ainda que narrador e foco narrativo não são usados por nós como termos sinônimos. O primeiro é entendido como a entidade organizadora da narração de todos os eventos e acontecimentos que perpassam os dez romances do ciclo **Extremo Norte**. Por sua vez, o segundo é um recurso narrativo por meio do qual a voz narradora permite o acesso aos sentimentos, impressões, memórias e concepções de mundo das personagens. Nos romances da saga de Jurandir esse recurso funciona também como um mecanismo de concessão de voz e autonomia às personagens, tornando, assim, mais verossímil a narração dos dramas das figuras dalcidianas. Com efeito, para o narrador global do ciclo é muito mais interessante destacar a voz de mulheres, homens, crianças e idosos por meio de diálogos em cenas do modo dramático, seja através dos recursos de subjetivação, monólogos interiores e fluxos de consciência, seja por meio do discurso indireto livre (em que o narrador funde integralmente sua voz à das personagens).

Ademais, o aparecimento dessas vozes está condicionado à oscilação, à alternância e ao dinamismo do foco narrativo que permite vislumbrar não só o ponto de vista do narrador, mas também os diferentes pontos de vistas de muitas personagens, que, conseqüentemente, minimizam a responsabilidade demiúrgica do narrador central sobre

aquilo que é narrado nos romances de Jurandir e constroem em muitos momentos uma relação de alteridade que permite a coexistência do discurso do outro. Tal discurso, ora estará colado à fala do narrador, ora estará dotado de autonomia. Este último, visivelmente, através de seus traços gramaticais (sintáticos) e do seu horizonte sócioideológico – isto é, se participar do mundo letrado ou não, em qual posição está na luta de classes, quais códigos sociais partilha, seus modos de compreensão do imaginário social, sua localização dentro dos conflitos raciais, etc. – pertence a um outro falante.

O narrador global do ciclo **Extremo Norte**, ainda explora outros procedimentos narrativos que evidenciam o caráter moderno e inovador da escrita de Dalcídio Jurandir. Conforme já mencionado, o autor intensifica a elaboração da técnica narrativa de romance em romance, tornando o esfacelamento como um dos principais traços de composição. Sendo assim, a voz narrativa global nos romances do ciclo de Jurandir frequentemente se utiliza da focalização interna, alternando dinamicamente memórias, modo dramático, monólogo interior, análise mental, fluxo de consciência e discurso indireto livre, para construir uma história na qual parte significativa da autoridade sobre o discurso narrativo é atribuída às personagens.

O esfacelamento enquanto traço compositivo, conseqüentemente, resulta da constante oscilação do foco narrativo cujos efeitos são o quase apagamento do narrador global da história narrada e a atribuição da voz narrativa a dois grupos de personagens-narradoras. O primeiro, é composto por personagens que assumem o *status* de narrador, contando suas histórias ou dando progressão à história principal por meio de lembranças. É muito comum no ciclo que as personagens rememorem eventos do passado, esse memorialismo em alguns momentos pode atribuir a elas um caráter testemunhal, sobretudo quando se trata de lembranças do período da borracha na Amazônia. Logo existe a possibilidade desse tipo se comportar como um narrador-testemunha. O segundo, é composto por personagens que relatam histórias secundárias encaixadas na principal. Esse segundo tipo de personagens-narradoras apresenta um subtipo que são os narradores populares. São homens e mulheres que contam histórias do imaginário popular amazônico.

Uma valiosa contribuição sobre a presença de narradores populares nos romances de Dalcídio Jurandir é dada por Marlí Tereza Furtado e Maria de Fátima Nascimento no artigo **Dalcídio Jurandir e Benedicto Monteiro: a incorporação estética do imaginário popular** (2003). No texto as pesquisadoras, seguindo o rastro de Vicente

Salles, que detectou a presença de “estórias” populares espalhadas em romances de Jurandir, argumentam que a incorporação estética do imaginário popular pelo romancista, a partir de uma “crescente recolha de narrativas da oralidade e uma constante elaboração estética desse material” (FURTADO; NASCIMENTO, 2003, p. 133), segue a linha do nosso Modernismo que se despojava de uma linguagem mais erudita e valorizava a variante linguística popular da nossa cultura. Elas frisam ainda que o trabalho iniciado por Dalcídio Jurandir seria seguido pelo também romancista Benedicto Monteiro (1924-2008), em sua **Tetralogia Amazônica**<sup>39</sup>.

Segundo as pesquisadoras, desde **Chove nos Campos de Cachoeira**, onde o drama do jovem Alfredo se sustenta em dicotomias como branco *versus* negro, erudito *versus* popular e letrado *versus* não letrado (que serão desenvolvidas nos demais romances), respaldando a preparação do aparecimento de narradores populares, até **Ribanceira**, obra de encerramento do ciclo, onde esses narradores já contam as histórias por meio de sua própria voz, destacam-se um grande número de narrativas do imaginário popular paraense. Algumas das narrativas incorporadas ao ciclo romanesco de Dalcídio Jurandir, segundo as estudiosas, são: da Matintaperera, do Boi Bumbá, dos três pretinhos da pororoca, a história da ilha encantada, a lenda da maniva e muitas outras. Acrescentamos que os narradores populares dalcidianos aludirão a narrativas fantásticas da cultura europeia, como A gata borralheira, O cego e os seus três filhos, a história de Maria Sabida, etc.

Frisamos que, nos primeiros romances da saga dalcidiana, os narradores populares não falam propriamente com sua voz, eles são intermediados por um narrador onisciente em terceira pessoa, que se refere àquilo que foi narrado por uma personagem. Apenas com o aprimoramento da técnica narrativa nas obras subsequentes, que essas personagens-narradoras (tanto do tipo I quanto do tipo II) vão ganhando autonomia enunciativa, pois Dalcídio Jurandir “[...] incorporará, aos poucos, diversos narradores nas obras, às vezes personagens relevantes na trama, às vezes não, e em vários momentos personagens do povo conhecidas como contadoras de histórias, caso de Nhá Diniquinha, Nhá Fé e D. Sensata” (FURTADO; NASCIMENTO, 2003, p. 134).

Outro ponto relevante sobre a incorporação de mitos, lendas e histórias fantásticas na ficção de Dalcídio Jurandir, além de eles inserirem o mundo amazônico no ciclo, pois,

---

<sup>39</sup> A tetralogia monteiriana é composta pelos romances: **Verde Vagomundo** (1972), **O Minossoauro** (1975), **A Terceira Margem** (1983) e **Aquele Um** (1985).

falar desse mundo é falar também dos seus seres fantásticos (GOULART, 2011), é que a narrativa mítica funciona como um componente estruturalmente integrado à história de muitas personagens dalcidianas, revelando a dimensão trágica da vida desses seres. Embora o estudo do trágico não conste entre os objetivos de nosso estudo, é necessário tratar brevemente sobre o assunto, haja vista sua recorrência na saga de Jurandir; sobretudo porque sentimos sua presença desde a situação agônica de Eutanázio, em **Chove nos Campos de Cachoeira**, passando pelo destino fatídico de dona Cecé, em **Passagem dos Inocentes**, até a situação de desgraça em que vivem os moradores da cidade-barranco em **Ribanceira**.

Terry Eagleton nos informa, em **Doce violência: a ideia do trágico** (2013), que a ideia de “tragédia” vai além do entendimento de um evento “muito triste”, ou de uma obra literária de final infeliz. Entre as muitas ressalvas ao conceito em questão, Eagleton assinala que, absolutamente, não pode haver tragédia na vida real, sobretudo na acepção de “muito triste”, “já que o primeiro é um termo estético e o último, um termo do dia a dia” (EAGLETON, 2013, p. 41). Para o crítico e filósofo britânico, ao longo do tempo, a tragédia evoluiu de uma concepção descritiva e normativa, enquanto obra de arte, para concepções imprecisas dadas pelos críticos; desconsiderando, assim, qualquer “[...] alusão a destino, expiação, defeitos morais, aos deuses e aos demais obstáculos que os críticos mais conversadores tendem a supor que sejam indispensáveis a ela” (EAGLETON, 2013, p. 27).

No decurso de sua longa explanação sobre a ideia do trágico, Terry Eagleton usa tragédia e trágico como termos correlatos, sem delimitar com clareza uma definição para o assunto em questão. Todavia, entre as diversas definições apresentadas e discutidas pelo crítico, a menos questionada por Eagleton defende que a tragédia pode ser pungente e dotada de algo aterrorizante, isto é, uma característica assustadora que transtorna e atordoia, pois ela é traumática e angustiante. O crítico pondera que as citadas características podem conduzir ao patético, entretanto o trágico difere do patético naquilo que ele tem de purificador, revigorante e inspirador, haja vista que a “[...] tragédia precisa envolver mais do que a mera criação de um bode expiatório; precisa envolver uma corajosa resistência ao destino, do tipo que testemunhamos nas grandes obras de arte trágicas” (EAGLETON, 2013, p. 42).

Seguindo uma ideia do que seria o trágico, Terry Eagleton menciona a existência de uma acepção moderna de trágico distinta da tradicional. Essa última, inicialmente,

esteve vinculada a um gênero literário específico que representava a organização social, política e cultural do mundo antigo, cujo herói, que experimentava o sofrimento, e o coro, que representava a polis, estavam de modo direto interligados. A primeira acepção, por sua vez, no final do século XIX, alcança o gênero romance quando a classe média começa a entrar em um franco processo de declínio. Com essa retomada, surge o romance trágico que integra a ideia do trágico ao mundo moderno e revela a permanência da tragédia, depois de passar por mudanças, na atualidade.

Considerando a afirmação de George Steiner, de que “A história do declínio do drama sério é, em parte, a história do surgimento do romance”, Terry Eagleton argumenta que:

Um teatro trágico associado ao absolutismo despótico, a intrigas palacianas, a feudos tradicionais, a rígidas leis de consanguinidade, a códigos de honra, a visões de mundo e fé no destino do *ancien régime* cede espaço no romance às ideologias mais racionais, esperançosas, realistas e pragmáticas da classe média.

Agora, o que reina é menos o destino do que a ação humana, menos códigos de honra do que convenções sociais. O trabalho e o lar, e não a corte, a Igreja e o Estado, tornam-se cenários principais, e a alta política rende-se às intrigas da vida cotidiana. Trata-se de um deslocamento do marcial para o marital – o primeiro sendo parte do problema e o último, parte de uma solução. A esfera pública da tragédia, com sua estridente retórica e fatídica economia, é abandonada em favor da linguagem cotidiana da prosa ficcional, mais expansiva, mais irônica, consumida na privacidade (EAGLETON, 2013, p. 249).

Após o romance ultrapassar a tragédia, ela alcança-o novamente, principalmente porque o romance francês do século XIX não se priva de tramas trágicas (EAGLETON, 2013). Por exemplo, Stendhal, Balzac e Flaubert são, considerados pelo crítico britânico, importantes autores que surgem com obras envolvendo tragédia. Sendo assim, o romance que trocou o herói clássico e íntegro pelo herói problemático, desloca metonimicamente questões sociais para o âmbito das questões individuais, evidenciando o choque entre o indivíduo e a sociedade. Daí, há a narração do atrito entre a vontade do indivíduo e os limites e regras da sociedade. Esse conflito é marcado por valores excludentes e contraditórios, que geram o desgaste entre o homem e a ordem social na qual cada um impõe resistência à força do outro. Com isso instaura-se o trágico, pois a tragédia: “[...] surge em alguma zona crepuscular entre a política e o mito, a lealdade cívica e religiosa, a autonomia ética e um sentido ainda convincente do numinoso” (EAGLETON, 2013, p. 159).

A afirmação acima de Terry Eagleton sobre o surgimento da tragédia e, conseqüentemente, do trágico vincula-se à proposição do filósofo e professor Ubaldo Martini Puppi (1981) para o qual “[...] o conceito do trágico tem sua causa e origem na estrutura de poder” (PUPPI, 1981, p. 41). Isto é, o trágico, a nível de experiência vivida pelo indivíduo, é a denúncia tácita de formas históricas de violência, seja a violência mítico-religiosa da antiguidade clássica, seja a violência política e social da era moderna. De modo semelhante ao que propôs Terry Eagleton acerca das mudanças históricas levando à substituição de um gênero literário por outro, Ubaldo Puppi argumenta que na contemporaneidade, após as metamorfoses, a variante moderna da tragédia “[...] denuncia, sempre por meio de pobres personagens, marcadas como vítimas exemplares, a violência institucional da formação econômica e política manipulada por centros esotéricos de decisão” (PUPPI, 1981, p. 44).

Portanto, consideramos que os romances de Dalcídio Jurandir, por meio do narrador global e das personagens-narradoras, denunciam a situação trágica de personagens rotas na Amazônia brasileira diante da violência mítico-religiosa, econômica e social. Os romances de Jurandir apresentam pontos de vistas complementares: o ângulo de visão da personagem-narradora, categoria que explicaremos à frente, que pode ignorar as verdadeiras causas do sofrimento infligido, narrando a história a partir da perspectiva do vencido; e o ponto de vista do narrador onisciente em terceira pessoa que atravessa todo o ciclo **Extremo Norte**, que, por sua vez, denuncia ao leitor tanto a violência da situação trágica das personagens quanto as causas e conseqüências geradoras da perspectiva do vencido.

É importante salientar que quanto sua constituição, as personagens-narradoras são distintas do tipo narrador personagem, pois este surge como um detentor quase absoluto do ato narrativo. Por sua vez, as personagens-narradoras precisam da anuência do narrador principal para participarem da história narrada ou para contarem uma história encaixada em uma narrativa principal. Segundo Thiago Martins Prado, a categoria de personagens-narradoras vem sendo explorada pela ficção contemporânea como uma técnica das narrativas encaixadas. Para Prado, essa técnica, em geral:

[...] desafia a realização dos tipos ou a fixidez de caracteres para as personagens. Estruturalmente, isso se explica porque o encaixe como método de construção da narratividade proporciona olhares dos personagens que, inevitavelmente, devem refletir as camadas da narração como num movimento de troca que busca mais manifestar a alteridade que a reduzir pelo foco do mesmo. A deambulação entre

focos narrativos de personagens-narradores, a substituição de um foco narrativo de um personagem-narrador por outro ou a interiorização de um foco narrativo de um personagem-narrador no outro contribuem para a eleição de olhares diferentes e de olhares sobre o diferente (PRADO, 2011, p. 72-73).

A construção desse tipo de narrador-personagem se dá por dois motivos, argumenta Thiago Martins Prado: I – para mostrar a insuficiência da perspectiva do narrador, a qual estaria contaminada por estereótipos e preconceitos; e II – para frisar o caráter artificial da linguagem do narrador e a não-confiabilidade no seu discurso narrativo. Prado defende ainda que essa voz narrativa possui uma postura para além de um testemunho validador e comprovador daquilo que narra, pois na tessitura da obra haverá narrações (interpretações de mundo) tão diferentes e divergentes denotativas de interesses sociais múltiplos e de julgamentos morais distintos; sendo que será impreciso identificar qualquer autenticidade ou maior validade de um relato sobre o outro (PRADO, 2011).

No ciclo de Dalcídio Jurandir, em muitos momentos, as narrações encaixadas pelas personagens-narradoras apresentam perspectivas, valores e ideias contrárias aos dogmas sociais, sexuais, religiosos e políticos vigentes em uma sociedade de tradição patriarcal, patrimonialista, machista, racista e católica. Entretanto, como o narrador global do ciclo dalcidiano se posiciona ao lado do mais pobres, destacando seus dramas, observa-se que será dada maior autenticidade e legitimidade aos interesses dessa camada social.

A oscilação da focalização que também mistura focos narrativos distintos permite a simultaneidade da protagonização, por exemplo, em **Chove nos campos de Cachoeira** e **Passagem dos Inocentes** haverá, respectivamente, co-protagonização entre Alfredo e Eutanázio e entre Alfredo e Dona Cecé.

Sobre o narrador da saga romanceada de Dalcídio Jurandir, reiteramos que se trata de um indivíduo distinto de um demiurgo, que tudo conhece e explica. A trama de cada romance vai sendo conduzida por um sujeito reticente, que não consegue e não quer contar sozinho os dramas e malogros de personagens localizadas na Amazônia brasileira. Ademais, conforme já mencionado, o narrador dalcidiano está diretamente envolvido com a matéria narrada e tem como objetivos envolver e convencer o leitor na defesa dos desvalidos do grande vale amazônico. O método adotado para envolver e convencer o leitor é o uso frequente do ponto de vista das personagens, permitindo que elas próprias contem suas histórias ou suas versões dos fatos narrados.

Além disso, embora em muitos momentos o narrador procure manter uma postura de neutralidade apagando-se da narrativa, será por meio da perspectiva das personagens-narradoras que será possível entrever a sua posição ideológica.

#### 4.1 Narrador e foco narrativo em **Chove nos Campos de Cachoeira**

**Chove nos Campos de Cachoeira** (1941) é o romance de abertura da saga cíclica de Dalcídio Jurandir. O próprio romancista considera-o a obra embrionária do ciclo Extremo Norte, isto é, esse romance contém todos os temas a serem desenvolvidos nos livros subsequentes. Além disso, esta foi a primeira obra de Jurandir publicada por uma grande editora. A vitória no certame literário promovido pelo periódico carioca **Dom Casmurro** e pela Editora Vecchi e, 1940 possibilitou que **Chove nos Campos de Cachoeira** fosse editado em 1941 sob o sinete da Vecchi Editora. Após a premiação, o livro contou com uma vasta divulgação nas páginas do jornal patrocinador do concurso e recebeu um volume significativo de críticas impressionistas: a mais famosa foi a do crítico Álvaro Lins, que considerou a obra “bárbara” e “caótica” (Cf. MOREIRA, 2015). Destaca-se ainda que a crítica coetânea alinhou tanto o romance quanto o romancista à ficção brasileira de 1930, em franco processo de declínio nos anos de 1940. Portanto, o livro não representaria uma novidade, mas seria meramente um epígono do romance de 30 e dotado de barbarismo na linguagem. Resumidamente, a recepção coetânea de **Chove** dividiu-se entre defensores, que se limitaram à resenha do enredo e ao elogio do autor, e detratores, que foram mais incisivos nas críticas<sup>40</sup>.

A proposição de Dalcídio Jurandir afirmando que **Chove nos Campos de Cachoeira** seria um romance embrionário do ciclo **Extremo Norte**, contendo todos os temas desenvolvidos no restante da saga dalcídiana, anuncia que os temas como, por exemplo, a grilagem de terras feita pelo doutor Casemiro Lustosa reaparecerá: em **Marajó**, quando Coronel Coutinho manda Lafaiete preparar documentos falsos para se apossar das terras de um casal de ribeirinhos; em **Primeira Manhã**, na causa judicial movida ao longo de anos pelo Coronel Braulino Boaventura, na tentativa de retomar parte invadida de sua fazenda, e em **Ribanceira**, quando um juiz concede uma ilha a uma pobre ribeirinha após abusá-la sexualmente. Além disso, se abordará assuntos como a fome, a

---

<sup>40</sup> O estudo sobre a recepção crítica na imprensa de romances de Dalcídio Jurandir encontra-se na dissertação de mestrado de Alex Santos Moreira, intitulada **A crítica literária aos romances Chove nos Campos de Cachoeira, Marajó e Três casas e um rio na imprensa do Rio de Janeiro** (2015).

miséria, a exploração dos mais pobres pelos mais ricos, os efeitos da ruína do ciclo da borracha, etc.

A saga dalcídiana não incidirá apenas na recorrência de temas, mas também, formalmente, usará com regularidade as mesmas estratégias narrativas, que serão manipuladas por um narrador em terceira pessoa onisciente. Essa voz narrativa, de forma global, estará presente em todo o ciclo **Extremo Norte**. A ubiquidade do seu caráter é demonstrada a partir do uso frequente da onisciência seletiva múltipla, que conduzirá à regular alternância do foco narrativo e à utilização periódica dos recursos de subjetivação das personagens como: monólogo interior, análise mental e fluxo de consciência. Consequentemente, esses recursos permitirão as intensas idas e vindas no tempo, relatando acontecimentos pretéritos, por meio do memorialismo.

Estruturalmente, o romance está dividido em 20 capítulos titulados, apresenta dois protagonistas: os irmãos Alfredo (uma criança de aproximadamente dez anos de idade caracterizada pelo caráter introspectivo e observador e por um intenso desejo de ir estudar em Belém) e Eutanázio (um homem de meia-idade definido também por uma profunda introspecção, por um angustiante descontentamento diante do mundo e corroído por uma provável doença venérea), e organiza as personagens em três grupos que habitam a Vila de Cachoeira, ficcionalmente, localizada na ilha de Marajó (PA): ricos fazendeiros e demais mandatários (Doutor Casemiro Lustosa; Dr. Campos, juiz substituto da Vila), os pobres (a família de Major Alberto) e os miseráveis (Felícia, Dionísio, a família de Seu Cristóvão, etc.). O enredo possui dois momentos sazonais: um sem chuva e o outro de chuva volumosa, que podemos correlacionar à co-protagonização da narrativa, a qual, acreditamos, já está pressuposta no próprio título do romance.

Consideramos que o título do romance, metaforicamente, a partir das palavras “chove” e “cachoeira”, faz menção, respectivamente, a Eutanázio e a Alfredo. Isto é: em **Chove nos campos de Cachoeira**, pode-se associar o “chove” a Eutanázio e às suas dores, representadas nas andanças embaixo de chuva para a casa de Seu Cristóvão à procura de Irene; os “campos” seriam um símbolo de mediação entre os dois personagens, que apesar de conviverem no mesmo espaço, estão em posição diametralmente opostas; e, por sua vez, “cachoeira”, além de nomear a cidade onde se passa a narrativa, seria o símbolo da fluidez das águas do rio ligado a Alfredo, sobretudo porque o rio é um dos elementos que transporta os sonhos do menino.

Nesse sentido, já que Eutanázio possui as maiores dores do mundo (embora não as chore) materializando-as em uma profunda introspecção e nas andanças (uma espécie de *via crucis* à revelia que ultraja e corrói o personagem) embaixo de chuva para a casa de Seu Cristóvão em busca de Irene, sua musa inspiradora, e Alfredo que está sempre espreitando o rio, elemento de evasão diante da aflição de ter a mãe preta e alcoólatra, da inércia do pai, que ignora o desejo do filho de estudar em Belém, e da iminência da pobreza extrema, podemos dizer que: a chuva está para Eutanázio como símbolo de dor e angústia e o rio (cachoeira) está para Alfredo como símbolo de esperança, que o levará para longe das dores da Vila de Cachoeira.

Quanto à construção da narrativa nesse romance (e, por conseguinte, nas demais obras do núcleo marajoara), pode-se afirmar que a focalização oscilante, resultante da onisciência seletiva múltipla, principalmente, entre o ponto de vista de Alfredo e de Eutanázio, e o uso constante dos recursos de subjetivação das personagens demonstram a proximidade do narrador global com a matéria narrada. Conforme já mencionado, essa figura narra a história a partir da alternância (oscilação) de pontos de vista. A transmissão da história se dá por meio dos pensamentos, percepções, palavras e ações das personagens (nesse último caso, principalmente, por meio do modo dramático).

De fato, considerando-se a divisão dos capítulos a partir do predomínio da focalização das personagens, temos a preeminência do foco narrativo sobre Eutanázio. Segundo nossa classificação, dos 20 (vinte) capítulos da obra: apenas 4 (quatro) têm a primazia da perspectiva de Alfredo (“cap. I - A noite vem dos campos queimados”, “cap. III – O chalé é uma ilha batida de vento e chuva”, “cap. VIII – Caroço de tucumã” e “cap. XI – Clara, as frutas e o mistério de Clara”); 9 (nove) enfocam os dramas de Eutanázio (“cap. II – Irene, angústia e solidão”, “cap. V – Metafísica para os vermes”, “cap. VI – Casa de Seu Cristóvão”, “cap. VII – 30\$000, onde andais?”, “cap. X – Felícia, o crucificado e os arranha céus”, “cap. XIII – Eutanázio anda”, “cap. XIV – Irene assim é mais amada”, cap. XVI – Aquela face violentamente bela” e “cap. XX – Irene é o princípio do mundo”) e 7 (sete) oscilam entre o ângulo de visão dos dois irmãos e de outros personagens como Major Alberto, Dona Amélia, Lucíola, Doutor Campos e muitos outros (“cap. IV – Dia clareou em Cachoeira”, “cap. IX – Conspiração dos catálogos”, “cap. XII – Noite de silêncio no chalé”, “cap. XV – Envenenar aquelas cartas”, “cap. XVII – A saleta era o universo”, “cap. XVIII – Bem comum cercou os campos” e “cap. XIX – Chove nos campos de Cachoeira”).

O dinamismo na perspectiva da matéria narrada no romance possibilita o trânsito de um grande número de personagens, cujo agrupamento obedece aos vínculos familiares e de favor (FURTADO, 2010). Desse modo, aparecerá:

[...] a família do secretário da Intendência de Cachoeira, o Major Alberto Coimbra, composta por ele, dona Amélia, seus filhos Alfredo e Mariinha, e o filho de seu primeiro casamento, Eutanázio, agrupados no chalé de quatro janelas, espaço que ganha grandes proporções no livro; em outro chalé, a pandemônica família de seu Cristovão e sua mulher Dejanira, junto a quem estão sete mulheres – filhas, enteadas e netas do casal – além de Cristino, filho deles; em torno da costureira Duduca, ligados pela fofoca, estão o velho Guaribão, seu Araguaia, mestre Antônio, velho Abade, seu Gomes e, esporadicamente, Dr. Campos, o juiz substituto de Cachoeira; ligados à memória de Siá Rosália estão seus filhos Didico, Rodolfo, Ezequias, Lucíola e Dadá, na casa que lhes ficou de herança. Todos esses personagens habitam a parte central de Cachoeira, pois que a periferia é a rua das palhas onde mora em um barraco a prostituta Felícia. Dentre outras personagens cabe destaque ao bêbado Dionísio, ao gordo casal Domingão e dona Emiliana, e ao taberneiro Salu, grande leitor de folhetins (FURTADO, 2010, p. 23-24).

A grande maioria dessas personagens aparece quando a focalização se concentra em Eutanázio, pois, o narrador costurará ao drama desse personagem as histórias de vidas de figuras como Felícia, Doutor Campos, Dionísio, os membros da família de Seu Cristovão. A capacidade do narrador de concentrar todas essas personagens em torno dos dois irmãos surge como um artifício para mostrar que esse coletivo possui simetricamente um passado doloroso, sobrecarregado de remorsos e frustrações, e em conjunto teme o futuro incerto.

Com efeito, como o tema central da trama de **Chove nos campos de Cachoeira** circunscreve-se ao relato da vida das pessoas mais pobres da Vila de Cachoeira, tecendo reiteradas críticas ao estado de abandono socioeconômico da localidade, esse dado indicia a relação de alteridade instituída entre o narrador global e as personagens mais pobres de Cachoeira. Aliás, a proximidade do narrador à arraia-miúda manifesta-se também através do uso dos recursos câmara e sumário.

O emprego de orações coordenadas na obra evidencia o uso do recurso câmara, pois o narrador vai mostrando pequenos quadros ou cenas que capturam momentos vividos pelas personagens. O parágrafo inicial do romance deixa perceptível a utilização desse expediente narrativo:

Voltou muito cansado. Os Campos o levaram para longe. O caroço de tucumã o levava também, aquele caroço que soubera escolher entre

muitos no tanque embaixo do chalé. Quando voltou já era bem tarde. A tarde sem chuva em Cachoeira lhe dá um desejo de se embrulhar na rede e ficar sossegado como quem está feliz por esperar a morte. Os campos não voltaram com ele, nem as nuvens nem os passarinhos e os desejos de Alfredo caíram pelo campo como borboletas mortas. Mais para longe já eram os campos queimados, a terra preta do fogo e os gaviões caçavam no ar os passarinhos tontos. E a tarde parecia inocente, diluída num sossego humilde e descia sobre os campos queimados como se os consolasse. Voltava donde começavam os campos escuros. Indagava por que os campos de Cachoeira não eram campos cheios de flores, como aqueles campos de uma fotografia de revista que seu pai guardava. Ouvira Major Alberto dizer à D. Amélia: campos da Holanda. Chama-se a isso prados (JURANDIR, 2008, p. 117)<sup>41</sup>.

O início do romance mostra Alfredo retornando de uma caminhada pelos campos queimados da Vila de Cachoeira. A cena, em um primeiro momento, focaliza que os campos e o caroço de tucumã (objeto que aglutina as funções de amuleto e de elemento de evasão da realidade) levaram o menino a perambular pelas paragens da localidade, entretanto, com a progressão da narração, é possível reconhecer que o verdadeiro motivo da andança é a crescente angústia do jovem perante um mundo cujas dores se descortinam. Justamente porque: “[...] Voltar para casa era voltar às feridas, que apesar de saradas lhe deixaram marcas nas pernas e na nuca” (JURANDIR, 1998, p. 118). É interessante assinalar como as marcas nas pernas e na nuca enfeixam signos, respectivamente, das dores aparentes e superficiais e das dores profundas introjetadas no personagem (Mais adiante trataremos desse assunto).

No que concerne à utilização do sumário, esse recurso na ficção de Dalcídio Jurandir possui uma especificidade, que vai além de ser um simples relato ou uma exposição generalizada de eventos da narrativa. O sumário na ficção dalcidiana é encenado, ou seja, além de expor uma visão panorâmica sobre um fato, episódio ou acontecimento, há o acréscimo de uma cena, diálogo ou pensamentos de um ou mais personagens. Nessa modalidade de panorama narrativo, é possível reconhecer tanto a voz do narrador quanto a voz das personagens, pois, há a rápida passagem do discurso indireto (característico da elocução do narrador) para o discurso direto (característico da elocução da personagem) ou para o discurso indireto livre (representativo do amálgama de vozes). O aparecimento da fala da personagem focalizada pode se dar por meio de análise mental, monólogo interior ou fluxo de consciência. Por exemplo, no início do segundo capítulo,

---

<sup>41</sup> Utilizaremos a edição crítica do romance organizada por Rosas Assis em 1998. Essa edição apresenta um longo estudo de Assis sobre aspectos editoriais, históricos, ortográficos e gráficos de **Chove nos Campos de Cachoeira**; por isso a contagem das páginas começa acima da página cem.

o narrador sumariza o clima de tensão existente entre Dona Gemi, a curandeira, e Eutanázio, acometido por uma doença venérea:

Como Eutanázio não respondesse, Dona Gemi não continuou. Se tocara no caso com constrangimento, agora, com a resposta daquele silêncio, ficou sem jeito. Ele ouvia com uma irritação crescente. Mocidade é isso mesmo! Mocidade é isso mesmo, uma ova! Um palavrão chocalhou na boca, como que rolou pelo estômago. Sentiu náusea de tudo. Uma vontade de esbofetear a velha, enxotá-la com aquela vassoura que Mariinha nas suas brincadeiras deixara embaixo da estante. Mocidade e ele com quase quarenta anos! Sim, estava próximo dos quarenta [...] (JURANDIR, 1998, p. 123).

O episódio inicia focalizando o constrangimento de Dona Gemi após Eutanázio recusar sua ajuda. Em seguida, mostra-se a irritação do personagem com a abordagem da curandeira. Assinalamos que, quando a focalização incide sobre Eutanázio, há a mudança do discurso indireto (“Ele ouvia com uma irritação crescente”) para o discurso direto (“Mocidade é isso mesmo! Mocidade é isso mesmo, uma ova!”). Nessa situação, não há simplesmente uma descrição dos estados psicológicos das personagens, mas, usando a onisciência seletiva simples, o narrador focaliza os pensamentos da mulher mostrando um dramático e silencioso conflito entre as duas personagens. Sobretudo porque para Dona Gemi:

[...] Era preciso salvar aquele homem. Assim esperava uma resposta. Queria saber se o doente aceitava ou não o conselho dela. De qualquer maneira era preciso abordar o homem, fazer com que ele tire o vexame e cure a doença. Como deve estar sofrendo. Imagine, sem um tratamento! Dona Gemi sentiu até um peso na cabeça. Para se aproximar dele fora um custo. Dona Amélia avisara do gênio de Eutanázio. Que falasse com muito jeito. Eutanázio tinha um gênio complicado. E houve uma luta dentro de D. Gemi, se falava ou não falava. Afinal era um homem apodrecendo por falta dum cuidado, duma criatura mais corajosa que não tivesse medo dele (JURANDIR, 1998, p. 124).

Embora o monólogo interior de dona Gemi seja sumarizado pelo narrador, todavia a voz narrativa principal permite ao leitor acesso direto ao discurso da curandeira. Pois, não é do narrador o enunciado: “Como deve estar sofrendo. Imagine, sem um tratamento!”. Além disso, o monólogo interior da curandeira sumariza o diálogo precedente entre dona Gemi e dona Amélia sobre o comportamento e o estado de saúde de Eutanázio.

Portanto, o foco narrativo oscilante é resultado da alternância entre a perspectiva do narrador, que opta pelo uso: do sumário narrativo clássico, do sumário encenado e do modo dramático, e o ângulo de visão das personagens, que, por sua vez, pode se

manifestar tanto pelo sumário quanto pela cena. Seja por meio da focalização do narrador ou das personagens, o sumário ocorre através da análise mental, do monólogo interior e do fluxo de consciência onde, geralmente, aparecem as analepses que evidenciam o memorialismo.

Sendo assim, as referidas estratégias narrativas empregadas em **Chove nos campos de Cachoeira** identificam o alinhamento do narrador central aos posicionamentos das personagens mais pobres e desvalidas. Ademais, os procedimentos narrativos usados na obra manifestam dois planos: o plano da história narrada e o plano do discurso que a narra. Como se sabe, ambos integram o ato constitutivo da narração.

No plano do discurso que narra a história, temos um uma visão trágica da existência dos subalternizados na ilha de Marajó, pois um traço recorrente da ficção dalcidiana é a denúncia das precárias condições de vida do povo da beira dos rios, do interior dos campos, dos pequenos vilarejos e das barracas e casas de palha na ilha. Dessa maneira, em **Chove nos campos de Cachoeira**, a inexorabilidade da iniquidade social é construída a partir da inexistência de bens e serviços essenciais (saúde, saneamento, educação, etc.); da ausência de recursos de organização econômicos para prover necessidades básicas como alimentação e vestuário e da falta de uma organização social capaz de minimizar os efeitos dos dois primeiros traços da iniquidade conformadores da exclusão e da exploração social.

Para Edilson Pantoja (2006), o horizonte presente no romance, e, de certa forma, em toda a obra de Dalcídio Jurandir, é constituído em regra geral pela infelicidade calcada no pessimismo schopenhaueriano. Pantoja constrói esse argumento a partir das proposições filosóficas de Arthur Schopenhauer (1788-1860) contidas nas obras **O mundo como Vontade e Representação** (1819) e **Dores do mundo** (1850), essa última citada no livro de Jurandir. O estudioso argumenta ainda que tanto a composição de Alfredo quanto a de Eutanázio não seguem passivamente a doutrina do filósofo alemão, entretanto, ele pondera que:

[...] Em Dalcídio Jurandir, como em Schopenhauer, o indivíduo está o tempo inteiro a *despencar* para a morte, naquilo que [...] o filósofo chama de “queda no nada”. É pois, como o homem, sempre contrariado em sua vontade, em seu querer-viver, é entregue ao *sofrimento* e ao nihilismo existencial (PANTOJA, 2006, p. 92 [grifos do autor]).

Portanto, o sofrimento, o pessimismo e a ruína dão a tônica da ficção dalcidiana, cuja verossimilhança sustenta-se justamente na focalização e na atribuição de voz àqueles

que são vítimas diretas da iniquidade social. O narrador dalcidiano expressa uma compreensão da realidade social e da história marajoara e amazônica, para o qual as perdas e danos perpetradas ao longo do tempo consolidaram como regras básicas a desigualdade, a dominação e a exploração. Veja-se como o narrador, a partir da perspectiva de Eutanázio, denuncia o legado trágico de um dos muitos projetos econômicos implantados na região:

A conta de Eutanázio vai grande e as coisas dentro de Eutanázio aumentam também. Os olhos de Ezequias remexem as notícias de Nova Iorque. Onde estão os milhões do mister Ford para abarrotar a Amazônia? Ezequias sabe todos os nomes dos milionários maiores do mundo. Sabe o total em milhões dos reis do automóvel, do petróleo, do carvão, dos armamentos. Mas as prateleiras de sua taverninha estão melancolicamente vazias. A charqueada lhe tinha acabado com o sortimento e o crédito. Os doutores da Charqueada passaram o fiado, não fundaram a Charqueada e sumiram com o dinheiro. Deixaram Ezequias revirando as folhas de seu caderno de contas. Quatro contos, seiscentos e três mil e oitocentos réis (JURANDIR, 1998, p. 149).

O falido comerciante Ezequias é uma das muitas vítimas dos fracassados projetos econômicos implantados na Amazônia brasileira. No caso desse personagem, ele foi levado à ruína após vender fiado para empresários que tentaram abrir uma charqueada<sup>42</sup> na Vila de Cachoeira. Entretanto, o destaque fica para a digressão do narrador que, de maneira prospectiva, anuncia o segundo ciclo da borracha na Amazônia, a partir do milionário investimento de Henry Ford (1863-1947). A menção ao empresário norte-americano do setor automobilístico reforça a feição social do narrador de defesa dos desvalidos socialmente e a sua percepção da história da região amazônica (a qual correlaciona os problemas da região aos fracassos dos projetos econômicos), uma vez que seria improvável que tanto Eutanázio quanto Ezequias pudessem prever acontecimentos históricos decorridos<sup>43</sup> anos mais tarde ao momento no qual se passa a história do romance (primeiras décadas do século XX).

Com isso, a caracterização e a descrição dos personagens, dos espaços e dos acontecimentos estão diretamente coadunadas à posição ideológica adotada pelo narrador global (de defesa dos mais pobres) e das personagens-narradoras. Desse modo, é sintomático, por exemplo, como o narrador central do romance não condena as ações vis de Eutanázio, mas focaliza cenas e episódios que desaprovam a exploração dos poderosos

<sup>42</sup> Estabelecimento onde se prepara carne-seca salgada, popularmente, conhecida como charque ou jabá.

<sup>43</sup> O projeto de Henry Ford na região amazônica ocorreu entre os anos de 1927 e 1945 (D'AGOSTINI *et al.*, 2013, p. 4).

aos mais pobres, as diferenças raciais e sociais, a falta de consciência de classe e a maledicência entre os mais pobres.

Observemos como o narrador ironicamente critica um grupo de personagens idosos que se reúne para maldizer a vida de outros moradores da Vila de Cachoeira. A cena acontece na casa de Dona Duduca (a costureira) onde Eutanázio presencia a conversa dela, seu Antônio, velho Araguaia e Seu Gonzaga (apelidado de Guaribão):

Duduca mandou Eutanázio puxar uma cadeira e sentar-se.

– E perdi o meu cabresto! O meu cabresto de estimação!

– Ó senhor! Não acaba mais esta lamentação!

– Inda é coisa que se atamanca. O que não se atamanca e a morte!,  
**roncou** velho Guaribão.

– Não tem polícia, não – disse a costureira enchendo a bobina da sua velha singer.

– Não há princípio de autoridade legal pra que possa apelar.

– Tem! – entrava velho Araguaia, suado e o olhar vermelho. –  
Tem!

– Hum! Este vem...

– Como Araguaia?

– Como? Só o cego que não vê... Então quando se morre não se processa o regesto de óbeto? Eu estava escutando a conversa de vocês. Estava ajeitando o tamanco que parece que quer dar o são quati. Egnoram isso? A otoredade não legaleza o celtefecado para exomação do cadável na sepultura? E nas vestes do ademenestrador? Até na morte mea gente, tem lei. E eu bem sei desso.

Velho Araguaia falava trocando o *I* pelo *E*. Era especialista em leis municipais. Tinha todas as leis dos municípios em sua casa.

– A lei é tudo...

– Ah, isso é. – Aprovou Guaribão.

– Mas não dá remédio pro meu cabresto... (JURANDIR, 1998, p. 217-218 [grifo nosso]).

O episódio, por meio do modo dramático, mostra velho Antônio reclamando do desaparecimento do seu cabresto de estimação (instrumento, geralmente, feito de corda ou couro que serve para prender ou controlar animais), o idoso é caracterizado como um ex-vaqueiro, que, malandramente, fugia do trabalho quando era convidado para a ferra e o embarque de gado. A esse juntam-se Eutanázio e outros idosos cujos perfis são descritos pelo narrador a partir de categorias negativas: dona Duduca, é caracterizada como uma fofoqueira que reclama de ter os pulmões consumidos pela tísica; Guaribão era oficial de justiça, que, já havia sido comissário de justiça, se comprazia em bajular os poderosos da Vila e em ser, supostamente, respeitado por juízes, promotores, oficiais de justiça, comerciantes e pelo intendente de Cachoeira; e, por último, o velho Araguaia, um homem

pouco letrado, que, além de trocar a letra *I* por *E* e, pronunciar algumas palavras de forma incorreta (“cadavél”, “sepoltura”, “otoredade”), ainda gabava-se de ser um especialista em leis municipais.

A partir da caracterização como dissimulados, ranzinzas e velhacos, a voz narradora central do romance não poupa críticas a essas personagens. Com efeito, a intromissão do narrador fica mais evidente quando ele apresenta velho Guaribão (provavelmente, o mais idoso do grupo por andar um pouco inclinado para frente e apoiado por um cacetão roliço). Pois, além das informações referidas acima, o idoso é prefigurado: como um homem paupérrimo por possuir um único par de sapatos usados apenas nos dias de instalação do conselho de justiça, nos outros dias ele guardava o calçado em uma mala e andava descalço; como agressivo, quando promete uma séria represália às crianças que lhe chamavam pelo apelido, e como uma figura pavorosa: “[...] Era hediondo com a sua barba intratável vegetando nuns beiços empolados e escuros, com a sua pose caricatural, as suas risadas de guaribão<sup>44</sup>” (JURANDIR, 1998, p. 217). Por isso, não é acidental a comparação do personagem a um animal quando suas falas são apontadas como roncões: “[...] roncou velho Guaribão” (JURANDIR, 1998, p. 219).

Mais adiante, quando a costureira Duduca maliciosamente pergunta a Eutanázio se ele havia presenciado a briga familiar na casa de seu Cristóvão, o narrador, novamente, aparece por meio do discurso indireto desabonado a conduta da costureira habituada à fofoca: “[...] Sobre o que se deu na casa de seu Cristóvão. Que até terçado entrou em cena. Que Cristino quis matar Raquel. O senhor estava lá, seu Eutanázio? [...] **Eutanázio compreendeu a perversidade da pergunta** e não disse mais nada” (JURANDIR, 1998, p. 219 [grifo nosso]).

As cenas referidas ocorrem no capítulo **Metafísica para os vermes**, cujo título e desenvolvimento da ação narrativa são construídos a partir da ironia, mostrando a hipocrisia, a maledicência, a fofoca, o embotamento da sensibilidade de personagens alienados socialmente. Vejamos:

– Por isso que Nossa Senhora chorou o ano passado no seu altar. Cachoeira está uma lástima de falta de moralidade. Chorou de ver que não se respeita mais uma ladainha. Uma reza. Na ladainha do Maguá

---

<sup>44</sup> A origem ambígua do apelido do personagem ratifica a crítica do narrador, pois a palavra guaribão pode derivar tanto do nome popular dado à coqueluche, doença respiratória contagiosa que apresenta tosse severa e seca, seguida por ingestão aguda de ar que produz som agudo como um grito, quanto de um dos nomes atribuídos ao primata *Alouatta guariba*, conhecido também por bugio ou macaco barbado, esse mamífero possui corpo forte, cauda longa e tem como traço marcante emitir um grito ou urro que pode ser ouvido a longas distâncias.

botaram pimenta-do-reino. Na capela do seu Francelino espoucam na risada, imitam o Maxico quando reza. Uma indecência. – Velho Guaribão inclina mais o busto e atira o indicador ao ar:

– Daí a pouca vergonha. Chegam de entrar no corredor duma pessoa e tirar um cabresto! A patifaria é uma coisa medonha em Cachoeira. No quarto do finado Manuelzinho a pouca vergonha foi tanta que foi preciso eu pedir silêncio! Gargalhada na frente do morto. Isto é quarto? Isto é velar um defunto? Olhem o meu caso com o patife daquele Virgilino. Não foi ele ter feito benefício na minha sobrinha porque eu sei que aquela ordinária era mesmo sem comportamento. Mas o que me bato, o que me fez pedir um processo contra ele, o que me levou a botar o patife nas barras do tribunal foi ele fazer o crime com a Izabel no leito da finada! Mea mulher era uma criatura séria; eu respeito sempre a memória dela. O leito duma família é sagrado. Aquilo pertenceu à finada!

– Muito abuso, sim. No leito dum lar!

– São mesmo ordinários; então fazer uma coisa dessa no leito da finada, não, seu Gonzaga? – piscou Duduca para o velho Antônio.

– Essa imoralidade, essa pouca vergonha constitui...

O – O atraso de Cachoeira, a falta do conhecimento da lei! Concluiu velho Araguaia. (JURANDIR, 1998, p. 220).

Os acontecimentos narrados no capítulo nos ajudam a entrever a feição social do narrador de **Chove nos Campos de Cachoeira**, a partir de algumas pistas e das sutis intromissões (identificadas acima). Primeiramente, a voz narradora central deixa nítido o caráter abjeto dos personagens que se reuniram para maldizer a vida dos populares da Vila; situação intensificada com a chegada do Doutor Campos, juiz substituto de Cachoeira. Com o aparecimento do juiz, o caráter imoral de Duduca, velho Guaribão e seu Antônio é intensificado porque eles são vozes ativas no julgamento e na condenação das ações dos moradores mais pobres da localidade, todavia, diante do Doutor Campos – que abusava confessadamente das mulheres pobres da cidade, ignorava a situação de penúria de Felícia e se autoproclamava defensor da justiça e da verdade cristã – são vozes silenciosas e complacentes diante das ações do magistrado.

Para Doutor Campos a poesia era muito infeliz em Cachoeira porque não havia beleza, nem educação no vilarejo. Essas e outras falas do magistrado revelam seu afastamento proposital da realidade sensível dos habitantes da Vila; uma vez que o juiz, reiteradamente, demonstra ser cafajeste e desonesto, especialmente, quando ignora a pobreza extrema de Cachoeira. Outro traço do personagem é a mediocridade, ratificada quando ele pretere a poesia de Castro Alves (1847-1871), poeta símbolo da terceira geração do Romantismo brasileiro, à poesia de Tobias Barreto (1839-1889), poeta medíocre do Romantismo nacional. Assim pronuncia o juiz: “[...] Conheci ainda Tobias

em Recife. Que gênio! Seu Eutanázio, que gênio! [...] Acho ele mais lírico que Castro Alves. Do Castro gosto do seu condoreirismo” (JURANDIR, 1998, p. 222).

Por sua vez, a fala contraditória do Doutor Campos dimensiona a hipocrisia do personagem, pois o juiz embora goste do condoreirismo de Castro Alves, cuja poesia era empenhada na defesa da causa social e abolicionista, na prática defende e perpetra a exploração dos desvalidos, abusa de mulheres, é perdulário: “[...] Gastei algumas dezenas de contos do dote de minha madame mas vi a civilização! (JURANDIR, 1998, p. 222), em suma, é um indivíduo mentiroso e amoral.

Apesar de o caráter Eutanázio ser composto por características como irritação, náusea e vocação violenta, o personagem possui uma “[...] aguda percepção do mundo, do homem e de si mesmo” (FURTADO, 2010, p. 30), mostrando ter um espírito indagador. Esses traços de sua personalidade são usados pelo narrador para mostrar a pobreza, a exploração e o abuso dos pobres de Cachoeira e a violência contra a mulher. Por exemplo, a partir da revolta do personagem contra Doutor Campos – que, de maneira vil, relatou: o abuso do bêbado Dionísio contra Felícia, o assédio a Bitá, o estupro de Aurélia; mostrou desprezo diante dos miseráveis de Cachoeira e denunciou de maneira debochada o envolvimento sexual de Irene com Pedro Resende, filho de um fazendeiro. Ridicularizando, desse modo, os sentimentos de Eutanázio por Irene, – o narrador, no capítulo XVIII, utiliza a percepção de Eutanázio (como voz de denúncia social) para desvelar a vileza e desfaçatez do Doutor Casemiro Lustosa, que estava se apossando dos campos onde o povo pescava, caçava e apanhava frutos e lenha.

Desse modo, defendemos que o narrador global onisciente em terceira pessoa de **Chove nos campos de Cachoeira**, por meio do discurso indireto livre, identifica-se com as personagens populares, incorporando à sua elocução elementos da variante linguística fala pelos moradores da Vila de Cachoeira. Isto é, expressões como “bulir” (mexer, manusear); “montaria” (canoa); o uso de palavras no diminutivo, por exemplo, “empreguinho” e outros elementos da variante falada no Norte do Pará parecem localizar o narrador global dalcidiano dentro do mundo de vaqueiros, pescadores, fazendeiros, canoeiros, agricultores, costureiras, pequenos funcionários públicos, donas de casa e dos demais habitantes das barracas e dos povoados da ilha de Marajó presentes romance. Além disso, o acesso recorrente ao memorialismo das personagens por meio de monólogo interior, do fluxo de consciência e de analepses comprovam o conhecimento da voz

narradora central sobre a história da região, ratificando sua inserção no mundo amazônico e marajoara.

Outro traço do narrador dalcidiano nesta obra é a construção da narrativa a partir de paralelismos ou analogias, que podem ser simétricas ou assimétricas, isto é, elementos distintos podem ser aproximados para mostrar suas semelhanças e similitudes e elementos iguais podem ser aproximados para revelar suas diferenças. Aliás, tanto o enredo quanto a forma como **Chove nos Campos de Cachoeira** é narrado evidencia uma obra cingida por dicotomias e dualidades. Pois, são recorrentes as dicotomias na narrativa, mantidas pelos pares: ricos versus pobres; branco versus negro; alfabetizado versus não alfabetizado; amor versus ódio; vida versus morte. Por exemplo, conforme já mencionamos várias vezes, o protagonismo do romance é dividido entre Alfredo e Eutanázio, personagens com idades, desejos e história de vida distintos, mas que convivem e vivenciam os dramas de um mesmo espaço, fato que, conseqüentemente, norteará a focalização oscilante entre o ponto de vista dos dois. É importante reconhecer que a alternância no foco narrativo também conduzirá à aparente neutralidade do narrador, fazendo, com isso, que aparecerem as personagens-narradoras. Destaca-se que nos primeiros romances do ciclo as personagens-narradoras ainda não possuem tanta autonomia para narrar com a própria voz. É a partir de **Passagem dos Inocentes** que elas ganham maior autonomia narrativa.

Antes vejamos como são construídas as semelhanças e diferenças entre Alfredo e Eutanázio. Simetricamente, temos: ambos são filhos do mesmo pai, habitam a mesma casa, realizam caminhadas pela Vila de Cachoeira, estão dramaticamente presos ao passado, estão visceralmente ligados a mulheres que povoam seus sonhos e desejos, apresentam um estranhamento diante do mundo e tanto Alfredo quanto Eutanázio reconhecem (cada um à sua maneira) os dramas sociais de Cachoeira (miséria, fome e isolamento social). Assimetricamente, os dois: são filhos de mães distintas e estão em momentos diferentes da vida; no menino há a esperança de uma vida melhor e no adulto há o desejo de morte, pois: “Enquanto Eutanázio cumpre o destino de herói corroído em **Chove nos campos de Cachoeira** e termina como um fracassado, Alfredo inicia sua trajetória” (FURTADO, 2010, p. 39). Vale assinalar que essas analogias decorrem da organização do enredo pelo narrador e do processo de focalização das referidas personagens.

No primeiro capítulo do romance cujo ponto de vista de Alfredo predomina, além da apresentação do menino e da menção a Eutanázio, D. Amélia, e Major Alberto, são apresentadas as angústias individuais daquele personagem. Essas são decorrentes: do choque do indivíduo com a sociedade; do passado traumático de quase morte quando ele escorregou ao fundo de um poço, sendo resgatado pela mãe, a qual já se ressentia da perda de um outro filho morto por afogamento; da iminência da miséria e da fome que assolava a Vila, por isso “não gostava dos moleques sujos que matavam os passarinhos a baladeira” (JURANDIR, 1998, p. 120-121) para depois comê-los no espeto, e a ferida maior do racismo e de suas formas de persistências projetadas internas e externas sobre a própria mãe, visto que “Alfredo achava esquisito que seu pai fosse branco e a sua mãe preta. Envergonhava-se por ter de achar esquisito. Mas podia a vila toda caçoar deles dois se saíssem juntos. Causava-lhe vergonha [...]. Por que sua mãe não nascera mais clara?” (JURANDIR, 1998, p. 121-122).

Já no longo segundo capítulo **Irene, angústia e solidão**, ocorre a apresentação de Eutanázio. Nesse momento, a focalização volta-se para o angustiado personagem, sendo que o fluxo de consciência é decisivo para a apresentação e representação dos dramas pessoais. Aqui, o romance dimensiona amplamente os dramas de outros personagens circundantes do filho mais velho de Major Alberto. Inicialmente, por meio de flashbacks (termo sinônimo para analepses) sabe-se que as angústias e a autoflagelação de Eutanázio vêm da infância, pois ele se considerava um excremento que saltou de dentro da mãe, cuja “gravidez fora uma prisão de ventre” (JURANDIR, 1998, p. 124). Os sentimentos de estranhamento e de despaisamento, o marcam como um ser privado de afetividade, frustrado perante a vida, sádico e masoquista.

O referido capítulo vai sendo construído a partir da oscilação entre acontecimentos do presente da narrativa e do passado, movência que imprime à matéria narrada uma ambientação cingida por lamentações, dores, tristezas e inexoráveis frustrações. A marcha de Eutanázio sob a chuva em direção à casa de Seu Cristovão em busca de Irene, gradualmente, vai conduzindo-o a sua degradação.

Uma nuvem mais pesada de chuva cresceu no céu. Quando chove, Cachoeira fica encharcada. Os campos de Cachoeira vinham de longe 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 Cristovão que ficava na ponta da rua dos lavrados. Às vezes chegava, para ver Irene, com a roupa escorrendo, os cabelos pingando. Irene ria.

D. Tomázia sacudia a cabeça com pena. D. Dejanira tirava o cachimbo da boca e suplicava:  
 - Seu Eutanázio, pela mor de Deus vá tirar essa blusa. Valha-me Deus! (JURANDIR, 1998, p. 125).

A chuva é o elemento que liga a cena narrada, recuperada da memória de Eutanázio pelo narrador, ao presente da narrativa, quando Dona Gemi inutilmente tenta convencê-lo de iniciar o tratamento contra a doença. Perceba-se que lugubrememente o narrador vai carpindo as dores do personagem, essa ação prefigura na dicção do próprio narrador, que se mostra solidário ao martírio apresentado, e na sua postura linguística quando metaforicamente consubstancia a chuva a Eutanázio, uma vez que as chuvas para esse representam um encharcar de desilusões e frustrações diante do amor não correspondido de Irene.

A oscilação entre passado e presente na narrativa, ainda no segundo capítulo, cumpre a função de revelar como o estranhamento de Eutanázio não resulta de um determinismo taineano<sup>45</sup>, mas do acúmulo de experiências traumáticas e da privação de afetos. Em dois momentos, o narrador permite vislumbrar tais situações. A primeira, quando, por meio do monólogo interior, o personagem reconhece que “Toda a sua infância fora triste, indecisa, infeliz. Um pequeno, enjambrado, cheio de aborrecimentos crônicos. Era uma consumição para os pais. Major Alberto dava-lhe tundas [surras] e o pequeno com aquele gênio” (JURANDIR, 1998, p. 137). Vale assinalar que essa memória deve ser posta sob suspeição, haja vista o narrador simpatizar com as dores do personagem. Tendendo aos dramas deste, o ponto de vista vai acumulando os episódios fatídicos na infância de Eutanázio: as ameaças de surra do pai – “Eu te acabo! Eu te esmurralho a cara, seu patife! Acabo com isso... [...] Me saíste uma boa peça. Mas pagas! Costa de chinelo te fará macio, seu brutamontes! (JURANDIR, 1998, p. 137) – ; a irmã que diante dessa cena esboçava um sorriso de canto de lábios; a mãe silenciosa e indiferente e o pai sempre ameaçador.

Aliás, o segundo momento no qual se vislumbram os traumas da infância de Eutanázio está relacionado a Major Alberto. A figura paterna se mostra castradora das potencialidades do filho. Embora o pai seja um burocrata preso às formas, aos padrões e um apreciador das letras, ele desaconselha a única tentativa do filho de expressar sensibilidade por meio da escrita de versos líricos. A verve poética do personagem é denunciada pelas irmãs que, ao encontrarem “na mesa de jantar um papel esquecido”,

---

<sup>45</sup> Hypollite Taine, cientista do século XIX que acreditava que o comportamento humano estava condicionado à raça, ao meio onde vivia e ao momento histórico.

correm para mostrar ao pai os primeiros versos de Eutanázio. Major Alberto posiciona-se autoritariamente e descarrega: “ – Uma porcaria. Que ele cuide doutra vida. Uma porcaria. Está vagabundando. Nem métrica sabe, nem parece que na estante tem um livro de versificação. Uma porcaria. Mania. Mania” (JURANDIR, 1998, p. 141). Apesar de não tomar conhecimento das palavras do pai, o personagem, convencido de que o verso seria tudo na sua vida, esforçava-se assiduamente na tentativa de dominar a metrificação. Major Alberto, ao surpreendê-lo debruçando na mesa “suado, estúpido, a língua de fora, contando nos dedos, catando uma rima”, novamente, dispara: “ – Largue isso, homem! Largue esse ofício. Não está vendo que você não dá pra isso. Que teimosia! Você é o homem das manias. Estude química, encaderne os seus livros, procure o que fazer. Perdendo um tempo inteiro. Trate de sua vida” (JURANDIR, 1998, p. 141).

Desse modo, são narrados os indícios dos traumas de Eutanázio, tornando a felicidade um horizonte impossível. Assim, o personagem conforma sua ruína buscando o mal sentimental, sob a figura de Irene, e o mal físico, sob a figura da prostituída Felícia. Neste ponto, se estabelece uma interessante simetria; tanto Eutanázio, quanto Felícia são caracterizados pelo narrador como dois desafortunados diante da vida, contudo ambos são assimétricos moralmente. Felícia é uma jovem que após ter sido enganada por um namorado é escorraçada pela família e passa a se prostituir na miserável cabana onde habita. Trata-se de:

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 quartilho, onde tinha, 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 mesa velha ao canto, e meio arriada, um grande crucifixo mostrava na luz escassa umas vagas costelas redentoras. Onde estavam os olhos de Cristo naquele crucifixo? (JURANDIR, 1998, p. 127).

Felícia é apresentada como uma mulher duplamente abandonada: tanto pelo progresso, representado na estampa de Nova Iorque, quanto pela providência divina, representada pelo crucifixo na parede. Destaca-se que apesar de a cena ser construída por intermédio do discurso indireto livre a partir do ponto de vista de Eutanázio, pressupondo que a observação do miserável quartinho seja decorrente do ângulo de visão do personagem, nesse momento é o narrador que assume a direção da narrativa ironizando o destino da moça, pois, quando questiona sobre a origem da estampa de Nova Iorque

(cidade símbolo do progresso humano), o narrador parece querer perguntar quem teria dado a Felícia aquele progresso em direção à miséria, teria sido o próprio homem ou trata-se de um desígnio divino? Evidentemente, que a aparente irresolubilidade da questão aponta para uma crítica social, na qual a sociedade foi a grande responsável pelo destino de Felícia, pois sobre a personagem recaem o peso de um pai autoritário e alcoólatra, o relacionamento frustrado após ser abandonada por um policial com quem iria fugir, sendo ridicularizada por tripulantes de uma embarcação ao verem-na de trouxa de roupas na mão enquanto “O soldado se escondera debaixo do toldo” (JURANDIR, 1998, p. 193) e a própria violência da prostituição servindo a todos a qualquer dia e horário em uma tentativa de sobreviver à incomensurável miséria.

A atenção aos meandros narrativos do romance permite vislumbrar a forma como o narrador conecta os infortúnios de Eutanázio a acontecimentos pretéritos: por meio de flashbacks que revelam a infância triste; a rejeição maternal e familiar e a revolta do personagem diante das dores do mundo. A aporia familiar causada pela mãe silenciosa e apática; pelo pai autoritário e agressivo e pelas irmãs indiferentes, levaram ao isolamento do jovem Eutanázio, que:

[...] se fechava no quarto, em resmungos e abalava a casa com pisadas de bezerro brabo, aos tombos, aos pontapés, machucando-se propositadamente nas paredes, nos bancos, nas mesas ou tinindo o caneco no pote quando ia beber água, esgazeado de raiva. Raquítico, tinha os olhos sombrios, os dedos trêmulos. Apedrejava os cães que era uma danação. Chicoteava os carneiros de seu tio Bernardo, molestava galinhas, feria os pirralhos que só não se vingavam dele porque era filho do Major Alberto (JURANDIR, 2008, p. 137).

As analepses indiciam que o sadismo, a autoflagelação e o estranhamento ao mundo (na vida adulta) foram gestados na infância do primogênito de Major Alberto. De fato, o persistente mal-estar, no presente da narrativa, que conduz Eutanázio a humilhar-se no comércio de Ezequias, pedindo fiado; a suportar pacientemente o tormento das brigas, das discussões e da miséria na casa de seu Cristovão e a buscar patologicamente o amor da jovem Irene (neta de seu Cristovão) são formas novas que o personagem encontrou para continuar se castigando, semelhantemente, como fazia na infância.

É interessante notar que a progressão da narrativa estruturalmente segue apresentando os personagens e outros elementos que integram o romance de forma especular. Com efeito, após a apresentação dos protagonistas, a obra apresenta o chalé como um espaço em que convergem, habitam e divergem os dramas das personagens. A residência onde mora a família de Alfredo, apresentada no terceiro capítulo,

simbolicamente, como uma ilha batida de vento e chuva, isto é, a casa, espacialmente, está marcada pelo tempo e pelas dores do mundo. A simbologia se estabelece diante do paralelismo sonoro entre vento e tempo (ambas paroxítonas) e metonimicamente o vento é um marcador temporal, que pode identificar as estações do ano. A chuva, por sua vez, prefigura o anúncio de sofrimentos futuros, conforme implícita a cena inicial do terceiro capítulo em que se mostra o aumento das chuvas durante o mês de dezembro.

Chove. O vento zune. A chuva bate com violência nas janelas do chalé. Mariinha dorme e Alfredo se remexe na rede, sem sono. Eutanázio ainda não veio. Major Alberto deixa os catálogos na estante e bocejando recita baixinho, como sempre gosta de recitar quando chove:  
*Ó que aspérrimo dezembro...* (JURANDIR, 2008, p. 165).

A cena prenuncia a intensificação dos dramas das personagens, principalmente de Eutanázio. Neste capítulo a focalização centra-se em Major Alberto. O narrador global, por meio da memória do pai de Alfredo traça o perfil psicológico do personagem; revela parte de sua história de vida; evidencia a indiferença do pai ao filho mais velho; assinala o jogo de poder existente entre os poderosos da Vila de Cachoeira, no qual o Major é apenas um homem cumpridor das ordens dos poderosos. O marasmo e a inconstância do personagem descortinam sua incapacidade de comandar a própria vida, de tomar decisões ou concretizar os sonhos de empreendedor. A incongruência de Major aparece por meio de suas ações contraditórias: ele defende o retorno da Monarquia e simpatiza com figuras autoritárias, mas admirava poetas revolucionários e figuras históricas como Joaquim Nabuco, que combateu o regime monárquico e a escravidão.

A superficialidade de Major Alberto metaforicamente é representada no ofício que mais lhe trouxe prestígio: fazedor de fogos de artifício; pois, assim como os fogos que fabricava, o pai de Alfredo era apenas uma pirotecnia, luzes artificiais para entretenimento. A focalização no personagem expõe também que Eutanázio não foi o único a sofrer com a indiferença do pai, o Major havia abandonado três filhas na cidade de Muaná, sendo a mais jovem entre elas cega. Hipocritamente, o pai lamenta o destino de Marialva, cega, frágil e desamparada: “Major Alberto diz da sua amargura a ninguém, mas a ceguinha longe em Muaná o consome, enche o seu pensamento nas horas em que deixa os catálogos e fica na rede, de olhos vigilantes no escuro (JURANDIR, 2008, p. 170). O narrador sutilmente revela a incongruência dos sentimentos e dos cuidados do Major, pois, é impossível haver vigilância no escuro, leia-se a distante da filha cega, e a lembrança da filha aparecem esporadicamente na consciência do pai.

A focalização sobre Major Alberto demonstra ainda que o personagem está em uma posição assimétrica à companheira D. Amélia. Essa, por sua vez, mostra-se uma mulher mais suscetível à ação: quando o Major esteve para perder o chalé em uma ação judicial (acusado de ter construído a casa com dinheiro do Coronel Bernardo), o narrador sugere que D. Amélia interveio, pedindo a D. Guilhermina (mãe do Coronel e responsável pelo processo) que desistisse da ação judicial. O próprio narrador frisa as disparidades entre o casal, enfatizando as diferenças sociais de ambos:

Antes de se mudar definitivamente para Cachoeira, Major refletiu que a sua viuvez devia ser uma viuvez sossegada se achasse uma companheira ilegal para ele.

- Major não é como eu vivo, infelizmente, pastoreando fêmeas. Major é um largo produtor de filhos. Só os frutos revelam as virtudes da boa terra. Foi buscar Dona Amélia... – Dizia Dr. Campos.

D. Amélia era uma pretinha de Muaná, neta de escrava, dançadeira de coco, de isquetes nas ilhas, cortando seringa, andando pelo Bagre, perna tuíra, apanhando açaí, gapuiando, atirada ao trabalho como um homem. Viu a mãe morrer de uma recaída de papeira, sem recursos, a palhoça caindo, a prostituição, o pai golado dizendo besteira na hora do enterro, mas Amelinha firme não se deu por achada. Tinha perdido um filho levado pelo sucuriçu nas ilhas (JURANDIR, 2008, p. 179-180).

As distinções entre os pais de Alfredo são sexuais, sociais e econômicas. Embora o narrador tendenciosamente empreenda a defesa da personagem, ela demonstra ter o caráter mais retilíneo que Major Alberto. Mesmo desamparada e empobrecida, D. Amélia consegue cuidar do primeiro filho, morto em um afogamento. A história de vida além de delinear o traço psicológico dos dois personagens mencionados, expõe também a visão que ambos têm sobre a gente pobre de Marajó: Dona Amélia estabelece uma relação de alteridade, protegendo, na medida do possível, crianças esfomeadas, grávidas e os demais necessitados de Cachoeira e Major Alberto os condena, dizendo que são pessoas incorrigíveis, necessitados que “Quanto mais tu deres mais querem” (JURANDIR, 2008, p. 196). Em outros momentos da obra, o pai de Alfredo manifesta um discurso preconceituoso em torno dos moradores de Cachoeira, acusando-os principalmente de indolentes.

As assimetrias, além das pontuadas acima, ainda podem ser encontradas nas duas mulheres que povoam a vida de Eutanázio: Irene, como o mal sentimental, que o leva à humilhação moral, e Felícia como o mal físico, que o levou à degradação da saúde; em alguns momentos quanto ao desempenho dos papéis sociais de homens e mulheres, como, por exemplo, no caso da tia Eponina, que organizava bailes, zelava da igreja, enfeitava noivas e defuntos e cozinhava enquanto o seu marido jogava dominó com fúria; e

manifestam-se também na percepção de Alfredo em relação aos sentimentos que ele nutria pela mãe negra, dona Amélia, e por Lucíola Saraiva, cabocla, que desejava criar o menino como filho.

Por sua vez, é simétrica a maneira como o narrador constrói a ruína das personagens, por exemplo, veja como Eutanázio e o bêbado Dionísio são companheiros de ruína moral e social: “A sua 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” (JURANDIR, 1998, p. 183). Também simétrica a violência e o desamparo às mulheres da Vila de Cachoeira:

Bitá passa pela barraca de Felícia. Pensa então que Felícia é mais feliz do que ela. Não mede a sua desgraça. Não sabe bem o que é ser a eterna noiva. A lamparina chupa a última gota de querosene no quarto de Felícia. Felícia geme e espera o dinheiro do barqueiro. Já esperava com uma certa impaciência. Mas Bitá passando, invejando a tranquila miséria, a conformada desgraça de Felícia. Pelo menos se acostumou, vive independente. Não pensa em noivado. Sabe para que veio no mundo. E ela? Sua vida até agora era noivar, ter um futuro. Mas o futuro se adia sempre. Os noivados somem. Os noivos riem, dançam, beijam outras mulheres, têm seus filhos. E eles se misturam no pensamento de Bitá. 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. A rapaziada abria os buracos para olhar Felícia, os homens que entravam. Bitá sabia disso. (O que é que se fazia em Cachoeira que não se soubesse em casa de seu Cristovão?) Mas a lamparina devia dar a Felícia a calma que Bitá quer depois da barulheira de sua casa e da sua caminhada para Carvalho (JURANDIR, 1998, p. 277).

Embora os pensamentos de Bitá em relação à condição de Felícia sejam triviais, já que o desejo de casar é uma necessidade corriqueira diante da fome e da miséria, eles servem para mostrar como essas mulheres estão abandonadas à própria sorte. É importante observar no excerto acima, a forma como ironicamente o narrador sugere que o destino de Bitá, após as várias tentativas fracassadas de casamento, pode ser o mesmo de Felícia, pois, conforme, argumenta Alinnie Santos (2018), as mulheres marajoaras, além de serem oprimidas pela sociedade local, dependiam “[...] exclusivamente da proteção masculina para ter um futuro digno e certa respeitabilidade no seu meio social” (SANTOS, 2018, p. 190).

O último procedimento narrativo que assinalamos em **Chove nos campos de Cachoeira** é o uso, ainda discreto, de uma personagem-narradora, conformando o esfacelamento da narrativa. Pois, no penúltimo capítulo do livro, cujo título é homônimo

ao título do livro, o predomínio do modo dramático, momentaneamente, causa o distanciamento do narrador global da matéria narrada. A cena acontece quando a personagem Raquel (filha de seu Cristóvão), diante do moribundo Eutanázio, declara seus sentimentos pelo degenerado homem e lamenta em um monólogo a degradação moral da sua família:

– Se o sr. me olhasse com mais brandura, com mais acolhimento, eu seria feliz, deixaria de pensar mal de Cristino, de minha madrastra, não desejaria que Rosália e Henriqueta seguissem o mesmo destino de Irene. Eu queria que o sr. enxergasse em mim o que eu podia ser, deixei de ser, para o Sr. por que tudo faz para não se estabelecer? Por que não tem medo da morte? Parece suicídio. A sua presença em casa era sempre uma ilusão, uma esperança, uma possibilidade. Uma coisa enfim que não compreendo. Em casa, todos se separam, se odeiam, se entreolham com raiva. A morte de Cristino nos deixou em tal estado de ódio, de lástima, de isolamento que a vida lá se torna insuportável. O sr. não imagina, seu Eutanázio. Se eu tivesse coragem que tem o sr. de morrer, eu me matava. Me matava. Mas a vida é um vício, seu Eutanázio, um vício (JURANDIR, 1998, p. 397).

O monólogo de Raquel escancara o estado de degradação da família de seu Cristóvão, principalmente, após o suicídio de Cristino. A focalização das dores da personagem patenteia o estado de abandono dos mais pobres na Vila de Cachoeira. Embora o narrador global em muitos momentos do romance faça a intermediação entre a voz das personagens e o leitor, por meio do discurso indireto livre, é a utilização do modo dramático, da onisciência seletiva múltipla e estratégias de subjetivação das personagens, focalizando seus pontos de vista, que concede protagonismo à perspectiva e à voz do povo pobre do Marajó. Em contrapartida, o foco narrativo centrado nos dramas individuais e sociais das personagens revela o ponto de vista de um narrador consciente e crítico da iniquidade imensurável da Vila, mas que possui, ao mesmo tempo, uma visão pessimista de mundo onde há apenas dor, morte, opressão, desamparo, iniquidade e escatologias.

#### 4.2 Narrador e foco narrativo em **Marajó**

O segundo romance do **Ciclo Extremo Norte, Marajó**, possui uma interessante história de edição. Lançado em 1947, sob o sinete da José Olympio Editora, existem indícios que sua escrita antecede os anos 1940. Com efeito, tal precedência é apontada pelo próprio romancista que, ao descrever as condições de produção literária no Estado do Pará na reportagem **Tragédia e comédia de um escritor do Norte...**, editada em 31 de agosto de 1940 no jornal **Dom Casmurro**, referenda a revisão da obra um ano antes de escrever **Chove nos Campos de Cachoeira**. Nas correspondências pessoais de

Jurandir, registra-se que **Missunga** foi o primeiro título atribuído ao livro, o qual, provavelmente, foi modificado por Abguar Bastos e Maciel Filho (ambos amigos do escritor), recebendo o título de **Marinatambalo**, quando o enviaram em segredo para o concurso literário da Editora Vecchi e do jornal **Dom Casmurro**. Destaca-se ainda que o protótipo de **Marajó** ficou entre os quatro romances finalistas desse certame (Cf. MOREIRA, 2015).

De certa forma, a cogitada precedência desse romance aos demais do **Ciclo** e principalmente a localização temporal dos acontecimentos dessa narrativa, que antecede aos episódios dos romances em que o enfoque se centraliza em Alfredo, localizam o discurso narrativo de **Marajó** como uma pré-história dentro da saga dalcidiana. Por exemplo, **Chove nos campos de Cachoeira**, em dois momentos, faz rápida menção a dois personagens de **Marajó**: Ramiro e Gaçaba. Os personagens, respectivamente, são citados nas lembranças de Tia Eponina – “Ah! quando mestre **Ramiro** era vivo, música em Muaná era música” (JURANDIR, 1998, p. 143 [grifo nosso]) – e de Velho Ribeirão – “Os heróis – coveiros da gripe – foram **Gaçaba**, Dionísio, Souza, Maguá” (JURANDIR, 1998, p. 204 [grifo nosso]) – enquanto esses conversam com Eutanázio. De fato, o diálogo das personagens com Eutanázio mencionam acontecimentos anteriores ao tempo da narrativa do primeiro livro de Dalcídio Jurandir.

Ademais, a presença do traço documental, expondo dados históricos e sociais da ilha reelaborados perante o ficcional, imprime no romance o ajustamento da forma literária ao desejo de reflexão sobre a condição humana no extremo norte do Brasil. Logo, a evocação de significativos dados históricos da região e do país como a presença dos padres jesuítas e dos primeiros exploradores europeus na ilha durante o momento colonial, o uso forçado da mão-de-obra de grupos indígenas e de negros escravizados, a penetração dos primeiros latifundiários, o movimento da Cabanagem (1835-1840), a Abolição da escravatura (1888), etc., funcionam como heranças históricas prospectivas das ações das personagens e da postura do narrador. O discurso ficcional do romance situa-se na figuração do espaço rural brasileiro e nas implicações mais profundas da ação humana sobre um dos sistemas socioculturais, o rural, que compõem um todo chamado Brasil.

Portanto, a localização do enredo de **Marajó** em um “tempo marcado pelo colapso da borracha e o declínio da economia, com algumas tentativas de reestruturação” (BOLLE, 2011a, p. 45), especificamente, entre 1915 e 1920, registra-o no plano maior da história do Brasil cujo arrolamento dos acontecimentos históricos mostram o êxodo da

mão de obra do campo para as cidades em processo de urbanização e de industrialização, o abandono do Estado nacional às populações do Norte e Nordeste brasileiro e a persistência do liberalismo oligárquico, do patriarcalismo, do coronelismo, do racismo, do patrimonialismo e da subalternização feroz da mulher no interior da Amazônia.

Daí, não ser exagerado afirmar que a ficção dalcidiana empreende uma pesquisa e uma descoberta da realidade brasileira a partir da região Norte, pois os enredos dos romances do **Ciclo Extremo Norte** partem do rural em direção ao urbano e retornam ao rural como uma forma de crítica aos processos sociais, econômicos, políticos e históricos da Amazônia brasileira.

Diante disso, a narrativa de **Marajó**, que narra os impasses entre a elite agrária marajoara e o povo dos vilarejos, das barracas e das casas de palha da ilha, é construída por um narrador em terceira pessoa onisciente que centraliza o foco narrativo no personagem Missunga, mas também focaliza o ponto de vista de vários outros personagens. Com isso, a obra expõe duas visões de mundo, as quais erigem o enredo a partir de dicotomias. As forças opostas estão assim distribuídas na obra: pobres, trabalhadores rurais, mulheres desamparadas, caboclos e vaqueiros versus fazendeiros, coronéis, latifundiários e os demais poderosos de Marajó, cujo representante maior da categoria dos mandatários é o todo-poderoso Coronel Coutinho, pai de Missunga. Conforme já mencionado, essas dicotomias expõem duas visões de mundo no romance: a) a sordidez dos poderosos na sina de obter lucro para manter a dominação e b) o sofrimento de crianças, homens e mulheres e demais habitantes da ilha explorados pela elite agrária local. Vejamos:

Continuou com as fazendas no Arari e duas casas de negócios: a loja da vila e a Intendência, que não lhe davam, na verdade, grandes lucros, conservava-as, como objetos de estimação, dizia. Seu melhor empenho era ter gado, numeroso, à solta nos vastos campos. Ganhar com o menor esforço possível, aumentar suas terras e os seus rebanhos era, afinal, uma modesta preocupação que não ofendia a Deus nem ao próximo. Devorara pequenas fazendas em Cachoeira, estreitando cada vez mais o cerco em torno das últimas e teimosas pequenas propriedades que deixavam, enfim, de lutar com o grande domínio rural. Marajó para Coronel Coutinho e alguns fazendeiros grandes era um mundo à parte, privado, lhes pertencia totalmente. Qualquer pensamento para aliviar as condições do vaqueiro e das fazendas, era como um ato de invasão à propriedade (JURANDIR, 2008, p. 55).

Dentro dessa relação de contrários, o personagem Missunga é o elemento que estabelece a tentativa de diálogo entre a elite agrária e os desvalidos de Marajó. Caberá ao narrador central fixar o esforço de Missunga para se colocar no lugar do outro

(estabelecendo, dessa forma, uma fadada relação de alteridade com os desvalidos da ilha). Na obra, os coronéis detêm poder quase que absoluto sobre a ilha e seus moradores, tornando-se donos das terras, das mulheres, dos rios, matas, lagos e dos homens. Estes, para o entendimento do coronel, estão abaixo do gado. Frisamos também, a assimetria presente na focalização do narrador onisciente.

A obra está dividida em 53 capítulos não titulados e pode ser organizada em duas partes se considerarmos o ponto de vista do narrador onisciente. Isto é, do capítulo 1 até o capítulo 50, o foco narrativo predomina, como uma ou mais alternância, sobre Missunga; do capítulo 51 até o 53, o foco narrativo predomina sobre Ramiro, vaqueiro tocador de chulas, e sobre Alaíde, uma das mulheres seduzidas pelo filho de Coronel Coutinho. Nessa última parte do romance, o narrador, diante do fracasso de Missunga (o personagem opta por manter a tradição do pai) mostra alteridade ao focalizar Ramiro, Alaíde e Ormindá como vítimas de uma elite patriarcal, machista, exploradora e reificadora. O filho do coronel Coutinho não consegue fazer a passagem para a situação do Outro e, por isso, o narrador o abandona. O fracasso de Missunga diante do processo de alteridade leva o narrador a romper com a perspectiva do personagem.

Em **Marajó**, temos um narrador principal que ora se aproxima, ora se distancia da ação narrativa, cuja estratégia para isso é o uso do discurso indireto livre, do monólogo interior, do fluxo de consciência e do modo dramático. Diferentemente de **Chove nos campos de Cachoeira**, apesar do uso recorrente dos recursos de subjetivação das personagens, neste romance a voz do narrador global se faz mais presente, as mudanças na focalização são menos bruscas e, novamente, o narrador mostra seu aparente pertencimento ao mundo amazônico a partir do uso de variantes da fala local. Por exemplo, no enunciado: “[...] Missunga ficava **mundiando** a pequena” (JURANDIR, 2008, p. 62 [grifo nosso]), o termo “mundiando” deriva da palavra mundiar, expressão que significa para o amazônida da floresta ficar sob encantamento.

Conforme já mencionado, a oscilação do foco narrativo é menos dinâmica em **Marajó**, a focalização do narrador não mistura o ângulo de visão de mais de um personagem. Assim, gradualmente, passa-se da perspectiva de um personagem para outro. Desse modo, é muito comum que o processo de memorialismo ocorra, ora por meio do discurso indireto, ora através do modo dramático, quando as lembranças das personagens são contadas via discurso direto. Vejamos o exemplo abaixo:

Nhá Felismina se lembrava como defendia e tentava ocultar o procedimento da filha. Sentia, no meio dos maus pressentimentos e dos ralhos, uma íntima, irreprimível satisfação por aquele jeito danado da menina, pulando cerca, caindo das goiabeiras, ajudando os homens a

limparem o poço, montando nos carneiros, apalpando as galinhas para saber se tinham ovo. No velório de Minervino, e foi quando velha Felismina reparou que a filha era já uma moça, Ormindinda ficou de olhos pregados no caixão, mais tarde, silenciosa e serena, cobrindo o cadáver de flores. Noites, a mãe ouvia a filha rolar na rede, como se abafasse soluços:

- Que tu tem, hein, Ormindinda?
- Este meu dente.
- Eu sei o teu dente (JURANDIR, 2008, p. 142).

É importante frisar a inclinação do narrador para os dramas das personagens, pois essa postura denota sua feição social; sobretudo porque, dar voz às personagens e fazer com que elas conduzam a narração de sua própria história, mostra a aproximação do narrador do povo marajoara. Por isso, o narrador deixa visível o drama existencial de Missunga, o qual está cindido entre o passado, o presente e o seu destino futuro; a manutenção de uma tradição elitista, exploradora e latifundiária versus a ruptura com a tradição do pai, apontando para a defesa e proteção dos pobres e miseráveis de Marajó.

A focalização narrativa coloca Missunga como uma personagem no limiar entre ricos e pobres. Enquanto figura ligada à elite agrária marajoara, ele é indolente, boêmio, malandro e mulherengo; quando está na posição de homem rico que convive com os pobres, ele respeita o imaginário e as tradições locais, é amigo dos idosos e prefere conviver com a arraia-miúda. Dessa maneira, o narrador constrói o jovem Coutinho como um projeto de herói defensor das gentes das barracas e da beira de rios de Marajó. Apesar disso, em vários momentos, mostram-se os sucessivos fracassos do personagem desde a infância:

O menino acreditava nos poderes do dente de boto. Já o primeiro dente que sua mãe lhe colocara no pescoço até hoje não sabia como perdeu. Sem o dente podia apanhar quebranto. [...] O segundo dente, o bonito dente de tanta estimação de Guíta, ele também perdeu. Ficou assim como quem anda pelos balcedos sem ser curado de cobra (JURANDIR, 2008, p. 103-104).

O trecho citado expõe o descuido de Missunga desde a infância. Nesse caso, o fracasso é representado pela perda dos amuletos de proteção dados pela mãe, Dona Branca, e por Guíta, amiga de infância e uma das mulheres com quem ele se relacionará amorosamente. Além disso, ainda na infância, o personagem já demonstrava certa incapacidade de aprendizado. Nem uma simples brincadeira ele conseguia aprender, pois:

- Aprendia com Guíta a lição dos cinco dedos:
- Pai de todos fura bolo mata piolho.
  - Mata piolho...
  - Não, Missunga, upa! Vamo...

- Pai todos fura bolo...
- Isto. Qual o outro? Anda (JURANDIR, 2008, p. 104).

Na verdade, o filho de Coronel Coutinho é construído sob o símbolo da perda, do desperdício, da burla e da malandragem, pois, ele gazeava as aulas na faculdade de Direito para viver na boêmia e na vadiagem; fingia doenças, como uma congestão cerebral, para obter dinheiro do pai e chantageou um professor viciado em jogos para ser aprovado na faculdade quando descobriu que o mestre tinha uma esposa com câncer e precisava de dinheiro. Foi através desse método que:

Missunga soube, então, como passar na Faculdade. O Direito não era conquistado através daqueles compêndios hostis e daqueles inacessíveis ventres que se petrificavam nas cátedras e sim pela honrosa possibilidade que o estudante obteria, junto ao mestre amigo, de pagarlhe o hospital, as letras do jogo e o enterro da mulher (JURANDIR, 2008, p. 60).

O tom irônico do narrador revela o caráter dissimulado do personagem, dissimulação que se manifesta também através da volubilidade dos pensamentos de Missunga. O leitor deve observar o movimento existente no encadeamento dos pensamentos do personagem, principalmente, quando ele reflete sobre as mulheres que deseja: Orminda, Alaíde e Guíta. Com efeito, é notória a inconstância do filho de Coronel Coutinho quanto às mulheres que cobiça, pois quando ele pensa em uma logo seu pensamento muda para outra. Notemos no trecho abaixo como o monólogo interior evidencia os reais sentimentos de Missunga:

Guíta não devia ser possuída pelos brutos da terra. Não devia casar. Ele a ensinaria a amar, a fazer de seu corpo uma perfeita máquina de prazer. Alaíde era mansa como a terra sentido as raízes, as marés, a inquietação das árvores, sob a trovoadas. Se abandonava com um jeito um pouco distraído, tão tranquilo, tão natural com uma animalidade inocente, tão inocente em certas horas, que havia naquilo a sensação quase de incesto. Guíta seria assim? (JURANDIR, 2008, p.110).

A volubilidade dos pensamentos de Missunga revelam que o cerne do seu desejo por essas mulheres é meramente sexual. Entre as mulheres seduzidas e desejadas pelo jovem Coutinho: Orminda, Alaíde e Guíta estão diretamente ligadas aos dramas do personagem. Para além disso, o contato delas com ele torna latente as diferenças sociais e permite entrever suas intenções escusas. Por exemplo, mesmo suspeitando que Orminda seja sua meia-irmã, uma dos muitos filhos rejeitados por Coronel Coutinho, Missunga a deseja sexualmente e não oferece ajuda quando ela está desamparada (Cf. SANTOS, 2018).

Além disso, vale destacar que a personalidade de Missunga é maculada pelo Complexo de Édipo: mãe falecida (a qual está presente no passado do personagem e aparece por meio de suas memórias) é igual à mãe amada e idolatrada, já o pai vivo (autoritário, controlador e castrador) é igual a pai odiado. Entre os índices que apontam Missunga como um possível herói no romance estão: a revolta do personagem diante dos desmandos do pai, a sua aproximação e convívio com a população empobrecida da ilha, a tentativa de implantação da colônia agrícola “Felicidade” e o enlace amoroso-sexual com as moças pobres dando a tônica romântica à obra e criando a esperança da salvação dessas mulheres desamparadas.

Um dado relevante na tessitura do romance em questão está nas relações de alteridade, podemos assinalar a presença de uma alteridade interna à obra (envolvendo o narrador e as personagens) e outra externa (envolvendo o leitor). Nesse caso, pode-se apontar os níveis distintos de mediação no romance. Missunga, “o menino branco com linguagem de negro” (SALLES, 1992, p. 369) é o elemento mediador entre os caboclos e a oligarquia marajoara e o narrador estabelece a mediação entre o leitor e a matéria narrada na obra.

Ao longo da narrativa, Missunga insistentemente será posto diante dos valores sociais e culturais e das desigualdades sociais existentes na ilha. Esse percurso surge como um processo de construção identitária arrolado a partir das relações sociais cujo objetivo final é a tomada de consciência de si mesmo e dos outros. A movimentação do personagem por Ponta de Pedras e pelas vilas marajoaras apresenta ao próprio Missunga e ao leitor o sistema sociocultural vigente na região, desse modo, as instituições, a memória coletiva, a religião, o imaginário popular e a história são constituintes das relações de poder. Como figura mediadora entre os polos, o filho do Coronel Coutinho é o único que demonstra ter a linguagem capaz de firmar o diálogo entre ambas as partes. Essa situação, recorrentemente, enfocada pelo narrador global dalcidiano, implícita no romance uma expectativa na qual o partido dos desvalidos passará a ser advogado por Missunga.

Contudo, o próprio narrador, logo no início do romance acutila essa expectativa, pois a crueldade da aporia de Missunga manifesta-se de forma discreta na obra, tanto que o destino do personagem já parece estar traçado quando o pai o chama: “ – Missunga, ó Missunga!” (JURANDIR, 2008, p. 31). O chamado de Coronel Coutinho tira o filho de um estado de inércia e de letargia, no qual ele teima em ficar. Aliás, a aporia é outro traço intrínseco à subjetividade do personagem.

Cruzou as mãos sobre o peito, cerrou os olhos. Fechar os olhos assim era, em alguns dias do seu tempo de menino, sentir as mãos viscosas daquele cego do Arapinã, apalpando-o. O escuro que havia nos olhos do cego avançando sobre ele. O menino sentia ao mesmo tempo como que uma febril necessidade de experimentar a cegueira, certo de que podia, com delícia, abrir os olhos, de repente, afastar as mãos do cego, e ver. As antigas folhinhas que seu pai deixava marcando um tempo morto nas paredes, entre as aranhas e as osgas tão tranquilas e íntimas, como pessoas da família; ver as mangueiras, como se tivessem amadurecido os frutos subitamente; o cachorro dormindo nos velhos alguidares cheios de raízes e ervas, feito animal fabuloso e os negros braços, ao sol, de Rosália, a cozinheira, partindo lenha com o seu indolente vagar. A claridade era violenta, nela riscava uma asa, plantas e porcos encostados nas tábuas se deixavam dominar por um mágico torpor. Mas nenhuma realidade era mais viva que a do colo de Mariana em seus olhos fechados, o mau menino naquele colo se encolhia e pecava.

Ver sua mãe também, depois de um instante de cegueira. O rosto dela, mais nítido, confessava melhor a amargura e a ruína crescente (JURANDIR, 2008, p. 31-32).

Na citação acima, aparentemente despretensiosa da privação da visão na infância, o narrador dá um *zoom* na mente de Missunga, revelando a falta de consciência social e a incapacidade do personagem em enxergar a realidade existente no Marajó, pois a despretensiosa memória da privação da visão na infância é apenas uma justificativa dissimulada para ignorar as barbaridades perpetradas na ilha. Por mais que a inquietação da realidade martelasse insistentemente em sua cabeça, haja vista o simbolismo da cena na qual longe um pica-pau bicava a macacaubeira (JURANDIR, 2008, p. 33), Missunga já havia aceitado a sua arruinadora passividade. A cena citada acima revela a intrincada dualidade do personagem; enquanto na superfície ele demonstra simpatia pela gente miúda das vilas marajoaras, atuando como um defensor dos explorados quando, por exemplo, joga fora o pirarucu estragado que o comerciante Calilo tentava vender a algumas mulheres (JURANDIR, 2008, p. 98), por sua vez, na interioridade do personagem habita a incerteza, a preguiça, o desânimo, a confusão, a inconstância e a letargia.

Embora a criação da colônia agrícola reitere a expectativa de Missunga ser um defensor dos oprimidos, prometendo um projeto de herói messiânico, esse projeto não se concretiza. Novamente, ele mostra sua incapacidade de se colocar no lugar do outro. A impossibilidade da passagem para a condição do outro é um atributo intrínseco ao processo vivido por Missunga, pois é nesse processo que ele se identifica como não-outro. A movimentação do personagem entre os grupos sociais o inscreve nas relações discursivas de poder, as quais o rodeiam e o interpelam a todo instante sobre qual seria a sua posição. Contudo, existe um duelo implícito no romance entre Missunga e o narrador:

por meio do modo dramático e da onisciência seletiva simples que registram a introspecção do personagem, podemos perceber aquele tenta dissimular sua verdadeira posição mostrando-se como um ser de identidade cindida, já o narrador onisciente em terceira pessoa, por meio da onisciência seletiva, focalizando a interioridade do filho do Coronel, e da onisciência seletiva múltipla, focalizando a interioridade dos personagens marginalizados, vai gradualmente denunciando a desfaçatez do jovem Coutinho.

Como já dito, Missunga já havia decidido seu lado, falta-lhe apenas coragem para assumi-la abertamente. Veja-se como ele incorre no mascaramento de sua escolha logo nas primeiras páginas do romance.

Missunga espreguiçou-se no banco. O pai lhe parecia mais volumoso de ventre, o bigode cinza, a pele queimada, o anel que sempre lhe foi uma obsessão na infância. Uma tarde, viu o pai com o dedo sangrando, o anel tornara-se tão vivo, mais rico, mais obsessivo naquele sangue. Como se lembra muito bem. Cerrou novamente os olhos. Seu pai! Com essa exclamação que fez a si mesmo, Missunga invejou-lhe aquela velhice ciosa ainda no seu ardor, quase insinuante e tocada, muitas vezes, daquela patriarcal jovialidade com a qual Coronel Coutinho sabia dominar os sítios e a vila de Ponta de Pedras, os lagos e as fazendas de Cachoeira. Continuou com os olhos cerrados. O pai desapareceu. Como seria a morte ou esta é a consciência mesma? Um par amoroso de osgas caiu da parede. Que pensam as aranhas? E as osgas caindo no amor? As sensações da morte, de culpa iminente, do amor físico, do medo, da inércia, do estranho desalento e da extrema passividade diante do pai enchiam o escuro e imaginou um sono na beira do mato, à noite, os passos da onça à espreita... Era preciso ir à vila e apressar Lafaiete em mais uma daquelas escrituras que seu pai sabia mandar fazer de maneira tão fácil e habitual (JURANDIR, 2008, p. 34).

Nem parece ser o jovem, que parágrafos atrás, foi privado da visão na infância e que mal conseguia trazer para o presente lembranças isoladas no tempo e no espaço. O enfoque do narrador à interioridade do Coutinho, por meio do monólogo interior, expõe que na superfície do personagem há uma breve admiração pelo pai, mas no subconsciente o desejo é pelo poder do patriarca. A obsessão vinda da infância pelo anel do coronel, metonimicamente, revela a ânsia do filho em herdar tudo que é do pai, o vigor sexual, a mão forte no controle das propriedades e até a violência praticada por Coronel Coutinho. Interessante notar a ambiguidade no uso do pronome “lhe”, pois, na segunda vez que o pronome oblíquo aparece no excerto citado, ele possui valor possessivo, “o anel sempre lhe foi uma obsessão na infância”, fica a dúvida de quem era a obsessão na infância pela posse do anel; do pai, do filho ou de ambos?

O desejo de poder é coextensiva aos dois e tudo que está no filho já estava no pai. Dessa forma, torna-se mais cruel a dissimulação de Missunga em disfarçar suas reais

intenções, intenções que envolvem até o parricídio. Vontade que é cogitada na pergunta “Como seria a morte ou esta é a consciência mesma?”, traduzindo-se a questão, ela ficaria assim: desejar a morte do meu pai é algo que faço consciente ou inconscientemente? Tudo é dissimulação em Missunga: após lançar a pergunta seu foco rapidamente muda para um casal de osga que caíra da parede, contudo o desejo da morte do pai continua sendo ainda objeto de conjecturação, arrolando-se agora sob a imagem de dois predadores (a osga e a aranha), e outra pergunta fica implícita: qual dos dois predadores será o mais forte e vencedor? O personagem consegue dissimular até a pulsão de morte e de amor freudiana, fingindo que elas coabitam em sua subjetividade quando na verdade há apenas pulsão de morte.

Desse modo, pode-se dizer que inexistente alteridade entre Missunga e os miseráveis marajoaras, a suposta cisão identitária do personagem é um recurso para procrastinar seu destino. Diante da impossibilidade de fazer a passagem para a condição dos desvalidos do Marajó, o narrador gradualmente vai abandonando a focalização no personagem até o momento no qual a “escolha” é revelada. Aliás, após a transformação de Missunga para Manuel Coutinho, o narrador passa a usar o termo “fazendeiro” para identificá-lo. A partir daí o enfoque centraliza-se em Alaíde revelando o verdadeiro processo de alteridade do romance, entre o narrador e as personagens rotas.

Sendo assim, Missunga poderia ser culpado de abandono dos empobrecidos de Marajó? A resposta seria um sim e um não, pois, embora o narrador busque mostrar a desfaçatez e a dissimulação do personagem, este também estava circunscrito às relações de poder e de controle vigentes naquele espaço. Como sujeito, evidentemente, sua opção pelo lado dos poderosos justifica-se diante de um quadro de miséria, fome, desamparo e outras mazelas sociais. Todavia, a acusação de culpa também pode a ele ser atribuída, uma vez que o personagem foi um dos poucos conterrâneos (em **Três Casas e um Rio**, temos Edmundo Menezes) a ter condições de se esclarecer e de romper com as estruturas de poder instituídas na ilha. Com efeito, o poder o seduziu e a miséria o dissuadiu, pois:

Seu pai era dono daquele rio, daquela terra e daqueles homens calados e sonolentos que, nos toldos das canoas, ou pelas vendas, esperavam a maré para içar as velas ou aguardavam quem lhes pagasse a cachaça. Na cidade, longe da vila, quanta noite de champanhe, espremido do suor e do sangue daqueles caboclos, dos vaqueiros que fediam a couro e a lama ouvindo nos campos os tambores do Espírito Santo (JURANDIR, 2008, p. 43).

A preocupação com os trabalhadores é passageira, logo em seguida sua real simpatia pelo poder dos mandatários marajoaras se manifesta quando afirma que invejava

“as brutas farras com as caboclas, delegados de polícia, promotores de justiça, tabeliães, tesoureiros municipais e carne de novilha gorda assando na brasa” (JURANDIR, 2008, p. 43-44) feitas por outros coronéis cuja vida de luxo era mantida por meio da exploração do trabalhador. Missunga revela sua face mais pungente quando não manifesta nenhuma condolência nem com os mais frágeis nos rincões do extremo norte, as crianças. Enquanto dois meninos brigam, ele incita e diverte-se assistindo a tudo.

A classe dos poderosos nas vilas e pequenas cidades de Marajó comporta-se de forma homogênea a Missunga, sobretudo porque quando estão impedidos de alcançar seus anseios por meio da imposição, fingem empatia aproximando-se dos pobres. Por exemplo, Lafaiete, contador do Coronel Coutinho, atraído sexualmente por Orminda, vai à casa da jovem prometer a Nha Felismina (mãe da personagem) botões de rosa e hortências para o jirau de plantas.

O jirau era ao lado da barraca, com um pé de amor crescido, o bogari, tajás e um amor dos homens, flor que muda três vezes ao dia: branca, encarnada e cor de rosa. Lafaiete prometia sementes de rosa e hortências para o jirau — ah, adorava flores! — com os olhos em Orminda, sem ouvir siá Felismina contar que a barraca estava para cair, jeito não havia para comprar um cento de palha, chuva caía na sua rede feita de sacos de trigo. Fazia redes bonitas para os brancos mas como comprar fio para fazer a dela? O que ganhava, não dava. Lafaiete desconversava, fazia-se um silêncio e voltava a prometer as sementes de rosa para que o jirau se tornasse um jardim (JURANDIR, 2008, p. 111).

Paralelamente à cena, o narrador focaliza o desejo sexual de Lafaiete por Orminda e o desprezo do contador pela miserável situação na qual vivem mãe e filha. Apesar da revolta diante da vida paupérrima, siá Felismina é uma mulher cujas forças esgotadas a impedem de qualquer reação. A cena revela ainda a inexorável fatalidade à qual as mulheres do romance estão submetidas. Enxergadas como frágeis presas sexuais, elas são objetos de consumação da lascívia masculina e após a consumação sexual são abandonadas à própria sorte. Situação na qual os poderosos de Marajó demonstram perícia, conforme denuncia Missunga ao lembrar das “donzelas que seu pai deixava, no campo e na beirada, caídas e abertas como os peixes de Alaíde” (JURANDIR, 2008, p. 125).

A tragédia figurada na vida das mulheres em **Marajó** é uma manifestação do trágico que se manifesta neste romance de Dalcídio Jurandir. Ademais, a obra incorpora o universo mítico, seja do imaginário amazônico ou não, a trama da narrativa. Aliás, o mérito de tal observação é do professor Vicente Salles que elucida o diálogo do romance de Jurandir com o *rimance Dona Silvana*, da tradição ibérica, cuja ressonância se

reconhece em outras narrativas como **Pele de Asno**, de Charles Perrault, no conto **A Cinderela**, uma variação daquele, e em histórias populares do Brasil como **Pele de Burro**, **Bicho de Palha**, **Cara de Pau** e **Maria de Pau**. Para Salles (1992), o tema de Dona Silvana surge de forma difusa no livro de Jurandir logo no segundo capítulo quando Missunga suspeita que Orminda, filha de Nhá Felismina (a qual foi ama-de-leite do jovem) possa ser sua irmã. Nas palavras do folclorista:

O texto folclórico emerge da narrativa sob a forma de “acalanto”. É a forma adequada, funcional, que melhor define a situação do paralelismo e do encadeamento das duas diversas estruturas literárias. Assim, como acalanto, há de se repetir, em várias partes do livro, como ideia incompleta, fragmentada, indefinida, insinuando-se não como simples vocação da estória tradicional, mas poderíamos quase afirmar – como leitmotiv. Orminda cresce continuamente no livro, na sua desdita e na fuga de seu trágico destino. Como nas estórias populares, o romancista expõe os traços que distinguem heróis e heroínas: a heroína, em geral, dotada de excepcional beleza. A beleza de Orminda é sua perdição: “era mulher para andar nas histórias, ficar nas modinhas na beira dos trapiches, na lembrança dos homens” (...) “lenda que não se podia esquecer mais”. Orminda, ao contrário das heroínas míticas, não é “casta” e “pura”. É bela, mas é também mulher marajoara. Aí é desejada por todos e se conhece a sua natureza voluptuosa, quase mítica como sua beleza: “Orminda é boa que só bôta. Da feita que um infeliz cai naquele bicho só arrancando à força”. Arma-se a segunda situação do modelo tradicional: o próprio pai deseja a filha. *O rei quer casar com a filha*. Há esse momento em que Dalcídio Jurandir revela toda a extensão da desgraça de Orminda, que associa seu destino ao de D. Silvana pelo mesmo tema do pai incestuoso: “Coronel Coutinho dava uma filha para o mundo. E mal podia recalcar o despeito de saber que outros homens eram amantes da filha que também desejava”. É certo que, segundo os padrões da moral estabelecida, o desejo do pai fica escamoteado, ou contido. Coronel Coutinho é, na verdade, uma espécie de D. João caboclo: “Apenas verificou que o seu donjuanismo estava morto quando não pôde conquistar Orminda. Esta se lhe escapou das mãos como o tempo, a vida, o segredo de sua arteirice” (SALLES, 1992, p. 372-373 [grifos do autor]).

Como já dito, o trágico em **Marajó** é construído pelo narrador a partir da conjugação do material folclórico à tessitura do romance<sup>46</sup>, isto é, a construção da personagem Orminda como um símbolo mítico que, ora “nasceu da mãe-d’água” e foi

---

<sup>46</sup> Considera-se que em **Marajó**, Dalcídio Jurandir manifesta uma ânsia (ou atribui-se a missão) de registrar a vida dos habitantes da ilha do extremo Norte do Brasil. Contudo o documental subordina-se ao ficcional, conforme pondera Ivone Veloso: o “meramente documental se reporta ao fato de a narrativa nos levar a conhecer um espaço amazônico heterogêneo e contraditório, bem distante da Amazônia selvagem ou paraíso perdido do discurso hegemônico” (VELOSO, 2007, p. 125). Veloso ainda argumenta que o aspecto documental é indubitável na obra, contudo sua função é complementar perante o aspecto mais relevante, o ficcional. Nesse sentido, a obra apresenta uma perspectiva distinta da fatalista historicamente atribuída à região; no romance o vilão implícito é o capital e o narrador apresenta os efeitos negativos da ação dessa entidade sobre vaqueiros, pescadores, benzedeiros, curandeiros, isto é, sobre a gente empobrecida no jogo de poder da sociedade moderna.

“achada na praia” (aludindo aos seres encantados da Amazônia como a Cobra Grande e o Boto, que atraía as donzelas para o fundo do rio), ora sendo prefigurada como uma guerreira amazona, quando ridiculariza Lafaiete levando-o para uma armadilha em um lamaçal ou quando enfrenta um caboclo que macula sua face com um corte de terçado após ela lhe recusar uma dança. Vale assinalar que o conceito trágico, usado por nós, vincula-se a manifestação de uma violência cuja causa e origem estão na estrutura de poder, seja ela social, política ou econômica (PUPPI, 1981).

Diante disso, compreende-se que o texto folclórico emerge na narrativa sob a forma de acalanto, conforme proposição de Vicente Salles, denunciando do destino fatídico das personagens. Daí o paralelismo entre o destino de D. Silvana e o de Ormindá, uma vez que o próprio romance mostra o desfecho trágico de Ormindá, diante da violência do desamparo da família de seu provável pai, coronel Coutinho.

Portanto, a organização da narrativa de **Marajó** se desenvolve de um certo modo a expor uma sucessão de situações trágicas, desde o abandono familiar, passando pela cruel exploração do trabalhador rural e a aviltante miséria causada pela de dinheiro até o controle mítico-religioso do imaginário amazônico, que atribui a forças sobrenaturais o destino da população marajoara. Com efeito, aqui se tem a razão de ser da identidade cindida de Missunga, que, contudo, como se mostrou anteriormente, é um meandro para velar suas próprias intenções, as quais são mostradas pelo narrador expondo a dissimulação do personagem quanto aos sentimentos que nutre pelo progenitor, pelas mulheres que explorou sexual e emocionalmente e sua apatia pelos pobres da ilha.

Dessa maneira, a atuação do narrador dalcidiano em **Marajó**, deslinda o cenário de exploração e miséria de trabalhadores, mulheres, idosos e crianças, formando um *tableaux* sociológico e antropológico da população marajoara (MARIN, 2006). Depois, apresenta-se o falso projeto de redenção heróica de Missunga conotado na criação da colônia agrícola “Felicidade”, cuja falência do projeto se dá concomitante ao aborto do filho do personagem gestado por Alaíde. Mais à frente, desdobra-se o abuso do filho de Coronel Coutinho aos sentimentos de Guíta e Alaíde. É interessante frisar que o destino de ambas se realiza a partir do contato com o pequeno príncipe: por exemplo, Guíta, grávida deste, em uma cena magistral, cumpre seu destino sendo retirada de cena pela ação do pai e dos irmãos que ao cortarem uma árvore para construir uma embarcação a mando do Coronel, metaforicamente jogam todo o peso do mundo sobre a jovem.

[...] saiu vestida de branco, e fita branca no cabelo, um ramo de jasmins no peito e descalça.

Tomou a direção da mata, teria de caminhar hora e meia, mais ou menos. Seu pai e os manos estavam realmente longe. Como queria a canoa o mais cedo possível, Coronel pediu que trabalhassem naquele domingo. Teriam de cortar a árvore, arrastar a madeira a vila pelo igarapé.

[...] Toma um atalho [...] Pelo atalho chegaria mais cedo, surpreenderia os três... Ouvia chuva vindo longe ainda no mato.

O balaio pesava, as pernas doíam, o atalho cerrado e lamacento.

A chuvarada se aproximava.

Avançou correndo, já ouvia o bater dos machados confundindo-se no estrondo crescente da trovoadas. Nesse instante, Guíta, excitada, decidiu lutar pelo filho, também por seu pai, tudo faria para casar-se com ele, ninguém melhor do que ela.

Tropeçava, fugindo sem temor, habituada àqueles aguaceiros com ventania de repente.

A mata se agitou num surdo desabamento. Guíta corria acreditando em sua força, ele voltaria, o filho o prenderia, casaria sem véu nem grinalda?

Subitamente escureceu para a moça, o atalho, a chuva, o salão do baile, a lua na caixa de fósforos, a árvore tombava e a envolveu numa rajada (JURANDIR, 2008, p. 349-350).

O narrador global dalcidiano constrói a cena da morte de Guíta, primeiramente, em um crescente de expectativas, focalizando o otimismo e a coragem da cabocla determinada a lutar pelo filho e a casar com Missunga, além de indicar que ela se oporia às imposições dos homens de sua família. Com efeito, o uso de verbos no pretérito perfeito (“saiu”, “tomou” e “decidiu”) sinaliza o caráter resolutivo e ousado de Guíta. Sobretudo porque ela iria se opor às regras de uma sociedade patriarcal cujas decisões sobre o destino das mulheres cabia aos homens.

Portanto, usando o recurso da câmera, com cortes rápidos, o narrador mostra a transformação interna da jovem, que, subitamente, é interrompida pela trágica morte. A árvore, cortada por Mestre Amâncio e seus filhos, esmaga a coragem, os sonhos e anseios da futura mãe. Para Marlí Furtado, a morte da personagem, de forma alegórica, efetiva o destino trágico de toda uma comunidade: “pobres diabos, solitários, a quem a sorte nega quase tudo...” (FURTADO, 2010, p. 162).

Após a morte de Guíta, o narrador parece sensibilizar-se com o desassossego causado pela tragédia na vida de Missunga, enfocando o profundo estado de introspecção e tristeza do jovem Coutinho. Na tentativa de se desvencilhar desse estado de espírito, o filho do Coronel pega Alaíde e sai em uma incerta viagem de barco pelo litoral do Marajó. Nesse momento, a voz narrativa central minimiza as discretas críticas ao personagem, embora ainda mostre o seu caráter volúvel, pensando quase simultaneamente nas três mulheres objetos de desejo, e focaliza as suspeitas de Alaíde sobre as intenções de Missunga: “Ele pensa agora na morte de Guíta? Tudo isto é mesmo porque ela morreu

daquela forma? Será que Guíta estava de filho também? O filho dela era melhor que o meu? [...] E este homem está perfeito do seu juízo? (JURANDIR, 2008, p. 371-372). O monólogo interior de Alaíde, além de colocar sob suspeição a conduta do homem, a diferencia de outras mulheres que ingenuamente confiaram no Coutinho.

Quanto ao foco narrativo centrado nas dores de um homem fragilizado pela morte, o procedimento narrativo sugere que acontecerá uma transformação interna em Missunga, cujo resultado seria a sua ascensão como herói do romance e defensor dos desvalidos do Marajó. O remorso do personagem leva-o a questionar os desmandos do pai, Coronel Coutinho, e do tio, Guilherme, na ilha: “O pai e o tio Guilherme eram tão seguros de seu poder, de sua vontade e de sua inocência ante a injustiça e o sofrimento, que pareciam crianças. Não havia neles receio, dúvida [...] nenhuma necessidade de consciência e de mudança” (JURANDIR, 2008, p. 352). Desse modo, o jovem é posto em uma situação limite na qual escolheria um dos lados: dos poderosos e injustos mandatários da elite agrária marajoara ou dos vaqueiros, pescadores, mulheres desamparadas e demais trabalhadores rurais da ilha. Com efeito, o próprio personagem cogita essa transformação quando Coronel Coutinho vai buscá-lo da incerta aventura com Alaíde:

Alaíde correu para dentro chamando.

– Missunga, se não me engano aquele que evem ali é seu pai. Minha Nossa Senhora! E é ele, meu mano.

Missunga pulou da rede. Aquela visita poderia desarmá-lo da disposição de “ir mais embora”, pegar o caminho de Marabá, se esconder sob o barulho das cachoeiras do Araguaia, era o diabo. Ao se encontrar assim tão imprevisivelmente com o velho, voltaria a ser o filho, perderia aquele esboço de caráter que principiava a nascer com tanta indecisão. Foge, esconde-se ou cai nos braços do pai? (JURANDIR, 2008, p. 377).

A cena é seguida por um ato covarde de Missunga que manda a mulher receber o Coronel na porta da barraca. No episódio chama atenção o “ir mais embora”, como índice de afastamento do pai e do seu *modus operandi*, e o receio de perder o “esboço de caráter que principiava a nascer”, isto é, nesse momento, o narrador torna evidente seu intento de prefigurar Missunga como um possível herói do romance.

Entretanto, dada a morte de Coronel Coutinho e a ameaça do patriarca de deserdar o filho, o desejo pelo poder revela a verdadeira face do branco que andava no meio do povo de pé no chão: “Uma pergunta lhe subiu pela garganta e aí se debateu, ácida, teimosa. A respeito da fortuna? A ameaça de deserdá-lo. Seria Legal? [...] E para quem a fortuna? [...] Não pode reprimir a inquietação, a realidade da herança era mais poderosa

que a morte do pai (JURANDIR, 2008, p. 389). Diante do medo da dissipação da herança, enfim, Missunga faz sua escolha. Ele opta pela tradição do pai e pela defesa da elite agrária de Marajó.

Havia ainda um empecilho no caminho do novo coronel: Alaíde. O onisciente narrador confirma e ironiza o desejo do novo dono de Marajó de se desprender da moça, pois: “Romperia de uma vez para sempre com as emoções. O morto o chamava pela boca do testamento” (JURANDIR, 2008, p. 389). E após uma breve discussão do casal na qual Missunga, arrogantemente, cogita que Alaíde fosse uma interesseira, o narrador ratifica a transformação total do personagem:

Ia falar o Coutinho, o branco, para devolvê-la ao que era ela na verdade e tentou por cima especular com a morte do pai. Recuou a tempo meio desesperado. Queria sair dali limpo de emoções e de ressentimentos, de todas as moscas que lhe esvoaçavam na consciência e eis que sobre o cadáver de seu pai e a herança saltava daquela cria um maracajá brabo (JURANDIR, 2008, p. 393).

Consumada a transformação, o narrador passa a usar novos termos para identificar o personagem e a posição de poder por ele assumida: “fazendeiro” é a palavra mais usada para identifica-lo. Além disso, o poder do novo mandatário também é reiterado pelo uso de expressões que aludem ao texto bíblico de Gênesis “– É o meu primeiro dia de criação” e “No segundo dia de criação decidiu visitar seu domínio com o administrador” (JURANDIR, 2008, p. 395).

Sendo assim, Alaíde não se resigna a seguir ao lado de Missunga, que após a notícia da morte do pai aceita seu destino e a sua real identidade de Manuel Coutinho, protelada ao longo de quase todo o romance. Segundo Thiago Gonçalves de Souza, o abandono do apelido, dado por Guíta na infância para Missunga, marca o fim da “proximidade com o povo humilde” (SOUZA, 2012, p. 92) e a transformação ritualística “daquele que tem o nome mudado”. Todavia, frisa-se que não há transformação no caráter do personagem, mas o fim da dissimulação e a aceitação do seu destino, pois ao longo do romance a postura do narrador é de desmascaramento do comportamento daquele, máscara posta no próprio nome, conforme diz Vicente Salles: “O apelativo de Missunga, ‘o príncipe’, indica, pois, o ‘sinhozinho’ da melhor tradição brasileira e está expresso pelo próprio étimo quimbundo: *mi* ou *mu*, prefixo diminutivo, e *sunga*, menino” (SALLES, 1992, p. 370).

Após a leitura da carta escrita por Capitão Lafaiete noticiando o falecimento de Coronel Coutinho, morto em pleno ato sexual com uma jovem<sup>47</sup>, e levantando suspeitas sobre as intenções de Alaíde, desenrola-se a cena de rompimento do casal:

— Fale, Alaíde, vai ou não?

— Pergunta por perguntar. Vá sossegado.

— Alaíde, afinal...

[...]

— Bem, Alaíde, decida como quiser. Mando o motor. Tenho de pensar na morte de meu pai nesta hora. Você vai ficar por aí, fazendo o quê? Não pense que acreditei no que disse Lafaiete. Não pense.

Alaíde desembaraçou-se do lençol e sentou-se na rede. Apanhou os cabelos, prendeu-os, e falou:

— Deixe aí o dinheiro mas vá embora e me deixe. Dê lembranças aos seus brancos, pras suas brancas. Case com uma delas e me mande um doce. Ao menos um botão da grinalda...

— Alaíde, cale-se.

— Eh, que foi que eu disse?

Missunga procurou apanhar-lhe a mão para despedir-se. Mas correu lá fora e gritou para o porto que rodassem o motor. Voltou e encontrou Alaíde sorrindo, os braços cruzados:

— Bem, mando o motor.

— Se quer mandar, mande, só lhe garanto que ele não me encontra mais aqui.

Ele fez que não ouviu e quis beijá-la. Alaíde recuou mordendo os lábios e estendeu-lhe a mão.

Ficou atenta ao barulho do motor que aumentou, aumentou como se fosse dentro da barraca e logo foi se distanciando, diminuindo, desaparecendo até que somente ouvia o lento rumor da folhagem como um soluço. A tarde tombou no rio. Veio-lhe o grito de um tucano, um raspão do vento nas palhas, a noite (JURANDIR, 2008, p. 393-394).

A cena expõe que o pedido de Missunga para Alaíde ir embora com ele é apenas uma dissimulação, pois ela intui que se fosse seria tratada apenas como amásia do branco e poderoso fazendeiro. Os infortúnios presenciados e vividos por Alaíde levam-na a uma transformação interna, na qual ela se recusa peremptoriamente a se dobrar à vontade do poderoso fazendeiro e a aceitar a vida miserável e resignada de muitas mulheres da ilha. Quanto ao narrador, a partir desse momento, ele ratifica sua identidade simetricamente posicionada ao lado dos pobres do extremo Norte da Amazônia brasileira. Tal focalização do narrador dalcidianiano assume uma dimensão simbólica, que vai para além da enunciação incomensurável das fatalidades, mas para as formas de resistência à ordem dominante e para a mediação da relação de alteridade entre o leitor e as dores particulares daqueles que são postos à margem da realidade humana, haja vista que mais de 90% da focalização que antes detinha-se sobre Missunga é transferida para a única personagem que resistiu

<sup>47</sup> Neste momento, o jovem não disfarça a satisfação com o comportamento e o destino do pai: “Um fim conveniente a um Coutinho. A morte o apanhara em flagrante, o búfalo morrera por força da própria vitalidade” (JURANDIR, 2008, p. 389).

ao toque destrutivo do futuro coronel. Ao contar a história de uma posição superior, o narrador possibilita ao leitor a apreensão de inumeráveis barbaridades que açoitam os habitantes da grande ilha amazônica. De fato, o desfecho da obra revigora a crença (ou a piedade) do narrador em mulheres e homens do povo e ratifica sua descrença (ou temor) nos poderosos e, metonimicamente, no poder.

Aliás, os três últimos capítulos de **Marajó**, após a transformação de Missunga, parecem epílogos da tragédia causada pelo despotismo da elite agrária marajoara. Conseqüentemente, Ramiro, além de sofrer diante do abandono de Orminda, perambula pela ilha sem destino e sem trabalho depois de ter sido expulso por Manuel Rodrigues das fazendas de Coronel Coutinho; Alaíde, novamente, abandonada por Missunga, vivencia uma *via crucis*, na tentativa de sobreviver, pulando de trabalho em trabalho e fugindo de novos patrões e homens exploradores, da calamidade e da fome; e em Orminda recaí o final mais trágico, duplamente desamparada pelo provável pai e irmão, ela morre vitimada por uma doença.

Entretanto, nem tudo no romance é ruína. O foco narrativo centrado em Alaíde nos dois últimos capítulos do romance sugere a construção de uma possível heroína popular moralmente íntegra, que “[...] só no extremo da fome e da nudez, só no último degrau da pior necessidade” (JUARNDIR, 2008, p. 439), cogitava se prostituir. No capítulo 52, o narrador enfatiza a força da mulher sumarizando a difícil jornada da personagem que resiste à miséria; à solidão, depois do desaparecimento do novo e amado companheiro, Deodato; à morte do filho recém-nascido e o seu vigor diante de trabalhos extenuantes no seringal, na secagem de cacau, na tapagem de igarapés, etc. Essas informações reforçam a caracterização heroica da personagem, a qual é reiterada pela lembrança de um episódio em que a mãe de Alaíde ajuda o marido a salvar-se do ataque de uma onça: “[...] ela nem soube como fez, arrancou de supetão a saia do corpo e atirou sobre a onça. Esta, que se desatrapalhava da saia na cabeça, recebeu o tiro bem no peito” (JURANDIR, 2008, p. 443). Devemos atentar como o narrador enfatiza a coragem e a valentia da mulher amazônica (uma possível alusão ao mito das Amazonas) a partir do símbolo da saia sugerindo que Alaíde herdara da mãe esse caráter guerreiro.

Compreende-se assim, que o destino de Missunga, as mortes de Guíta e Orminda, a perda do companheiro Tenório e de dois filhos, conduzem Alaíde ao seu destino de recusa àquele mundo que a castigou e a condenou como mulher perdida. Justamente, o fracasso proposital de Missunga como projeto de herói, que, primeiramente, salvaria o povo de Marajó por meio da colônia agrícola “Felicidade”, e, que, posteriormente, livraria

Alaíde da miséria, do abandono, da morte por inanição e de outras fatalidades, na verdade, são etapas para o reconhecimento de que a sua salvação independe de heróis messiânicos e, muito menos, do aval masculino. No limiar do próprio destino e do destino imposto pela sociedade, cuja ordem à mulher era o casamento, a procriação e a subserviência à vontade masculina, Alaíde reconhece sua discrepância às mulheres resignadas das palhoças úmidas com as crianças nuas, remelentas e esfomeadas que aguardam a providência divina enquanto são vigiadas pelo rio e pela solidão dos campos.

A personagem realiza um duplo movimento: ela se desencanta com o mundo, recusando os códigos de uma sociedade patriarcal, e, concomitantemente, encanta-se (no sentido dos termos do imaginário amazônico), tornando-se uma entidade que será mencionada em uma áurea mítica por Alfredo no romance **Passagem dos Inocentes** (1960). Em suma, o desamparo e a perda das ilusões, a partir do questionamento da realidade e da apreensão da transitoriedade da vida, levam-na embora para novas paragens.

#### *4.2.1 Guíta, Ramiro e outros narradores populares do núcleo marajoara*

Conforme mencionamos anteriormente, o esfacelamento é um traço compositivo da ficção de Dalcídio Jurandir (FURTADO, 2010), cujo procedimento narrativo promove o afastamento ou quase apagamento do narrador global da história contada. Por meio de recursos narrativos como monólogo interior, análise mental, fluxo de consciência e modo dramático, o narrador central dalcidiano transfere o ato narrativo para as personagens, que ora assumem a condução da narrativa, ora contam histórias encaixadas. Esse segundo tipo de personagens-narradoras apresenta um subtipo que são os narradores populares que contam histórias do imaginário popular ou causos (FURTADO; NASCIMENTO, 2003). Essa técnica narrativa que transfere o ato narrativo para as personagens-narradoras gradualmente vai sendo desenvolvida por Dalcídio Jurandir de romance em romance, alcançado um acabamento formal de quase total autonomia desse tipo de narrador a partir da obra **Passagem dos Inocentes** (1967).

Em **Marajó**, encaixam-se nessa categoria os personagens Guíta e Ramiro. Apesar de seres narradores populares, eles não gozam de total autonomia, pois, no romance ainda é visível a atuação do narrador global onisciente em terceira pessoa intermediando o ato narrativo desses narradores.

As histórias contadas por esses narradores são incorporadas ao contexto da família Coutinho, seja como narrativa fantástica para entreter Missunga, seja como denúncia dos desmandos e crueldades de Coronel Coutinho. Desse modo, Guíta surge como a primeira narradora popular. A personagem, durante a infância era uma agregada na casa dos Coutinhos e tinha como função fazer companhia para Missunga; inclusive a jovem foi a responsável pela atribuição desse apelido ao herdeiro de fazendas, gados, homens e mulheres no Marajó.

A história contada por Guíta é mostrada pelo narrador por meio de um flashback quando Missunga visitava Mestre Amâncio, pai da jovem. Enquanto ouvia com desatenção a fala do idoso, o Coutinho, com o seu caráter volúvel, paulatinamente, vai rememorando lembranças da infância até recordar a ternura, a gentileza e a paciência da cabocla marajoara:

Missunga está com os olhos na boca de Mestre Amâncio não lhe entende as palavras. Teria sido mesmo Guíta que lhe dera aquele apelido Missunga? Uma bobagem de Mariana que D. Branca acreditou, achou tão curiosa e inocente, nunca mais chamou o filho por outro nome. Contava que Mariana correria à varanda:

– D. Branca. Ouça o nome que Guíta chamou pro menino...

Guíta, efetivamente, ou invenção de Mariana? Guíta mesma jamais confirmara. Somente Coronel considerava absurdo, inexplicável que o apelido pegasse tão facilmente como pegou e para sempre. Guíta ou Mariana, não sabia, um nome sem explicação nem origem, um nome de brincadeira ou faz-de-conta. Por isso Missunga sentia Guíta presa mais à sua vida, como se nela pudesse recuperar ou encontrar qualquer coisa, o mistério daquele nome [...] (JURANDIR, 2008, p. 104).

No excerto acima, devemos observar a estratégia do narrador para mostrar o caráter duvidoso de Missunga, pois, embora lembre a fala de Mariana quando Guíta o chamou pelo apelido (essa memória aparece por meio do discurso direto da personagem), ele é incapaz de demonstrar certeza quanto à origem da alcunha. A incerteza sobre quem lhe atribuiu o epíteto na infância parece mais uma dissimulação para justificar a relevância da filha de Mestre Amâncio na sua vida e legitimar as investidas para seduzi-la.

Vale destacar que a estória da lua na caixa de fósforo é lembrada logo após o narrador mostrar que Missunga foi uma criança mimada e petulante e para fugir dos pedidos impossíveis do filho, D. Branca, a mãe, apontava para o telhado dizendo que um rato havia levado. Devemos, novamente, atentar para a discreta intromissão do narrador que aponta uma situação de concorrência maculadora do ego da criança mimada: “Rato encantado, dono de tudo que Missunga desejava e que jamais podia ter” (JURANDIR, 2008, p. 105).

Diante disso, acreditamos que a estória contada por Guíta e lembrada a partir do ponto de vista de Missunga surge como índice prospectivo do sucesso de Missunga na sedução de Guíta. Observemos o tom narrador, valorizando a perspectiva de Missunga, ao enfatizar que a narrativa fantástica será contada a partir do ângulo de visão do Coutinho: “História boa para Missunga era da lua. A lua que ela [Guíta] havia guardado na caixa de fósforos” (JURANDIR, 2008, p. 105).

Segundo o narrador, a história inicialmente foi inventada por seu Felipe, um parente distante e empobrecido de Coronel Coutinho, para entreter as crianças e depois foi continuada por Guíta, mantendo a tradição dos contadores de histórias orais. Intercalando o discurso direto das personagens a partir das lembranças de Missunga e o presente da narrativa, a estória da lua na caixa de fósforos e contada paralelamente à cena que mostra o jovem e mimado Coutinho exigindo que Guíta mostrasse a lua que escondia em uma caixa de sapatos e o momento no qual ele finge uma visita ao idoso apenas para ver sua filha.

[...] Quando anoitecia e era lua cheia, Guíta dizia ao amigo:

– Olha, a minha lua é igualzinha àquela. Eu tinha duas. A outra fugiu da caixinha e é aquela do céu. Te juro.

A lua cheia parecia tão perto da terra, tão viva como uma menina que viesse cair em cima dele, cair na palma de sua mão. A lua era uma medalha, a moeda que tinha a cara da Princesa Isabel ou o Coração de Maria? Seu Felipe contava que era a medalha de uma menina que se afogara no mar. Por quê? Se a medalha era a lua, tinha subido e ficava por cima do rio? Seu Felipe não respondia. Missunga queria era a lua da caixa de fósforos que Guíta gostava sempre de esconder dentro de um sapato velho.

– Mostra, ao menos. Mostra (JURANDIR, 2008, p. 105).

Em suma, Guíta conta que tempos atrás havia guardado duas luas em uma caixa de fósforos. Uma delas fugiu e transformou-se no satélite que ilumina os céus quando anoitecia, enquanto a outra ficou presa na caixa. Se a lua presa fugisse, o mundo ficaria sem luar, pois as duas fugiriam juntas. Apesar de os dois contadores terem indicado que havia uma interdição na estória, “[...] não se deve abrir a caixa senão a lua foge com a outra” (JURANDIR, 2008, p. 105), Missunga teimosamente insiste em abrir a caixinha. Essa proibição é reforçada pelo narrador que interrompe a cena na qual Guíta explica a interdição ao menino e insere um trecho de uma outra estória contada por Seu Felipe, que relata o final trágico de um casal de cascavéis separados por um caçador:

Seu Felipe lembrava a história da cascavel, companheiro dela fora morto por um caçador num caminho de Paricatuba. A fêmea veio atrás, no rastro e picou o caçador na própria rede. Encontraram-na morta

noutro dia no mesmo lugar em que seu companheiro morreu (JURANDIR, 2008, p. 105).

A estória da lua na caixa de fósforos é permeada por elementos fálicos que remetem ao feminino (lua, medalha, moeda) sobre os quais o menino reluta para ter a posse. Além disso, o desejo de posse do feminino por Missunga vai sendo prefigurado por frases como “[...] uma menina que viesse cair em cima dele, cair na palma da mão” e no embate entre o sagrado, representado pelo Coração de Maria, e o profano, representado na ideia de liberdade, sugerido na menção à Princesa Isabel, suposta libertadora dos escravos que estavam sujeitos a toda sorte, inclusive abusos sexuais. Para Marlí Furtado (2010, p. 160): “A imagem dessa lua (lembramos que a lua simboliza ‘a dependência e o princípio feminino’) aprisionada serve de amostragem para o aprisionamento da mulher naquela estrutura social, que não lhe permitia brilhar sozinha”.

Considerando-se a assertiva de Furtado, podemos conceber que a narrativa da lua em uma caixa de fósforos é mostrada pelo narrador como índice de vitória de Missunga sobre Guíta. Pois, assim como aconteceu na infância, na qual, após muita teimosia e insistência, o menino conseguiu fazer a menina revelar que a lua dentro da caixinha foi furtada por um rato. Na vida adulta, Missunga, após várias investidas, consegue envolver Guíta em suas garras sedutoras, transformando-a em sua amante e roubando a moeda mais preciosa da moça (a sua inocência). O desfecho da estória dado pela menina diante da insistência da mimada criança é indicativo do triunfo do homem branco e poderoso.

Mas o menino queria abrir a caixinha, ver a lua.

– Não, não abro! Que teimoso!

Brigaram. Se agatanharam. Guíta cobriu com a mãozinha os arranhões do rosto.

– Não me puxa o cabelo, mano!

Fugiu e foi soluçar escondida. Missunga num berreiro correu a contar a D. Branca:

– Mamãe, ruindade da Guíta, não quer mostrar a lua. Eu quero a lua. Eu quero. Peça, mamãe, pra ela.

– Mas onde está a lua, meu filho?

– Ela tem numa caixa de fósforo. Tem. Peça mamãe, onde.

– Mas mano... Faz mal.

Levou um minuto com o dedinho na boca e resolveu-se.

– Espera.

Guíta voltou com a caixa de fósforos vazia.

– Ah!, mano, pois o rato não levou? Pronto! Rato levou e agora, mano, em? O rato levou a lua.

O rato comeu a lua. O rato se encantou no telhado. Então Missunga não pediu mais a lua (JURANDIR, 2008, p. 105-106).

O último parágrafo da citação expõe uma intromissão do narrador, a partir da qual, considerando-se o desfecho de Guíta no romance (grávida do Coutinho, prevendo o

provável abandono do pai da criança e a revolta do pai e dos irmãos), podemos fazer a seguinte inferência: na infância, o rato, evidentemente, seria um ladrão por roubar a lua da menina, situação que dissuadiu a vontade do menino de ver a lua da jovem. Por sua vez, tempos depois, na vida adulta, Missunga ressurgiu como o príncipe encantado que deseja salvar a inocente donzela da miséria desposando-a<sup>48</sup> como nos contos de fada, todavia o príncipe nada mais era do que um rato, que furtou o que de mais precioso a jovem possuía<sup>49</sup> e iria abandoná-la à própria sorte.

Outro narrador popular, segundo nossa classificação, é o vaqueiro Ramiro. Tocador de chulas no Marajó, o personagem vivia entre a marginalidade, furtando gado, e a vaqueiragem. Esse trânsito lhe permitirá ver e criticar os desmandos dos poderosos da ilha, os quais transformará em chulas, um tipo de canção popular, cujo conteúdo denuncia as relações escravistas e a exploração dos desvalidos de Marajó. As chulas inventadas por Ramiro eram tão populares que “[...] corriam os campos, batiam bem fundo no coração do povo” (JURANDIR, 2008, p. 275).

A participação de Ramiro inicia em determinado momento da trama do romance quando o narrador focaliza o trabalho dos vaqueiros no intuito de expor a exploração e os desmandos de Coronel Coutinho e de outros poderosos locais, os quais, pejorativamente, acreditavam que “[...] vaqueiro ainda é índio, caboclo disfarçado em semicivilizado, analfabeto, manhoso e pronto para cravar a garra” (JURANDIR, 2008, p. 272) e tenta reforçar a imagem de Missunga como um projeto de herói messiânico (o branco rico que vivia entre os pobres e miseráveis) :

Os vaqueiros gostavam dele: um branco muito dado. Não se metia a besta, sabia brincar, selar e montar um cavalo, beber com toda gente, e aprendia a atirar nos patos voando, dava gorjetas, pagava festas, comia em cima da porteira a carne frita na própria gordura que as mulheres lhe traziam (JURANDIR, 2008, p. 274).

O convívio solidário entre os vaqueiros e os demais trabalhadores rurais e a percepção de Ramiro sobre a exploração são antíteses ao comportamento de Missunga, desfazendo, assim, a imagem do possível herói de Marajó. Sobretudo porque, nos

---

<sup>48</sup> O próprio Missunga anuncia ao pai, Coronel Coutinho, o desejo de casar com Guíta, uma mulher da terra.

<sup>49</sup> Após a acidental morte de Guíta, Missunga lembra-se assim da jovem: “[...] com ele o medo daquelas trovoadas que arremessavam árvore contra os homens, reduziram Guíta àquele bagaço de cabelo e sangue e àquele redemoinho na consciência. Vinha a saudade dela, seus cabelos sobre o poço, o pranto silencioso no seu ombro, a quentura da noite sobre a nua mulher no chão como um caroço de manga, resto da infância e da virgem” (JURANDIR, 2008, p. 365). A ideia de posse da mulher é sugerida na erótica imagem do enlace da mulher com à terra e à natureza (HOLANDA, 2006).

capítulos seguintes ao que foi retirada a citação acima, o narrador global enfocará os dramas de mulheres e homens explorados ou abandonados à própria sorte (como a história de Rita e do seu pai, o vaqueiro Parafuso, ambas vítimas dos desmandos de Manuel Raimundo, administrador das fazendas do patriarca da família Coutinho).

Nesse sentido, Ramiro, suas chulas e histórias prefiguram como uma das poucas vozes resistentes ao quase onipresente poder de Coronel Coutinho. O narrador sumariza a trajetória do personagem da seguinte maneira:

Ramiro não tinha emprego certo nas fazendas. Quando a necessidade era muita, a ponto de não ter mais uma camisa curta, ia ajudar os sequeiros. Tido como bom curtidor, armando bem um celim. Sangrava bois velhos pras matolagens do Coronel Coutinho e gostava de se vingar também dos fazendeiros ruins – boas vacas gordas esfaqueava nos encobertos. Não era ladrão de gado, não tinha sangue para essa aventura, se vingava, dizia dele, do tempo em que era feitor mal pago e das vezes em que sua mulher, ainda viva nesse tempo, tinha que reagir contra o desrespeito dos patrões. Despedido, uma grossa dívida a pagar, deixava na fazenda um rendimento de gado que era uma admiração. A mulher, uma tarde, andando no pirizal foi mordida pela jararaca. Isabel não durou três dias. Depois os dois filhos comidos pelos vermes e pelas febres na beira do Anajás. De volta do enterro do último filho, uma tarde, olhou o que havia dentro de sua mala e os tarecos da barraca. Na parede restava o violão, uma viola sem cordas, o saco de violino, as perneiras de couro cru. Desarmou a rede, largou pros centros, sua família era o mundo (JURANDIR, 2008, p. 275).

Vagando pelo mundo marajoara de trabalho em trabalho é que Ramiro conhece Ormindá, essa sob a proteção da pajé Leornadina, com quem teve um breve relacionamento e para a qual conta, entre outras, a história de Coronel Coutinho e o vaqueiro Gervásio. A narrativa contada por Ramiro é intermediada pelo discurso indireto orientado pelo narrador central de Marajó e pela reprodução de diálogos a partir do modo dramático. A alternância de tais recursos atribui à narrativa do vaqueiro um caráter de fidedignidade, como se o próprio tivesse presenciado os acontecimentos narrados que são legitimados pelo narrador. Vejamos:

Ramiro contou mas foi muita história para Ormindá. Ormindá queria mais. Por fim, Ramiro contou uma do Coronel Coutinho:

Coronel dera por falta da Miranda, uma vaca manina, novilhona bonita, mãe da malhada. Vinha sempre à frente do gado do Menino Jesus. Os vaqueiros diziam que a estimação do Coronel pela novilha era como por uma mulher. Chama o feitor.

– Que contas me dá da Miranda, seu José?

– Cismo do Gervásio, Coronel. Gervásio foi despedido do Alegre por desconfiarem dele.

Levaram-no para o Coronel, com o rosto fundo, cabeludo, o peito aberto, suado e cansado do serviço – uma peiação de mamote no curral.

A carne da Miranda que a mulher do Honório. Grávida, desejara provar, enchia duas tinas na barraca de dois pescadores companheiros de Gervásio. Gorda que metia usura.

Ramiro falou mais baixo, embora estivessem sós na beirada.

– Coronel leva Gervásio para uma ilha de mato no campo e com a marca em fogo, gritou: - Todo mundo vai saber que foste ferrado com a minha marca, seu ladrão... Miranda está vingada. Castigo de ladrão é ferro em brasa.

Foi na mocidade do Coronel Coutinho. Quando eu soube, quis fazer uma chula. Castigo de ladrão é ferro em brasa, mas meu sentimento não deu. Conheci Gervásio, já velho, eu gostava do Gervásio. Coitado, não tinha jeito de ladrão, ficou foi com pena da mulher do Honório que desejara. O desgosto arrastou com ele pros confins da Monguba. Engraçado, o filho da mulher nasceu e aleijou depois com mordida de surucucu. Pra você ver a pessimidade desses brancos. Ferro em brasa no lombo. Enquanto fazia isso, mandava assinalar gado alheio, tomava conta das fazendas nacionais, botava criadores pequenos na miséria. Os filhos dos fazendeiros se fazem doutores à custa de gado alheio. Da noite para o dia os pequenos fazendeiros, como Guarin, perdiam todo o seu gadinho. Ferro em brasa é só para pobre como nós (JURANDIR, 2008, p. 318-319).

A narrativa de Ramiro mostra as arbitrariedades do todo-poderoso fazendeiro marajoara contra seus vaqueiros. No plano da trama de **Marajó**, o caso narrado pelo vaqueiro intensifica o drama dos subalternos da ilha, pois, a história de Coronel Coutinho não foi a única contada por Ramiro à Ormindá. Mas, por que o narrador optou por focalizar justamente esse momento? Para mostrar que a crueldade dos poderosos contra o povo pobre é uma prática reiterativa no ambiente rural brasileiro. Principalmente porque a narrativa do tocador de chulas incorpora esteticamente elementos estruturais do **Auto do Boi Bumbá**, conforme menciona Luiz Guilherme dos Santos Junior: “[...] O drama envolvendo os personagens Gervásio e Honório e a história da morte da vaca *Miranda*, novilha preferida de Coronel Coutinho, [...] contada por Ramiro é a re-escritura do famoso *Auto do Boi Bumbá*” (SANTOS JUNIOR, 2006, p. 89 [grifos do autor]). Haja vista que na história do narrador popular dalcidiano repetem-se elementos estruturais do **Auto**, como: o fazendeiro que confia o gado a um vaqueiro e este o mata para satisfazer o desejo da companheira cuja vontade era comer fígado de boi.

Portanto, a incorporação do **Auto do Boi Bumbá**, por meio de um personagem-narrador popular, à trama central de **Marajó**, confirma a posição ideológica do narrador dalcidiano no romance de defesa dos mais pobres e de valorização do repertório cultural do amazônida. A presença dessas narrativas populares encaixadas no enredo da obra está para além da mera recolha ou citação circunstancial do imaginário popular (SOUZA, 2012). Tais histórias são fundamentais para a elaboração estética da ficção dalcidiana,

atingindo, desse modo, a finalidade de denunciar as várias formas de violência contra a mulher e de exploração cruel contra os trabalhadores rurais. Conforme, menciona Thiago Gonçalves Souza, essas histórias do patrimônio cultural popular se subordinam: “ao sentido da construção global do romance, que pretende representar, realisticamente, o curso das transformações históricas a partir do choque entre o imaginário maravilhoso e o real” (SOUZA, 2012, p. 76).

Esse processo de apropriação de narrativas do imaginário popular na ficção de Jurandir, subordinando mito, lendas e contos populares à tessitura dos romances, confere-lhes sentido estético distinto do que possuíam e funciona como prenúncio de acontecimentos trágicos no ciclo. Por exemplo, em **Três casas e um rio** (1958), último romance do núcleo marajoara, algumas narrativas populares são incorporadas ao enredo principal da obra por meio de personagens-narradoras do tipo II, isto é, narradores populares. Dona Amélia conta a Alfredo, Mariinha e Andreza “a história do cedo e os três filhos”; um grupo de moças reunidas em um bosque conversando sobre o aparecimento de Edmundo, herdeiro da arruinada família Meneses, conta “a história do bicho socuba” e “a história do pé de maniva”, e a personagem, Lucíola Saraiva, que mimava ao Alfredo e desejava tomá-lo como filho, narra “o que sucedeu à Diana”, moça enfeitiçada pela Cobra Grande.

A pedido de Andreza, amiga de Alfredo, dona Amélia conta às três crianças (Alfredo, Mariinha e Andreza) “a história do cego e os três filhos”. A narração é feita a partir da oscilação de vozes narrativas e da intercalação do discurso indireto (manifestando a atuação do narrador global que sumariza cenas, perguntas e comportamentos das personagens), do indireto livre e do direto (manifestando a elocução de dona Amélia como personagem-narradora popular e as interferências das crianças). Assim o narrador inicia a narrativa:

D. Amélia sabia a história, mal a mal. Ficou remoendo o que compreendia como intriga de Andreza a respeito de Lucíola. “Uma história especialmente para Alfredo”. Por que aquela moça não casava, ao menos não fazia um filho? Nesse ponto, admirava Irene. Bonita, barrigona, desafiando o mundo. Coitada da Lucíola. “Uma história especialmente para Alfredo”. E Andreza era uma menina que ia longe.  
 – Conta a história, vamos ver se vai contar direito.  
 – Ah, a senhora sabe... Não sei bem... Ela me contou, mas não sei dizer... Eu e Mariinha ficamos acomodadinhas escutando a senhora. Não se incomode que a senhora não cria rabo contando a história de dia. Eu não deixo. Ó seu Rodolfo, não faça barulho aí (JURANDIR, 1994, p. 187).

Sobre **Três casas e um rio**, é importante frisar ainda que o narrador global dalcidiano emprega a mesma técnica narrativa dos romances anteriores, imiscuindo sua perspectiva ao ângulo de visão do jovem Alfredo. De fato, no terceiro romance da saga **Extremo Norte**, o narrador central, usando o ponto de vista do garoto, de forma reiterada avalia e julga os comportamentos e posturas dos adultos, aumentando a dramaticidade de dadas cenas, episódios e lembranças. Sendo assim, a projeção da perspectiva da voz narrativa central nos pensamentos e reflexões das personagens estabelece distinções entre posturas aceitáveis e valorizadas e condutas condenáveis e acirra conflitos latentes. A título de ilustração, citamos a atenção dispensada por Major Alberto e por dona Amélia ao desejo de Alfredo de estudar em Belém. Enquanto a mãe empreende pequenos esforços para realizar a vontade do filho, o pai parece ignorar totalmente tal sonho, situação explicitada na cena abaixo:

Ela estendeu as mãos para o filho que correu e mergulhou a cabeça em seu regaço, com soluço na garganta. Mudos ambos, confundiam-se numa espécie de angustiosa solidariedade.

– Deixe, meu filho. Estou criando o porco. A merênciã [vaca] está engordando e você vai. Não se incomode.

Estaria aí uma acusação ao pai? (JURANDIR, 1994, p. 138).

Por causa da mescla de vozes, é incerto se a pergunta no final da citação foi feita por Alfredo em um monólogo interior ou se se trata de uma intromissão do narrador que projeta na criança a visão de um sujeito, cujo ato narrativo é descentrado.

**Três casa e um rio** é o romance que encerra o núcleo marajoara da saga dalcidiana. A partida de Alfredo para Belém retira o foco dos problemas rurais: o embate entre fazendeiros e mandatários locais contra os trabalhadores rurais; a denúncia da inexorável miséria dos ribeiros e demais moradores das empobrecidas casas de palhas; o relato por meio do memorialismo das crueldades e dos crimes dos poderosos contra vaqueiros, pescadores, mulheres e pequenos criadores de gado; e retira o foco do registro do estado de desamparo em que vive a população pobre da ilha de Marajó.

#### 4.3 Romances do núcleo belenense

Os romances dalcidianos ambientados em Belém, capital do Pará, compõem o núcleo belenense do ciclo **Extremo Norte** em que parte significativa do enredo se passará na periferia da capital enfocando os problemas que circundam os habitantes dessa região da cidade. Portanto, esse núcleo é formado por **Belém do Grão-Pará** (1960), **Passagem dos Inocentes** (1963), **Primeira manhã** (1967), **Ponte do Galo** (1971), **Os habitantes** (1976) e **Chão dos Lobos** (1976). Diferentemente dos livros do eixo marajoara que narra

a ânsia do menino Alfredo para estudar em Belém, caracterizando essa etapa da ficção amazônica de Jurandir como um momento de expectativa para o protagonista do ciclo (FURTADO, 2010), esse conjunto de narrativas mais focado no mundo urbano é o momento de “[...] encontro do menino com a cidade e do descortinar-se desta para ele [...]” (FURTADO, 2010, p. 22). Além disso, tal fase marca a entrada de Alfredo na adolescência e a perda das ilusões da infância. Empreendendo várias caminhadas pela cidade, principalmente, na periferia, o jovem traça uma jornada de identificação de si mesmo.

Desse núcleo, apenas **Passagem dos Inocentes** e **Primeira manhã** compõem o corpus de nossa pesquisa, as outras obras serão ocasionalmente citadas ao longo desse tópico.

Com a chegada de Alfredo à capital paraense, temas abordados no eixo marajoara, como a decadência do ciclo da borracha, são acentuados e redimensionados, mostrando as perdas e danos dessa falência a partir da perspectiva micro-histórica de famílias arruinadas, como, por exemplo, os Alcântara e os Boaventura. Em contrapartida, a focalização das condições precárias de vida das personagens habitantes da periferia, acentua a crítica ao processo histórico de abandono dessa comunidade, onde os avanços da modernidade e da urbanização do início do século XX não os alcança.

De fato, a corrente alternância de pontos de vista nos romances do eixo belenense conduz ao vislumbre de problemas, que a população periférica da paisagem urbana da Amazônia enfrenta até a atualidade, como: o grande número de pessoas rotas, desamparadas e famintas; às precárias casas e barracos da baixada onde vive essa população pobre; a inexistência de saneamento básico “Escancarada, funda, com seus mal-assombrados e fedendo a vala à entrada da José Pio” (JURANDIR, 2017, p.); a inexistência de políticas públicas para evitar doenças, a exploração sexual de adolescentes e a prostituição e, principalmente, a cooptação de jovens pela criminalidade, e, por último, o descompasso do ensino formal (tema abordado em **Primeira Manhã**) com a realidade objetiva dos alunos do subúrbio e periferia, desconectado dos desafios enfrentados pelos estudantes fora do âmbito escolar.

**Belém do Grão-Pará**, obra de abertura do núcleo belenense, mostra a chegada de Alfredo a Belém e a concretização do sonho de ir à escola. Nesse romance, o protagonista será agregado à arruinada família Alcântara, composta por Inácia, a matriarca sempre inconformada com a ruína à qual foi relegada, Emília (Emilinha), jovem que sonha com

o retorno às rodas da elite belenense, e Virgílio, ex-gerente do principal mercado da cidade, que, após a queda do intendente Antônio Lemos, passa a ocupar um emprego medíocre na Alfandega. É importante assinalar que a família mudará três vezes de casa, cada mudança acentua a decadência social e moral do grupo. A focalização oscila entre as reflexões do jovem Alfredo e os dramas dos membros da decaída família. Essa alternância permite o aparecimento de um grande número de personagens secundárias, sobretudo de trabalhadores – domésticas, sapateiros, operários fabris, vendedores ambulantes, etc. – como a costureira Isaura, Mãe Ciana, vendedora de tacacá, e tantos outros. Por meio do memorialismo das personagens e de alusões diretas, tanto do narrador global dalcidiano quanto de algumas personagens, ao período da Belle Époque paraense durante o chamado ciclo da borracha e a outros acontecimentos históricos do país, como o movimento tenentista, do início do século XX, a obra possui um forte caráter histórico. Além disso, destaca-se no romance o drama da jovem Libânia, de origem indígena, explorada como faz tudo dos Alcântara, e as primeiras menções à periferia da capital paraense tema que será abordado nos livros subsequentes do ciclo.

Quanto aos romances **Ponte do Galo**, **Os habitantes** e **Chão dos Lobos**, que narram a peregrinação de Alfredo pela periferia e subúrbios de Belém, eles podem ser organizados como um grupo que “[...] formar a tetralogia das perambulações de um ginasião culpado” (FURTADO, 2009, p. 15). Com efeito, essas obras dão continuidade ao desencantamento de Alfredo com a escola, iniciado em **Primeira Manhã**, todavia, a natureza dessa continuidade está diretamente ligada a alguns aspectos formais desses romances como: o uso das mesmas personagens ao longo dessa “tetralogia”, as quais terão seus dramas pessoais desenvolvidos; o encaixe narrativo do drama da desaparecida e misteriosa Luciana ao desassossego do protagonista; o enfoque centralizado nos bairros da periferia belenense; a utilização cada vez mais intensa das personagens-narradoras e o emprego de ganchos narrativos nos quais uma obra inicia justamente onde a outra terminou, por exemplo **Os habitantes**, o oitavo romance do ciclo, começa a partir da retomada da cena em que Alfredo e Esméia fogem pela janela após bisbilhotarem a casa de Coronel Brulino Boaventura em **Ponte do Galo**, sétima obra do ciclo.

No último romance desse núcleo, embora a ação se passe na periferia de Belém mostrando a “vagabundagem” de Alfredo, a consequente evasão do personagem da escola e a descrição da humilde condição de vida dos moradores do cortiço Não-Se-Assuste, **Chão dos Lobos** amplia o espaço narrativo estendendo a ação romanesca para o interior

da Amazônia até a cidade do Rio de Janeiro, para onde Alfredo viaja na expectativa de mudar a vida ociosa que levava.

#### 4.4 A narrativa tecelã dos fios da memória: narrador, foco narrativo e confissão em **Passagem dos Inocentes**

Publicado pela Martins Editora, que já havia editado cinco romances do ciclo dalcidiano, **Passagem dos Inocentes** (1963) segue a trilha das obras anteriores que focalizam a trajetória do menino Alfredo, de sua família e de outras personagens que orbitam o entorno do garoto. Dividido em nove capítulos titulados, o romance alterna, sobretudo nos capítulos dedicados às memórias de dona Cecé, o passado e o presente, imprimindo no enredo da narrativa uma não-linearidade e episódios entrecortados. Acontecimentos pretéritos e camadas de lembranças, às vezes, sem nenhuma ligação direta, são costurados no presente da narrativa. A tessitura do romance – a partir da oscilação do foco narrativo, da alternância temporal, da presença de dois protagonistas e do encaixe de acontecimentos e das lembranças das personagens – permite uma mútua compenetração entre a história de vida e o destino dos primos Celeste Oliveira e Alfredo Coimbra.

Um interessante testemunho sobre o contexto de publicação do romance é dado por Benedito Nunes (2003). O filósofo e crítico literário afirma que:

Em 63, no momento da publicação da **Passagem dos inocentes**, encontrei-me, no Rio, com Dalcídio, então emocionalmente abalado, senão traumatizado, pela leitura de **Grande sertão: veredas**, de Guimarães Rosa. Escritor nato, ele jamais tentaria imitar Rosa; mas esse impacto estético serviu para despertar nele as mais recônditas potencialidades de sua linguagem, um tanto recalçadas pela vigilância realística, senão política, que exercia sobre seu estilo. A **Passagem dos inocentes**, [...], não foge ao realismo, mas requalifica, linguisticamente, o permanente vínculo com a sociedade e com o mundo que essa tendência respeita (NUNES, 2003, p. 161).

Infelizmente não temos outros dados para analisar o impacto da obra de Guimarães Rosa sobre Dalcídio Jurandir. Contudo, apesar de desenvolvimento da técnica narrativa de romance em romance, Dalcídio Jurandir manteve-se firme ao seu projeto estético, evitando a imitação do estilo de outros escritores. O próprio Benedito Nunes assinala que desde o primeiro livro publicado no início da década de 1940, Jurandir sempre primou “[...] pelo relevo à fala dos personagens [...]” e “[...] pelo uso não só de

termos locais e regionais, tantos substantivos, adjetivos e verbos, quanto por expressões coloquiais [...]” (NUNES, 2003, p. 161).

O filósofo acrescenta ainda que várias das palavras usadas em **Passagem dos Inocentes** podem ter sido inventadas pelo romancista que:

[...] apoiando-se no imaginário linguístico da região, como, entre outras, nessa rápida coleta, empanemar (de panema), tristição, ralhenta, despaciente, trovoadal, navegagens, esposarana, etc. etc. Assim, as metamorfoses da língua, já trabalho do imaginário linguístico, que sempre responde a uma realidade humana, social e politicamente dimensionada à qual se ata, ingressam largamente, mas principalmente através da fala dos personagens, na fabulação da narrativa e no seu desenvolvimento romanesco (NUNES, 2003, p. 161).

O processo de elaboração da linguagem regional no romance destacado por Benedito Nunes coaduna-se à proposição de Marlí Tereza Furtado e de Maria de Fátima do Nascimento de que a incorporação do imaginário popular através da recolha de narrativas orais paraense dá “[...] respaldo para o aparecimento de narradores populares nas obras, devido à aproximação de Alfredo às pessoas do povo, instigado e sensibilizado por seus problemas” (FURTADO; NASCIMENTO, 2003, p. 134). Isto é, o aparecimento dessas histórias populares na voz dos narradores populares só será possível e mais verossímil a partir da representação da fala local com seu coloquialismo e suas diversas expressões regionais. Seria um retrocesso no legado estético-formal do Modernismo se a narração de histórias contadas propriamente com a voz do povo não incorporasse a variante linguística falada na região.

Sendo assim, a incorporação do imaginário popular ocorre na narração da fuga de Celeste, seja por meio da voz da personagem-narradora, seja por meio da atuação do narrador global dalcidiano, muitas narrativas orais dão a tônica do drama da dona de casa. Vale destacar que uma narrativa mítica também é incorporada à história de Cecé. Desta vez, a história mítica não aparece por meio de uma narrativa encaixada, mas através de um personagem, Belerofonte, filho do casal Celeste e Antonino Emiliano. O comportamento da criança redimensiona a tragédia vivida pela mulher.

Retomando a reflexão de Benedito Nunes sobre presente romance de Dalcídio Jurandir, o crítico defende que nessa obra há uma “[...] requalificação da narrativa pela linguagem” (NUNES, 2003, p. 162), pois a adesão do narrador à fala das personagens “[...] leva a um grau de máxima aproximação o ato de narrar e a maneira de ver e sentir de cada um deles” (NUNES, 2003, p. 162-163). Ou seja, as personagens-narradoras, a partir de **Passagem dos Inocentes** ganham cada vez mais autonomia como narradoras de

seus próprios dramas. De fato, a afirmação final da crítica de Nunes parece reiterar nossa proposição. Vejamos:

Esse transbordamento dramático, a rigor cênico da ação, é uma polifonia de vozes, decorrente do entrechoque dos diversos falares em tumulto, em correspondência com a dilatada envergadura linguística da narrativa. Creio que a partir de **Passagem dos inocentes**, a envergadura romanesca do Ciclo do Extremo Norte crescerá na proporção dessa envergadura linguística da narrativa (NUNES, 2003, p. 164).

Quanto ao enredo, no quinto romance do ciclo **Extremo Norte**, temos o segundo momento no qual Alfredo volta a Belém, depois da ruína total da família Alcântara. Agora com 14 anos de idade, o jovem entra em contato mais direto com a população da periferia da capital paraense. Desse modo, um grande número de personagens e novos dramas são acrescentados à obra, aguçando: a sensação de deslocamento e a percepção das diferenças sociais. Um desses personagens é dona Celeste, prima de Alfredo, que o abrigará depois dele ter passado as férias escolares no Marajó. Dona Cecé, como também é conhecida, ganha destaque por dividir o protagonismo do romance com o primo e por exercer “[...] o papel de uma figura de mediação entre a cidade de Belém e o seu entorno fluvial, como também entre os bairros dos pobres e dos ricos” (BOLLE, 2012, p. 25).

O enredo de **Passagem dos inocentes** é construído sob o signo da transformação e da mudança tanto para Alfredo quanto para dona Celeste. Respectivamente, a passagem da infância para a juventude e da adolescência para a maturidade será projetada nos dois personagens. Os dramas, anseios, desejos e sonhos que dona Cecé teve na juventude parecem refletir a condição atual de Alfredo. Desse modo, o narrador global dalcidiano focaliza simultaneamente o ponto de vista dos dois personagens, acarretando o frequente uso do monólogo interior e do fluxo de consciência que recorrentemente projetam a mulher e o garoto para o passado. Assim, o romance dá vazão ao intenso uso da memória como recurso de focalização e de narração da obra.

Embora Alfredo seja o protagonista da saga **Extremo Norte** (conforme já mencionamos outras vezes), em **Passagem dos inocentes**, dona Celeste rouba a cena para si. Sobrinha de Major Alberto, pai de Alfredo, e filha de um Juiz, ela pertencia a uma família outrora abastada da cidade de Muaná (localizada na ilha de Marajó). No presente da narrativa, a mulher de meia-idade habita junto com o marido e o filho, Belerofonte, um barraco na periferia de Belém. Para esconder dos conhecidos do Marajó o estado de pobreza em que vivia na capital paraense:

[...] d. Celeste ocultava o seu endereço em Belém, para se livrar dos abelhudos, principalmente daqueles do interior que, de tanto se meterem, dias, em casa alheia em Belém, já faziam disso um ofício. Esquiva, falava assim:

– Ali, no Umarizal, onde moro, moramos, eu gosto. É na passagem Mac-Donald. Placa ainda não tem por simples esquecimento da Intendência. Eu é que acabo encomendando uma no armazém do Reduto. Foi já aprovado pelo Conselho Municipal o nome. Nome de um inglês, morador ali perto falecido. Contam que bebia... Mas era da Port Of, era engenheiro sabia. Mac-Donald (JURANDIR, 1984, p. 69).

Falseando a vida que leva, dona Cecé oculta a vergonha e os ressentimentos acumulados durante a vida; suas memórias da juventude e suas falas no presente da narrativa são confissões de uma vida arrependida por não ter seguido em frente após fugir da família e de um namorado que não satisfaz os caprichos da jovem. Se compararmos os anseios juvenis de Celeste aos de Alfredo, se notará uma certa dissimulação da realidade pela mulher, postura distinta da do garoto que mesmo recorrendo à imaginação através do caroço de tucumã acaba enfatizando as contradições da realidade social. A farsa criada pela mulher figura até na escolha de um nome inglês para identificar a insalubre rua cheia de lama e de mosquitos. Assim, o “Nome de um inglês” dado a Passagem remete à expressão popular brasileira “para inglês ver” cuja acepção define algo aparente ou sem validade.

**Passagem dos inocentes** é um romance urdido pelo cruzamento dialógico de memórias, da subjetivação das personagens e do modo dramático. O narrador onisciente em terceira pessoa organiza de forma descontínua e não-linear o enredo da obra, concedendo, em vários momentos, o *status* de narrador a Alfredo, dona Cecé e a outras tantas figuras que aparecem ao longo da narrativa. Assim, o emprego frequente da onisciência seletiva múltipla, focalizando memórias, pensamentos, sentimentos e pontos de vistas distintos, além de imiscuir e às vezes apagar a voz do narrador global, produz um considerável número de vozes narrativas que se enquadram na classificação dos tipos de narradores dalcidianos proposta por esse estudo.

Todavia, nessa obra temos a predominância das personagens-narradoras do tipo I, que assumem a condição de narrador, seja por meio do modo dramático ou do memorialismo, elas aparecem em maior número. As principais são: Alfredo, Amélia, Cecé, Cara-longe e Antonino. Por sua vez, as personagens-narradoras do tipo II, que contam histórias encaixadas, são bem menos frequentes, cabendo ao capitão do navio “Trombetas”, contar de forma encaixada a lenda do Vira-Saia, e a Dorotéia, por meio de uma lembrança de d. Amélia, narrar outra versão da fuga da jovem Celeste: “[...] No

recordar as passagens contadas por Doroteia, d. Amélia até sentia-se aliviada, alívio de tantas coisas de si mesma... Dorotéia bordava fino o acontecimento” (JURANDIR, 1984, p. 64).

Quanto a dona Cecé, ela se enquadra nas duas classificações, isto é, ela é ao mesmo tempo personagem-narradora do tipo I, condutora da narração, e do tipo II, que conta uma história intercalada ao enredo principal. Nesse caso a história contada é a fuga da personagem na juventude. Destaca-se que o relato da escapada a bordo do navio Trombetas, narrado a partir da mescla da voz da mulher e do narrador onisciente em terceira pessoa, alude ao conto de fadas da Gata borralheira e a um grande número de narrativas do imaginário amazônico. Portanto, as narrativas de seres fantásticos como as Amazonas, a cobra grande, a Iara, o Curupira, a Matinta-Perera e o Boto se integram ao drama da jovem Celeste durante a viagem no navio Trombetas cujo nome, propositalmente, parece anunciar o engano e a ilusão da moça. A história de dona Celeste ainda faz uma alusão direta ao mito grego de Belerofonte, nome dado pela personagem ao filho, fruto do casamento com Antonino Emiliano, situação que revela a presença do trágico na obra.

O engano de dona Celeste é narrado a partir da sobreposição de vozes narrativas e de memórias que causam o atrito entre o passado e o presente. Pois, tanto o memorialismo da personagem quanto a ubiquidade do narrador, que recuperam o passado da mulher, gradualmente, demonstram que os enganos e erros pretéritos estão sendo reproduzidos no presente, levando-a a mais malogro.

O título do romance, quando observado a partir do destino dos dois protagonistas, e a sobreposição de pontos de vistas sobre dona Celeste, mostrando três facetas distintas da moradora da fictícia passagem Mac-Donald, ratificam que o engano e a ilusão, por ela nutridos, irão levá-la à ruína total. A passagem dos inocentes possui uma ambivalência que remete, inicialmente, ao nome verdadeiro da rua onde se localiza o barraco de dona Cecé, mas também pode remeter às mudanças na vida da mulher e do garoto. No caso de Alfredo, é a mudança da infância para a adolescência (por meio da iniciação sexual) e da ilusão de mundo justo para a consciência das contradições humanas, pois ao final do romance o jovem enuncia: “Enterrei mesmo em Santana, na pedra, todos os carocinhos?” (JURANDIR, 1984, p. 284). Lembramos que o caroço de tucumã era uma espécie de amuleto que imaginariamente transportava Alfredo para longe das dores do mundo. Já para Celeste, a expressão simboliza a descida para a miséria, a perda da fortuna da família,

o fim do *status* social e dos sonhos almeçados para a vida. Outro sentido que pode ser extraído do título do livro, principalmente, a partir da figuração da periferia de Belém, é o choque da passagem do rural para o urbano em que muitos personagens se deparam, quando migram das cidades interioranas do Marajó (dona Celeste é um exemplo) para a capital paraense, encontrando mais miséria e desamparo.

A atual situação de vida da mulher é ironizada por seu irmão, Leônidas, quando esse conduz Alfredo pela degradante rua até a casa onde seria acolhido:

Leônidas, num riso curto, bateu os sapatos, praguejou, tinha estragado o lustro, pago no macarroni do Ver-o-Peso. Mordendo o beijo, pegado na lama, Alfredo olhava. A Inocentes? A Passagem? Mas d. Cecé lá na Areinha, não dizia que nome de Passagem se dava em Belém a trechos calçados, que ligavam ruas, como aquela entre São Jerônimo e Nazaré, a Passagem Amazônia, a Passagem Mac –Dowell?

– Mas não é a Passagem Mac-Donald, Leônidas?

– A Mac-Donald? Ah, o inglês? Celeste imagina muito, é. Queres tirar a lama do sapato? Só lá chegando, se tira. Perdi o lustro do meu neste semelhante calçamento.

[...]

– Não esmorece, caminhante, o tempo é que está danisco. Foi a figuração da Cecé. Aquela minha senhora irmã. E tu não sabias? Sim, lá no Muaná, ao certo não se sabe. Cecé lá é uma coisa, aqui é outra. Cecé, lá, disto nunca diz. Oculta sabias?

[...]

[...] O pé pesava, o sapato uma bolsa de lama, e lama lhe escoria dentro do peito. De repente, a palavra para aquilo tudo: **Covões, Covões** [...] (JURANDIR, 1984, p. 81-82 [grifos do autor]).

É importante observar que dona Cecé já fez a passagem para o lado dos miseráveis, pois durante a árdua caminhada, Alfredo intui que o local era um dos Covões (espaço habitado pela população mais pobre da cidade) tão temidos por dona Inácia Alcântara, em **Belém do Grão-Pará**. A personagem no referido romance, depois de a família ter caído em um “ostracismo” social em decorrência da queda da borracha e de Antônio Lemos (intendente de Belém, na época), felicitava-se por acreditar que ela, a filha (Emília) e o marido (Virgílio) estavam longe “[...] da sorte dos Resendes, lemistas de cabo a rabo, hoje coitados se acabando numa palhoça dos Covões” (JURANDIR, 2004, p. 45).

A propósito da oscilação das vozes narrativas e do uso recorrente de analepses, esses recursos narrativos permitem vislumbrar três facetas distintas de dona Cecé: a primeira é a dona de casa, que acolherá Alfredo, e moradora do empobrecido barraco, cuja feição era mais complacente, “que ralhava, sem ralhar, com o filho” (JURANDIR, 1984, p. 99); a segunda surge por meio da memória: uma jovem Celeste que teve coragem

de fugir da família e viajou alguns dias pelos rios da Amazônia idealizando um futuro melhor; a terceira, e última, é a mulher que falseia sua realidade, preocupada com a aparência e que tenta evadir-se do presente, fazendo religiosamente, todas as quartas-feiras, misteriosos passeios nas ruas do centro de Belém.

#### 4.4.1 *Dona Cecé, narradora de si própria*

Dona Cecé é uma narradora à procura de identidade; seu relato fixa no espaço amazônico as consequências de um tempo-espço marcado pela força do patriarcado, pelo poder das tradições locais, pela reconstrução das ruínas que encerram em si sonhos, frustrações expectativas, dando sentido à existência, e pelo peso das contradições humanas. Na confissão e narração de eventos passados, a personagem-narradora atribuirá sentido à própria vida tentando reconstituir à sua maneira o passado. Essa postura coloca sob suspeição seu ato narrativo, transformando-a em uma narradora não-confiável, uma vez que:

Reconstituía a fuga a bordo segundo seus caprichos e preferências, “como devia ser” ou “era pra ser”, enchendo se de “se fosse assim”, “se fosse assim”, “se tivesse sido”. Viaja de vários modos, rumos e contratempos, corrigindo, modificando acontecimentos. Alguns pedaços perdiam a nitidez, esfumavam-se, Celeste passava a reaver com a imaginação os fragmentos perdidos, como se neles quisesse captar o melhor de sua aventura (JURANDIR, 1984, p. 101).

A infidelidade da narração, além de ser denunciada pelo narrador global onisciente, manifesta-se também por meio do entrelaçamento do episódio da fuga a mitos e lendas, dando à narrativa um caráter mítico-fantástico. Temporalmente distante do “eu narrado”, dona Cecé, ao recriar sua aventura, emenda-a a outras como: a lenda do boto na qual as donzelas são arrastadas para o fundo do rio “mundiadas”, leia-se enfeitiçadas, por ser meio-homem meio-boto: “[...] faço meu baile nas águas grandes [...]”; à história bíblica de Jonas: “E onde esta baleia me vomita” (JURANDIR, 1984, p. 92); a gata borralheira, aludindo a elementos do conto fantástico como os vestidos, os pés descalços, a carruagem, o baile, etc. Vejamos:

Anos depois, contariam da moça Celeste levada dum baile a bordo, agora na carruagem de ouro sobre ás águas. Adiante, meus cavalos marinhos. O barulho do “Trombetas” era um silêncio a mais naquele geral silêncio em que os cavalos iam para o fundo e a carruagem virara espuma (JURANDIR, 1984, p. 95).

O trecho citado integra o processo de rememoração de dona Cecé. Embora a primazia da voz, no trecho citado, seja da terceira pessoa, essa voz é da personagem-

narradora, pois é ela que prevê sua história sendo contada como um conto de fadas. Todavia tal previsão é apenas uma digressão da narradora que faz questão de enunciar a retomada da narração: “Adiante, meus cavalos marinhos”.

Em acordo com a técnica narrativa empregada por Dalcídio Jurandir nos romances do ciclo **Extremo Norte**, a personagem-narradora em questão terá sua elocução mesclada à do narrador global dalcidiano, formando um movimento em que este complementa as lacunas da narração daquela. Apesar de o entrecruzamento de vozes, predomina a voz da mulher. Em contrapartida, é possível reconhecer a elocução do narrador global onisciente nos momentos que ele sumariza acontecimentos que estavam fora do campo de visão da personagem e usa uma linguagem que descreve de forma mais referencial e objetiva (não fazendo menção a elementos fantástico) os detalhes da viagem a bordo do navio Trombetas:

Foi quando a porta lento abriu-se cheirou café apontou uma bandeja de pão e um marinheiro. Acuada, no mesmo vestido de baile, tão novo na fuga e já agora encardido, Celeste cobriu-se com as mãos, feito nua, crispada. Bandeja na mesa, o marinheiro saiu, a porta bateu. O pão e o café cheiravam a Muaná. Dos azulejos o amarelo da manteiga. O bico do bule fumegando lembrava o pai a encher a xícara... vergou-se, endureceu no silêncio, chorar não. Longo tempo foi (JURANDIR, 1984, p. 98).

O uso de verbos no pretérito perfeito, como “foi”, “cheirou”, “bateu, indicam o ângulo de visão do narrador global dalcidiano temporalmente distante daquilo que está narrando. Além disso, é facilmente reconhecível que essa voz narradora está tratando de uma terceira pessoa, quando enuncia que a personagem estava “Acuada, no mesmo vestido de baile”.

Por sua vez, em vários momentos, a narradora oscila entre o uso da primeira e da terceira voz narrativa, evidenciando a confissão dos seus tormentos e incertezas durante a juventude e a distinção entre o “eu narrador” e o “eu narrado”. Simulando um diálogo com a jovem Celeste após esta flagrar à mãe em uma cena adúltera entre as bananeiras, a narradora (dona Cecé) parece aconselhar sua versão adolescente (usando verbos na segunda pessoa do presente do indicativo da variante popular falada) que se encontrava em um momento de confusão mental, mas, na verdade, lamenta por não ter denunciado o caso extraconjugal de dona Teodora Oliveira:

Que se passou, Celeste, que se deu, que estás cada vez mais gelada, tiras os sapatos, enfias o rosto entre dois travesseiros, logo te calças, corres do casarão escuro, incerta, meio espavorida. No caminho da casa do Antonino Emiliano? Recuas, ainda tonta, ou mais, vontade de vomitar, nisto a música do baile a bordo, lá está no trapiche o vapor iluminado. Sentas na quina da calçada da igreja e rompes num choro lento, de

menina, a menina que desta vez saiu de ti para sempre, as mãos entre as fitas do vestido branco, com as fitas enxugas o rosto. Depois, boquiaberta, na sombra da mangueira, sem saber o que fez, o que fez, a cabeça no chão, ou debaixo do chão, queres entrar na igreja. Fechada, Queres bater os sinos para anunciar aquilo que te parece um horror? As bananeiras cobrem a igreja, as folhas fecham o rio, debaixo das bananeiras o bode e a cabra, o porco e a porca, sem ser vista viu. Sabia. Cravou os olhos nos dois de focinho com focinho. Que viu, viu, sabia ver, tinha boa vista, estavam a um tiro de espingarda. Debaixo das bananeiras. E esta lhe parecia a sua mais bela noite e já perdida (JURANDIR, 1984, p. 84).

Ao seu modo, a personagem-narradora faz uma confissão de parte da vida que teve na adolescência e apresenta as consequências das complexas tradições familiares e das imposições econômicas e sociais vigentes na sociedade de Muaná que se abateram sobre a personagem. De fato, a rixa existente entre as famílias de Celeste e de Antonino Emiliano impedia o namoro do casal, permitido somente após a intervenção do vigário local; a manutenção do casamento obrigatório pela tradição religiosa e familiar; a falta de liberdade da mulher e a subalternização feminina aos ditames machistas e patriarcas. Portanto: “[...] dona Cecé é uma mulher que tem seus sonhos reprimidos pela sociedade patriarcal em que vivia, por isso assume um papel de destaque ao lembrar suas memórias” (SANTOS, 2005, p. 12).

A partir do corrente memorialismo dona Cecé também relata a história de outra mulher arruinada pelo patriarcalismo, a qual se tornou paradigma, no ângulo de visão da jovem Celeste, do comportamento feminino diante das investidas sexuais dos namorados e amantes. Imiscuindo três tempos – o presente da narrativa, o momento durante a fuga e um período bastante anterior à fuga – a personagem-narradora conta em tom testemunhal, após ouvir do namorado, a história de Anália, moça de família humilde, dotada de beleza destacada e que era sempre aceita nos bailes frequentados pelas famílias abastadas da sociedade de Muaná, apesar de entrar pelas portas dos fundos. Seduzida por Pelágio, um acadêmico de Direito, que foi passar as férias na cidade, Anália enamora-se do rapaz e com o qual passa a fazer passeios de canoas. Relembrando, de maneira irônica, o que pensou na época acerca do enlace do jovem casal, a narradora alternando a primeira e terceira pessoa do discurso enuncia:

Eu quis correr: Te guarda, filha de Deus, que este-um aí, por dentro... Mas é meu bom costume não meter-me. Eu sei dizer que o Antonino Emiliano viu, foi uma tardinha, a canoa azul e verde de pelágio, amarrada no paricazeiro, a maré enchendo. Debaixo do paricazeiro, aqueles dois na embarcação. Antonio Emiliano fazia que pescava, muito oculto, no seu casco debaixo dos cipós folhudos, perto das mamoranas. Logo recolheu o caniço, risca na maré, mais que depressa, para cruzar a canoa do Pelágio, antes que esta aproasse na beirada.

Então, de pé, no casco roçou rente da borda da embarcação e viu: Anália, no banco, o rosto na mão, a saia ensopada como se tivesse se cortado, e no fundo da canoa, no meio das frutas do paricá um sangue. Pelágio fazia sinal para Antonino Emiliano: o que vê, não viste, bico-bico. Anália, esta, a cabeça era nas duas mãos juntas que tremiam. [...] Anália, a panema, caiu por sentir-se sempre demasiado feliz, de nunca saber seu preço, sua maciez de tão mansa, não era uma oferecida mas de nunca dizer não, pois se dar era sua índole, a doação em pessoa. Mas eu?, Eu, bezerra dos rapazes na fazenda, égua mansa, eu Anália? Conhecer meu corpo só depois do padre e do juiz, aliança no dedo [...] (JURANDIR, 1984, p. 94-95).

A história contada por Dona Cecé é marcada pela violência. Há violência na própria voz da narradora quando ela objetifica Anália, comparando-a a uma “égua mansa”, quando reitera o papel da mulher criada pela tradição cristã que restringiu a liberdade sexual feminina ao casamento e quando demonstra não ter sororidade à outra mulher. Além disso, a cumplicidade de Antonino Emiliano ao acobertar o provável estupro cometido por Pelágio amplia a crueldade da história. Após o abuso, a narradora ainda em tom sarcástico informa que: “[...] Pelágio, este, noutra semana, rapaz de família, suas posses, seus estudos no sul, se botou, as pernas no mundo, comeu, adeus” (JURANDIR, 1984, p. 95). Por sua vez, a moça abusada é vista em Belém grávida, triste e, provavelmente, desamparada pela família; uma vez que o desamparo de mulheres consideradas “perdidas” é uma denúncia recorrente no ciclo **Extremo Norte**, por exemplo, é paradigmática a narrativa de Felícia em **Chove nos campos de Cachoeira**, que cai em desgraça após ser enganada por um suposto namorado e abandonada pela família.

A narrativa de Anália, coercitiva da liberdade feminina, mais a obediência da jovem Celeste às tradições sociais e familiares funcionavam como princípios norteadores da ética e da moral da personagem-narradora na adolescência. Todavia, a descoberta do adultério cometido pela mãe, flagrada em pleno ato sexual entre as bananeiras, gera um conflito em Celeste, que passa a questionar seu papel naquela sociedade, o que motiva-a a fugir. A ausência de Antonino Emiliano no baile, impedido de andar por causa da picada de aranha no pé, é apenas um disfarce usado pela jovem para mascarar a verdadeira motivação de sua escapada: o choque de realidade depois da descoberta das contradições humanas.

De fato, a descoberta das contradições humanas, prefigurada no episódio do adultério da mãe, promove a primeira transformação de Celeste, a qual ela confessa, anos mais tarde, no relato da fuga. A narradora mescla seus sentimentos, na época, à descrição da viagem a bordo do navio Trombetas, assim ela vai contando sua angústia, perplexidade

e fúria diante da traição da mãe: “Este grito no peito, lhe rói a entranha, a visão e o grunhido nas bananeiras, este caititu que morde e espuma” (JURANDIR, 1984, p. 97). Posta em uma situação limite desintegradora da realidade vivida até ver a cena da mãe debruçada nas folhas de bananeira, Celeste já embarcada e em plena fuga questiona-se:

Perdi tudo, ou ganhei? Me perdi ou ainda não compreendo? Que fiz eu mesma de mim? Eu sei? Teria perdido a conta do tempo? Algumas horas me faltaram a memória, desmaiei mesmo? Gritei o que vi, grunhi o grunhido das bananeiras, invejosa de não ser eu a porca daquele porco? Delirei? Tive febre, uma febre, a boca me azedou, me doeu, ninguém me tocou? Mas não devo bater na porta, nem gritar, me deixo ficar aqui na espera, não creio que demorem muito e eu sei que esta viagem me lavou, isto aqui me faz sair de mim uma outra pior que seja, mas outra, limpa daqueles retratos (JURANDIR, 1984, p. 97).

Essas memórias são intercaladas ao discurso do narrador global e à voz de dona Cecé no presente da narrativa. Essas recordações acontecem antes de Alfredo e Leônidas chegarem ao barraco da Passagem dos inocentes. Nesse momento, o narrador central nos informa que quem recebeu os dois viajantes era a primeira faceta de dona Cecé, a dona de casa e moradora da periferia de Belém, saudosa dos tempos de fartura e de bailes em Muaná, cujas lembranças são os vestidos guardados em uma velha mala.

É interessante notar que a personagem tem nos vestidos, guardados da adolescência, uma espécie de amuleto capaz de evadi-la da realidade, assim como Alfredo tinha o caroço de tucumã na infância. Além do filho, Belorofonte, os vestidos são aquilo de mais valioso e estimado que a dona de casa possuía. Essas peças de roupas transportam-na para a adolescência e para longe do cenário de pobreza onde habitava, mas também delatam a transformação operada em sua vida, pois:

[...] era também como se tivesse levado aqueles vestidos a bordo, na sua fuga, colando em cada um o selo da viagem. Fechou a mala, folheou o álbum, folheando antes a lembrança da fuga a bordo que ainda agora lhe dá vertigem terror encantamento, na qual se tranca, alheia à barraca, ao marido e filho. “Não fiz esta viagem como era pra ser, dele tinha que voltar outra, que não sou eu”. Voltar sem nenhum vestígio daquela de Muaná, aquela do sobrado e do pé de Antonino Emiliano. Não voltaria nem esta nem a da fuga a bordo, saindo de ambas a terceira, filha da navegação, a Celeste daqueles confins, que não se desencantou. Voltou a que sou eu, não mais a de Muaná nem da viagem, perdido o sobrado e o navio, outra, sim, mas deste buraco (JURANDIR, 1984, p. 101).

A partir do imbricamento e da oscilação da voz do narrador global e da personagem-narradora, dona Cecé parece lamentar que a fuga e a viagem não a transformaram em uma mulher transgressora da ordem social imposta, contrária às separações de classe e à subserviência feminina às vontades masculinas e patriarcais. A

Celeste que voltou conformou-se com um casamento arranjado e com uma vida miserável, restando-lhe as lembranças do passado e as ilusões ou quimeras do presente que, gradualmente, vão sendo destruídas.

Embora fosse apegada às trivialidades da vida, em breves momentos a narradora demonstra que na adolescência teve consciência das contradições sociais que a circundavam. Dirigindo-se ao seu “eu” passado, ela enuncia que:

Tinhas pelo Amazonas aquela curiosidade bem inocente, que ainda não tiveste pelo Rio, pelo Sul, só mais tarde pela Inglaterra por causa do navio inglês a Muaná chegado. E vias no teu mapa a frota dos teus gaiolas Solimões acima, o vento te trazendo dos castanhais os ouriços da tua safra, as tuas plantações de guaraná de onde ouvias a voz dos índios chacinados, e dos teus seringais vazando leite sobre os porões, aquelas tuas estórias e viagens, tão presentes no teu tempo de menina, que diziam das fortunas e desfortunas, dos vestidos de Paris e dos flagelados do Ceará, brinquedos da Alemanha e os curumins defuntinhos no banco das canoas, artistas de Portugal e assassinados no Acre, Manaus nadando em champanha e no sangue dos seringueiros, tudo tão longe, de nunca se apagar, embora apagado para sempre. A visão, essa, do Amazonas, colhida na infância, nunca se desprende dela (JURANDIR, 1984, p. 87-88).

Devemos atentar no trecho acima que o uso dos pronomes possessivos “teu”, “tua”, “teus”, “tuas” e do pronome oblíquo de segunda pessoa “te”, além de identificarem, a pessoa a quem a narradora se dirige, causam uma ambiguidade em que não se sabe se “os ouriços da tua safra”, “as tuas plantações”, “dos teus seringais”, “tuas estórias e viagens” são bens que a personagem possuía cumulativamente ou se são partes dela que foram retiradas. Embora a família de Celeste detivesse posses financeiras, elas não chegavam a ser safras de ouriços de castanhas ou plantações de guaraná ou de seringa. Diante disso, esse monólogo, em que conversa consigo, denuncia como a mulher naquele contexto, assim como a terra, era vista como uma propriedade, um bem venal. A analogia da mulher à terra é apenas uma das muitas contradições sociais da região elencadas pela narradora, que destaca o convívio concomitante das fortunas (a importação de vestidos de Paris, os brinquedos vindos da Alemanha, os artistas contratados de Portugal e outros esbanjamentos da riqueza) e das desfortunas da Amazônia (a leva de flagelados vindos do Ceará, a morte de crianças e o assassinato de trabalhadores nos rincões da floresta).

A personagem-narradora, parece sugerir, no seu monólogo acima citado, que a percepção das contradições sociais da Amazônia pela jovem Celeste ficou em um passado remoto, pois a Celeste da fuga a bordo do navio Trombetas é uma adolescente assustada, temerosa se ainda será capaz de cumprir o papel socialmente atribuído à mulher: casar e

constituir uma família. É importante destacar que a própria personagem-narradora pareceu reconhecer sua condição de moça casadora quando afirma para si própria que:

[...] agora, nesta viagem, quem te bate aí dentro, não sou eu mais, quem te bate aí no peito, é um porco do mato, caititu daqueles que te assustaram tanto na fazenda, peiados, espumando contra os cachorros. Teu sangue já não corre mais em mim, que esse teu de agora me seca, me põe cinza. Sou daquele do anel, te lembra, te lembra (JURANDIR, 1984, p. 88).

O trecho revela a confissão do sentimento de aprisionamento da personagem que se compara a um porco do mato preso contra a vontade. O símbolo maior dessa prisão é o anel de casamento, que lembra o compromisso da fugitiva com o noivo. Antonino Emiliano é o possuidor do anel. A recordação do compromisso matrimonial vem por meio da lembrança de uma brincadeira na infância entre meninos e meninas em que Celeste deu um anel para Antonino como se estivesse firmando um futuro namoro. De fato, a relação se concretiza anos mais tarde e, posteriormente, consuma-se o casamento.

O mistério que cerca a identidade de dona Cecé é intensificado quando a personagem prefigura como um ser dual e enigmático, que tenta se decifrar a partir da rememoração do passado. Tal qual alguns seres híbridos da mitologia grega, aludidos em determinados momentos da narrativa, como a esfinge, criatura feminina cujo corpo híbrido “[...] tinha forma de um leão alado e seios e rosto de mulher” (HAMILTON, 1992, p. 303)”, e a Quimera, outro ser mitológico feminino que “[...] tinha corpo de bode, parte dianteira de leão e parte traseira de serpente” (HAMILTON, 1992, p. 197), a personagem dalcidiana é também híbrida, não quanto à sua estrutura física, mas quanto ao seu comportamento, pois, ela manifesta posturas e comportamentos ambíguos e contraditórios. Por exemplo, suas lembranças mostram a insatisfação de viver em Muaná, mas quando houve a oportunidade de fugir daquele espaço, ela optou pelo retorno à cidade; outra contradição está no fato de Cecé morar em uma das regiões mais pobres da periferia de Belém, todavia comporta-se como uma mulher da burguesia belenense; e, por último, apesar de Antonino Emiliano ter sido o grande amor da adolescência, na maturidade, após o casamento, “[...] Marido e mulher [...] nunca se entendiam não porque andassem batendo boca ou se contrariassem na maior maciez às razões dum e doutro. Não se entendiam fingindo-se entenderem-se muito bem [...]” (JURANDIR, 1984, p. 184).

O prenúncio da tragédia que circunda dona Cecé prefigura sobretudo a partir da imagem de Belerofonte, filho da dona de casa e uma criança mimada, inquieta e birrenta. O nome do personagem tem sua origem no mito grego homônimo. Segundo Edith Hamilton (1992), Belerofonte era um jovem belo e audacioso, apesar dos rumores de ser

filho de Posídon, Rei dos Mares, seu pai era Glauco, rei de Éfira, e sua mãe era Eurínome, uma mortal, educada pela deusa Atena, dotada de argúcia e de sabedoria que podiam ser equiparadas às dos deuses.

O intrépido jovem desejava muito em vida apossar-se de Pégaso, o fantástico cavalo alado. Após contar com a ajuda de Atena, Belerofonte torna-se o senhor do fantástico corcel. Depois disso, o herói passa por algumas proações e precisa realizar grandes feitos. Acusado de maltratar Antéia, mulher de Preto, rei de Argos, o guerreiro é incumbido de levar uma carta para o rei da Lícia, na Ásia. Realizada a tarefa com ajuda de Pégaso, ele é recebido festivamente pelo monarca de Lícia, cuja comemoração estendeu-se por nove dias. Ao abrir a carta o rei descobre que Preto desejava a morte de Belerofonte. Resolvido a não matá-lo, evitando, assim, a hostilidade de Zeus para aqueles que rompem os laços entre hóspedes e anfitriões, o soberano pede ao herói e ao seu cavalo uma missão arriscada: matar a Quimera. Famosa por ser uma criatura inconquistável, a luta contra a fera, metade bode, metade leão e serpente, era a certeza da morte de Belerofonte.

Entretanto, o herói saiu vitorioso contra a criatura e ao regressar para Argos, nova missão lhe foi dada por Preto. Dessa vez, contra os Solimos, que eram formidáveis guerreiros. Vitorioso, Belerofonte foi mandado em nova expedição contra as Amazonas. Depois do triunfo sobre as mulheres guerreiras, Preto desiste de matar o herói e o casa com a princesa de Argos. Após longo tempo de felicidade, Belerofonte se vira contra os deuses. Sua desmedida ambição e os grandes sucessos dos seus feitos, levam-no a almejar um lugar entre os deuses imortais do monte Olimpo. Montado no Pégaso, o ambicioso herói tentou chegar ao monte, porém o corcel alado, que se recusava a cumprir o voo, derrubou o guerreiro em direção à terra. Sob a desgraça dos deuses, Belerofonte passou a perambular pela terra até a sua morte.

A narrativa mitológica é incorporada a **Passagem dos Inocentes** a partir do nome do filho de dona Cecé, conforme mencionado anteriormente, mas também a partir de uma fala de Antonino Emiliano, que brincando com o filho, ordena: “mata a Quimera, Belerofonte!” (JURANDIR, 1984, p. 109). A fala de Antonino somada às condições históricas, sociais e econômicas que circunscrevem a vida de Cecé parecem definir o destino da personagem como inescapável e irremediável. Situação ratificada a partir da cena em que o narrador global, usando o ângulo de visão de Alfredo, descreve uma das peripécias de Belerofonte incentivado pelo pai.

[...] Rei aqui [...] é o Belerofonte no seu camisão e sua papeira. O Rei de os fundilhos lhe puxava, lhe salpicava de cuspo e apelidos, pregava-

lhe rabo atrás, zurrava contra a papeira, o Grupo Escolar Doutor Freitas, derramava o tinteiro no “Pégaso”, os cadernos no chão, mete a pena no focinho do “Pégaso”... E vinha o pai, o empolado nariz vermelho, a mecha alva no cabelo alto, o tique de tremer o pescoço:

– Belerofonte, monta no “Pégaso”, mata a Quimera, meu filho.

Belerofonte, Alfredo havia de encontrar o nome no chalé, no livro da mitologia, tão agora na boca do marido da d. Celeste, como se as pessoas desta barraca não soubessem que a mitologia também tinha em Cachoeira.

No quintal, atrás da Quimera, Belerofonte mostrava as suas artes de cavaleiro no “Pégaso”, o capadinho que a d. Celeste cevava para o dia do Círio. E Rei mesmo era o Beléro: enfiava-se na velha baeta encarnada do pai, vassoura em punho, montado no “Pégaso”, a levantar poeira sobre o Sagrado Coração de Jesus que tudo ali sofria atrás dum vidro partido na parede.

– A Quimera, Belerofonte! Mata, mata! (JURANDIR, 1984, p. 107).

A cena citada acima alusiva ao mito grego de Belerofonte dá a certeza do destino trágico de dona Celeste. A personagem é uma mulher cheia de sonhos e imersa na ilusão de ter uma vida melhor fora da passagem dos inocentes. Ao contar sua história, ela tenta atribuir sentido à vida, tentando decifrar-se. Mas, ironicamente, ao batizar o filho com o nome do mitológico herói grego, ela parece criar as condições essenciais para o cumprimento do seu destino trágico, pois ordenado ou não pelo pai a matar a Quimera, Belerofonte em uma outra cena abre a mala onde estão guardados os preciosos vestidos de dona Cecé e os rasga.

Embora narre sua própria história no intuito de se autocompreender, dona Celeste não consegue decifrar seus sentimentos e emoções. A narração oscilante entre o ponto de vista da personagem-narradora e o do narrador global mostra uma mulher dividida entre os impulsos sexuais e as normas de uma sociedade que a reprime. Essa repressão leva-a, ora à transgressão, fugindo daquele espaço opressor, ora à obediência da ordem vigente, aceitando passivamente um casamento em “[...] que ela não concordava e nem discordava”. Contudo, é a partir da atuação do narrador global onisciente, complementando informações e episódios ocorridos em torno da personagem, que a tragédia vivida por dona Celeste pode ser mensurada. Pois, apesar das tentativas de resistência, a mulher sucumbe diante das imposições sociais.

Com efeito, a história de dona Cecé, constantemente, expõe falta de liberdade feminina no interior da Amazônia. A principal representação da privação de liberdade aparece por meio da repressão sexual. Quando ainda era jovem, Celeste não consegue romper a barreira social no momento em que padre Daniel ameaça deixar o sacerdócio caso a adolescente correspondesse aos seus sentimentos; ela também não consegue concretizar os desejos que nutriu pelo capitão do navio “Trombetas” e muito menos pelo

homem que conheceu no Grande Hotel, quando Antonino Emiliano a deixou sozinha, durante as núpcias, para visitar o pai doente. Outro exemplo do aprisionamento de Cecé prefigura na mala, onde estão guardados os vestidos da juventude:

Abriu a mala dos vestidos velhos, a mala da viagem, fechada a chave, a mala de Muaná, a chave guardava no oco do Santo Antônio do pequeno oratório. Vestidos uns bens novos, outros fora de uso, e aqueles que sempre guardou, os de antes da viagem. Vestidos de Muaná. Veio o de rendas, recordava um baile nos Albuquerque; este de folhas lhe trazia um passeio com o pai, durante o passeio o pai nem uma palavra; e os vestidos de Muaná. Vestiu o de rendas, recordava um baile de um Muaná perdido, como se em cada um encontrasse a Celeste que pudesse preferir ou substituir, por um instante, por esta da Passagem (JURANDIR, 1984, p. 100).

Uma leitura interessante da cena acima é realizada por Neilci do Socorro Coelho dos Santos, na dissertação **Dona Cecé: um feminino singular, em Passagem dos Inocentes, de Dalcídio Jurandir** (2005). Para Santos, a mala fechada a chave pode ser lida como um símbolo do meio social limitado em que Celeste vivia e os vestidos ali guardados simbolizam tanto a felicidade de um tempo remoto quanto a opressão e repressão dos desejos: “[...] opressão, porque, ao cobrirem seu corpo, impedem-na de mostrar-se ao outro; de viver seu erotismo” (SANTOS, 2005, p. 45). A pesquisadora segue assinalando o interessante fato de a chave da mala ser guardada justamente dentro de uma imagem oca de Santo Antônio, conhecido pelos católicos como casamenteiro. Aqui, temos tanto a cisão da personagem quanto a denúncia de uma violência institucional instauradora do trágico, pois, a chave escondida dentro do santo representa a proteção e o controle da igreja, uma instituição com longo histórico de repressão do sexo, e o “oco do Santo Antônio” remete à expressão popular “santo do pau oco”, cujo sentido designa a pessoa de caráter duvidoso, sugerindo, deste modo, que Celeste mesmo sob o olhar vigilante tinha em segredo uma vida sexual ativa. Aliás, é emblemático o momento em que o narrador global e a personagem-narradora alternam-se na narração de um episódio no qual a jovem Celeste inspeciona um vestido azul em busca de uma nódoa:

Apanhou aquele azul: ainda estava bem nela, sim que fora da moda. Este azul... com ele, fingindo ir na ladainha da d. Esmeralda, peguei foi aquele caminho cerrado do Atuí, um sapo-coró dentro dum pau, um porco me espantou e no escuro, o cigarro aceso, me esperava o Antonino Emiliano. Diaszinhos antes do consentimento das duas famílias, antes do baile a bordo. Celeste examinou o vestido, ver se ainda tinha a nódoa do lacre, que no Atuí dava muito; assim de azul, naquela noite, muito escuro, senti no Antonino um repente... Ela um passo atrás, quis correr, foi preciso que ele rogasse. Celeste, não, te juro... numa voz de culpa e desculpa. Mas sempre gerou um receio, um tanto afastou-se dele, num simples conversar, vendo o cigarro aceso, que queimava rápido, queimava a boca do rapaz. Um corujinhas, não

feio, até brincalhonas, mexericavam. Assim Celeste teve o seu último encontro secreto. Aqui ficou neste vestido. Neste — no peito o pano já se esgarça — se acaba a moça de Muaná. E era também como se tivesse levado aqueles vestidos a bordo, na sua fuga, colando em cada um o selo da viagem (JURANDIR, 1984, p. 100-101).

Na narração da fuga para namorar estaria a prova da santidade oca de Celeste, conforme apontou Neilci do Socorro Coelho dos Santos, pois a jovem foge da ladainha para encontrar às escondidas o namorado mantido em segredo. O relato da personagem traz índices da confissão da perda da virgindade naquela noite, uma vez que Cecé menciona que de “cigarro acesso” a esperava o Antonino Emiliano. O “cigarro aceso” pode ser lido como um índice de prazer, já que possui uma conotação sexual. Depois dessa informação o narrador onisciente complementa as informações acerca do episódio dizendo que naquela noite Celeste teve o seu último encontro às escondidas e que naquele vestido azul acabava-se a moça de Muaná.

A maneira fragmentada como a cena é narrada, com avanços e recuos no tempo e com a oscilação das vozes narrativas, tem por função embaralhar a percepção do que se passou na referida noite, pois antes de narrar o encontro secreto do casal, o narrador anuncia que dias antes das duas famílias consentirem o namoro, Celeste examinou se no vestido, usado na noite da fuga da ladainha e do encontro às escondidas, havia uma “nódoa do lacre, que no Atuí dava muito”. A expressão “nódoa do lacre” apresenta duplo sentido, pode designar uma substância resinosa de uma árvore típica da Amazônia, chamada “Pau-de-lacre” ou “lacre branco” (*Vismia guianensis* (Aubl.) Pers.), e pode se referir à mancha de sangue aparecida no vestido depois do rompimento do hímen durante ato sexual.

Conforme mencionamos quando foi apresentado o conceito de trágico como uma violência da estrutura de poder (PUPPI, 1981) e considerando-se a atuação de dona Cecé como uma personagem-narradora, cuja narração de sua história de vida é complementada pelo narrador global dalcidiano, esse jogo de vozes narrativas constrói a denúncia do destino trágico da referida personagem e, por conseguinte, o infortúnio de muitas mulheres no extremo norte da Amazônia brasileira. Diante da ordem mítico-religiosa, política, econômica e social, uma série de inexoráveis violências (opressão da liberdade individual, abusos sexuais, agressões físicas, etc.) são infligidas a essas mulheres. Essas violências manifestam-se sobretudo a partir da opressão masculina sobre a vontade individual feminina. Em **Passagem dos Inocentes** o sofrimento feminino prefigura de maneira microestrutural por meio da narração da história de vida de dona Cecé e de

maneira macroestrutural a partir da fala de algumas moças, que desejavam fugir de um espaço repressor, semelhantemente, como fez Celeste, mas são agredidas ou repreendidas, e a partir de algumas narrativas encaixadas como a da jovem Anália e a lenda do Vira-Saia. A narrativa popular encaixa-se de forma secundária na narrativa primeira de Cecé, expondo os preciosos vestidos da personagem como elementos de aprisionamento e de conexão do destino trágico da jovem fugitiva e de tantas outras mulheres amazônicas.

A lenda do Vira-Saia é narrada por meio da alternância entre discurso indireto e indireto livre, apesar de ter sido contada a Celeste pelo capitão do navio “Trombetas”, “Ele havia contado a lenda, mesmo dito: vamos apanhar a volta do Vira-Saia” (JURANDIR, 1984, p. 151), assim informa-nos o narrador onisciente em terceira pessoa.

Na narrativa, o Vira-Saia é um canal fluvial que liga os rios do arquipélago de Marajó ao Rio Amazonas. A região, segundo os relatos, é assombrada. Por isso, é evitada por muitas embarcações, pois, misteriosamente, os navios mesmo navegando no meio do rio de maneira repentina param. Por mais que usem remos ou forcem as caldeiras e os motores, nada sai do lugar. Depois da parada total, assim menciona o narrador, aos poucos vem da beirada o chamado e o canto suplicante das moças nuas nadando e clamando por roupas. Alternando o discurso indireto e o indireto livre, o narrador conta que:

Os caboclos estoriavam: Certo aviado do Coronel Belo, no Aturiá, ia passando pela volta num remar maneiro ao gosto da maré e viu pela beirada aquele tanto haver de moça nua nadando. Via a cabeça duma, a outra num salto de bota, daquela o peito e esta de cabelo comprido que parecia uma folhagem. Foi coisa que lhe arrancava a língua, a palavra: Mas são elas... O nome nem lhe veio. Queria remar, quem disse? A canoa, me diz, por que não andava? Rezar, cadê boca? São elas, me valei, Senhora do Perpétuo Socorro. Remo escorrendo da mão, ele via (era?), via, olhou, delírio de febre? O cardume das nuas. São metade peixe? Ou padecentes deste mundo, despejadas dum cemitério velho, comido pela maré? Visões nuas que reclamavam um traje? Noivas, o noivado perdido? Tamanhas pecadoras?[...] Como sempre se fez em tamanha circunstância, o canoeiro virou a calça do avesso, assim vestiu para quebrar o encanto, e do embrulho onde estava o sal e o tabaco, tirou os dois e meio de uma chitinha tão prometida à mulher, medido no Coronel Belo, a troco de semente de ucuúba e um sernambi, e para aquelas nuas faltosas de roupa, em pensamento falou: Tomem aí, talhem daí um vestido, ou cem, conforme vosso poder, é o que eu tenho, que a minha posse não dá pra mais, por isto não, se vistam. Marocas, coitada, com tanta percisão, que nua fique lá no jirau, até que eu apanhe umas outras sementes e tire outro sernambi, que esse pano era o que ia cobrirzinho ela. Só sei que em Iara a Marocas não vai-se virar, Deus me diz. Costurem aí, ou a coruja é a vossa costureira, a jaquiranabóia, as ciganas do aningal? Se sirvam da chitinha, é pano bem pobre, mas me deixem passar, vos peço (JURANDIR, 1984, p. 151-152).

O personagem central dessa história encaixada é um caboclo que, após aviar mantimentos de um coronel em troca de sementes e moluscos, foi surpreendido pelas moças nuas. Para não ser levado ao fundo do rio como um encantado e ter sua passagem pelo rio permitida, ele teve que dar a única porção de tecido de chita prometida à companheira. O narrador onisciente continua contando que quando o tecido foi jogado para as assombradas:

[...] foi a canoa em cima da correnteza e já um estirão longe. Um sono? Um passamento? Puxou um suspiro — rema, meu compadre remo, bota tua sustância na mea mão, no meu peito, não renega — meteu que meteu o remo n'água, pra nunca mais passar ali. Embarcação que não atendesse, não atirasse para elas uma quantidade de roupa, cadê que saía do lugar? Vinha, delas um rouco suplicar, um cantar do fundo, assim ouviam os navegantes, assim falavam os pescadores, corria a estória pelos Estreitos, fazia parte das muitas conversações, as nuas aiando pediam o que vestir; e quanta roupa que se atirava, não saciava a nudez delas? E assim era, se via, na volta do Vira-Saia, bubuiando rente da beirada a porção de roupas, panos de muita intimidade, os votos dos fiéis; era dos navegantes que deixavam, sabiam existir ali um reino daquelas, sempre tão nuas, que nem toda roupa do mundo era bastante (JURANDIR, 1984, p. 152-153).

Devemos atentar que embora o narrador onisciente reproduza a linguagem do caboclo, ele não o faz para atribuir um caráter de incredulidade à narrativa, mas para torná-la crível ao ouvinte, pois o caráter de veracidade da história seria comprovado diante da fala de uma testemunha ocular.

A lenda do Vira-Saia, com as suas assombradas moças suplicantes por vestidos, conecta-se à história da fuga da jovem Celeste, mostrando que as moças nuas, provavelmente, são vítimas de uma série de violências, desde o abandono dos noivos até o desamparo total que pode tê-las conduzido à prostituição e, por conseguinte, à morte fatídica. Lembremos do que acontece à Felícia, em **Chove nos Campos de Cachoeira**, e à Ormindá, em **Marajó**, ambas perecem diante da violência instituída na sociedade marajoara. Frisamos que a história do Vira-Saia, isoladamente, não apresenta uma denúncia da tragédia sofrida pelas mulheres marajoaras. A lenda só ganha essa conotação quando é encaixada à narrativa da fuga de Celeste a bordo do navio “Trombetas”, pois quando a embarcação chega ao local, a jovem pede ao capitão que pare o navio na esperança de ver as moças nuas:

Celeste, olhar na beirada, séria; o navio foi sossegando, parando, parou. Em roda os botos fungavam. Dentro d'água, em cima, sentadas nas aningueiras, nos jacarés, deviam de estar as nuas do Vira-Saia? Ou aquelaszinhas dos trapiches, jiraus e estivas de beira-rio, depois que os homens depenavam? (JURANDIR, 1984, p. 153).

Usando o discurso indireto, o narrador global focaliza o pensamento aventado por Celeste acerca da origem daquelas desafortunadas: a jovem parece se questionar se as assombradas não tinham sido moças pobres abusadas por homens nos trapiches, jiraus e estivas de beira-rio. Situação trágica denunciada no romance a partir da história de Anália e também denunciada em outros romances do ciclo **Extremo Norte**. Diante disso, a narração da fuga de Celeste ratifica a tentativa da adolescente de escapar de uma sociedade patriarcal fortemente opressora da liberdade feminina.

De fato, a postura da personagem, depois de não ter visto as moças nuas da história popular, reforça nosso argumento:

Celeste retirou-se, o comandante dirigiu-se para o leme, ela correu e lhe pediu que não, ainda não, e foi ao camarote, voltou com os dois vestidos, devagar, estendidos nos braços, reluzentes na sombra do promenade, o seu do baile e o azul da outra, os dois que ela trazia nos braços.

— Mas que vai fazer, menina?

Debruçou-se, e da borda inclinou-se mais, e duas vezes os braços balançou e atirou; lá em baixo, os vestidos abriram-se, na direção das suplicantes (JURANDIR, 1984, p. 154).

A atitude de jogar os vestidos no rio lembra um ritual de passagem, uma espécie de pedido de licença ou permissão, para passar incólume pelas assombrações e ameaças do caminho (como a violência masculina). Entretanto, esse ato também parece manifestar um desejo inconsciente da personagem de se juntar àquelas almas suplicantes, uma vez que ela dá aquilo que possuía de mais estimado, os vestidos de baile. Além disso, depois de livrar-se dos vestidos e de tudo que eles simbolizavam, o narrador relata o alívio e a esperança de Celeste seguir viagem adiante sem temores, contudo, repentinamente, ela tem uma febre e é surpreendida ao ver que o navio voltava no percurso que já tinha feito. Ao desembarcar, Antonino Emiliano a esperava no cais pronto para casar e Celeste não consegue concretizar a passagem para a liberdade almejada.

Por fim, destacamos que a alternância entre a voz da personagem-narradora, que conta sua própria história de vida e a voz do narrador global dalcidiano tem por função serem complementares, isto é, aquela confessa os desejos mais íntimos de sua individualidade e este sumariza e descreve ações e comportamentos da própria personagem e de outros seres da narrativa que estavam fora do ângulo de visão da personagem-narradora. Dessa maneira, a trajetória de dona Celeste é marcada por algumas tentativas de transgressão das ordens de uma sociedade patriarcal, contudo, o romance, a partir da incorporação de narrativas populares e da cisão interna da personagem (cujos extremos manifestavam o amor e o respeito à família e a parte mais

inconfessável do seu ser), já prenunciava que Celeste sucumbiria às vontades de uma sociedade que usa da religião, da economia, da política e da organização social para oprimir suas mulheres.

De fato, a personagem, empurrada para o casamento, quando inicia a narração do romance já sem encontrava desamparada (SANTOS, 2018), pois tinha uma vida inópia na periferia de Belém, que tentava dissimular quando viajava para a cidade natal Muaná. Diante da força desencadeada pelos fatores externos, dona Cecé é destinatária de um grande sofrimento que sela a sorte da personagem conduzindo-a a um destino trágico: depois que fica sozinha com o filho quando o marido vai atrás de ouro, a dona de casa encerra sua participação no romance.

No romance seguinte do ciclo, **Primeira Manhã**, ficamos sabendo que dona Cecé vive em situação de miséria, conforme relata um diálogo entre Alfredo e a personagem dona Dudu:

– Bem, agora vamos! Não destorça. Me diga, d. Dudu. A senhora cortou aquela conversa de ontem. Onde a senhora encontrou a d. Celeste? Onde?

– Vou é mandar te benzer a cabeça, não vai passar desta semana [...].

– Primeiro a d. Celeste. Não corte a cabeça da conversa. Onde?

– Comprava carne na viração na Santa Luzia. Com um maço de quiabos na mão. Num vestido tão antigo, só que tu visse. Que o meu, velho é, mas eu sempre sou eu, ela foi aquela. O dela se vê que vestiu a defunta, adeus a moda, tirou do camarote. Pintada. Bem verdade, não estava. Mas o rosto...

– O rosto?

–Tão-tão desmaiado.

– Velha?

– Não, que aquela? Envelhecer? Bote os anos. O desmaio do rosto não descora a formosura dela. Até que parece... Como coisa que ela espera, espera, até que cheque um e veja direito e rente e possa então apreciar o quanto é tão formosa.

– E só? Ia só?

O – Refugo que comprou, pelhanca e osso, até que já fedia, com licença da palavra, Deus não me castigue. Me disse: é prum cachorro. E eu, por dentro: ora mas não mente, infeliz (JURANDIR, 2009, p. 185-186).

O diálogo de dona Dudu revela a tragédia que se abateu sobre dona Cecé. A personagem, após o abandono de Antonino Emiliano, que vendeu o sobrado herdado da família da esposa, caiu em miséria tendo de recorrer a resto de comida para sobreviver e vestindo os velhos para cobrir o corpo.

#### 4.4.2 *Alfredo e as múltiplas vozes narrativas*

O esfacelamento da narrativa causada pelo uso frequente da onisciência seletiva simples e da onisciência seletiva múltipla propicia o aparecimento de múltiplas vozes narrativas, as quais não apresentam significativas distinções a nível de uso da língua. Na verdade, o pertencimento da maioria das personagens às camadas populares, nas quais o uso da variante coloquial da língua falada é predominante, acaba homogeneizando, por meio da oralidade, a linguagem dos seres da ficção dalcidiana. As diferenças entre um falante e outro, na maioria das vezes, surgem através da focalização da subjetividade e das memórias, ambas narradas ora via discurso indireto livre, ora via modo dramático. Assim, vai sendo mostrada a interioridade de Bibiano, avô materno de Alfredo, do protagonista, de Ezequiel, irmão de dona Amélia e tio do menino, de Major Alberto e de muitas outras personagens que atravessam o romance.

Quanto à presença das personagens-narradoras do tipo I, que assume a condução da narrativa, em **Passagem dos Inocentes**, temos no primeiro capítulo dona Amélia incumbida da responsabilidade de transmitir informações sobre o caráter de dona Cecé. A partir da subjetividade e das memórias da mãe de Alfredo é apresentado um panorama da personalidade da mulher que abrigará Alfredo em Belém. Durante uma visita de Celeste e do seu irmão, Leônidas, ao Major Alberto, enquanto este está com a família na cidade de Muaná a passeio, a alternância de diálogos e de lembranças, principalmente, as de Amélia, mostra Cecé como uma mulher dissimulada e cheia de preconceitos raciais, que finge familiaridade e aceitação do relacionamento de uma mulher negra e pobre com o tio, mas que no passado menosprezou e proferiu publicamente injúrias racistas contra Amélia.

Por intermédio da onisciência seletiva simples, o narrador global, ocultado na narrativa, reconstrói, por meio de analepses, o passado de Amélia, quando ela iniciava a relação com Major Alberto, e o passado de Cecé, quando a família da personagem ainda detinha poder econômico e privilégios sociais. Esse procedimento acaba distinguindo o caráter das duas mulheres e expondo um quadro das tensões raciais e sociais presentes no romance. Enquanto Amélia resigna-se a fazer qualquer comentário sobre o caráter de Cecé, esta, por sua vez, faz questão de verbalizar maliciosamente para Leônidas o que acha da companheira do tio:

– A Amélia na Cachoeira sempre se faz de senhora dona. Aqui é a Amelinha filha do seu Bibiano. Tira a chinela do pé. Ou é o contrário?

Lá é cozinheira perante a sociedade e aqui é a madame que vem passar a festa no meio do povinho da Areinha? Que tu acha. Leônidas?

– Numa e noutra casa, é a mesma, Cecé. Amélia não muda.

– Até me parece que róis uma simpatia pela preta... hum. Leônidas não precisa fechar a cara, eu maldei? Simpatia, eu disse. E em que ela não muda? É a de lá, é a de que cá? Muda em que? Pois eu tenho três mudanças (JURANDIR, 1984, p. 40-41).

A malícia da personagem não poupa nem o irmão, que tem a simpatia por Amélia colocada sob a suspeição de ser um afeto maior que o simples respeito. A mordacidade de Cecé aparece novamente a partir do cruzamento de um monólogo interior e do memorialismo de Amélia, pois em uma rápida costura do presente com o passado mais uma vez revelam-se as injustiças e a desfaçatez de Cecé com os parentes mais pobres:

[...] a finada Antônia dos Navegantes me suba da sepultura e volte a dizer o que escutou de uma janela à noite. A finada Antônia passava e ouviu foi as coisas que essa aí, agora inocentinha no terreiro, soltou, falando de mim quando segui seu Alberto pra Cachoeira: mas meu tio metido com preta daquela iguala? Aquela negrinha da Areinha? Meu tio mesmo não se dá apreço. Que malefício foi, que ele correu, apanha do igarapé aquela encantada? Pois não levou a joana ninguém pra Cachoeira, a negra emperiquitada num chalé? A finada Antônia, nessa ocasião, passavazinho justo pela porta das Oliveiras; estas, entretidas na janela, comiam tangerinas, nem viram quem passava, como também nem adivinharam o que era que já rondava aquele sobrado, e que roída por dentro da madeira. Nem notaram quem passava, sim, Antônia, a pobre, já então bem doente, direitinho um jacamim andando, por ali passou; não tinha cera no ouvido, foi ouvir, chegou que chegou, a alma pela boca, na Areinha, e contando e repetindo: esta eu ouvi, quem mais falava era a Cecê, a d. Cecê (JURANDIR, 1984, p. 59).

O trecho citado torna notória a postura de dona Cecê quanto à atuação de dona Amélia como personagem-narradora, pois em um primeiro plano a voz da personagem conduz a narração em 1ª pessoa, cuja elocução está assinalada por expressões como “me suba”, “falando de mim” e “segui”. Durante a exposição da lembrança, a narradora passa a usar o discurso indireto livre reproduzindo tanto a fala de Antônia dos Navegantes quanto a de dona Cecê. O ato narrativo da mãe de Alfredo ainda pressupõe a existência de um narratário para o qual ela se dirige quando usa a palavra “sim” como se respondesse a uma pergunta.

Embora conceda à personagem a condução da narração, o narrador logo retoma a posição de ente responsável pela urdidura da obra. Essa entidade narradora rapidamente interrompe o processo de memorialismo de Amélia e focaliza no presente da narrativa o momento em que dona Cecê mostra-se saudosa da prima falecida e ignorada em vida: “Ah, tenho ainda, te lembra, Amélia de acender uma vela na sepultura da minha triste

prima, ah prima Antônia, esvaída, do seu corpo não tinha mais nenhum osso, tudo ali sobrava era coração” (JURANDIR, 1984, p. 59).

É por meio do uso recorrente de diálogos que os romances de Dalcídio Jurandir vão apresentando muitas personagens-narradoras, sobretudo na tradicional passagem do discurso do narrador para a fala das personagens que instaura o modo dramático. Em **Passagem dos Inocentes**, a personagem Cara-Longe assume a função de narrador quando interpela Alfredo, ao encontrá-lo em uma taberna, sobre os passeios todas as quartas-feiras de dona Cecé. Assim, o desocupado e alcoólatra Cara-Longe, se dirige ao rapaz:

— Vizinho do 268, meu batuta, o “Zéfiro” como vai? O “Pégaso”, o Belerofonte? E essa garrafa de barbante no gargalo? Cana para a dona da casa misturar as ervas ou abrir o apetite? Me deixa cheirarzinho... oh, não. Querosene. Mas o proprietário do “Zéfiro” ainda acende os seus lustres com querosene? Os fretes da navegação não chegam nem para ligar a luz? Que val que amanhã é quarta-feira. Feriado na Inocentes. Vou contratar banda dos bombeiros. Olhe aqui no calendário desta prateleira, está vendo? Marquei, santifiquei as quartas-feiras de cada mês. Amanhã é dia. O dia. “O Estado” vai soltar o seu foguetão, que foi que não foi, está no placar do jornal, o Café Manduca fervilhando. Vai sair numa carruagem invisível, de pluma e sombrinha, a rainha das nossas palhas. Vai passar a cidade em revista. Vai dar o seu bordo, sim, seu giro pelo Centro. É a sua via amorosa? Cala-te, Sardanapalo. Rendo minhas homenagens à Senhora Quarta-Feira. Outra dose, Aragão. Me deixa aqui conversar baixinho com este meu pinto ainda não calçado (JURANDIR, 1984, p. 175).

O bêbado demonstra conhecer a intimidade da família de dona Cecé, como o empréstimo do barco “Zéfiro” de Antonino Emiliano para o cunhado Leônidas, e ainda faz insinuações sobre as condições financeiras da família e coloca sob suspeição a fidelidade de dona Cecé diante do misterioso passeio todas as quartas-feiras. A personagem-narradora Cara-Longe ainda cumpre a função de ser uma voz de denúncia das condições insalubres em que vivia a população da periferia de Belém. Com efeito, as personagens de **Passagem dos Inocentes**: “[...] são locutoras de muitos sujeitos históricos que tiveram também seus ideais massacrados por uma realidade de desencantos e frustrações” (SANTOS, 2005, p. 13).

É por meio dessa voz narrativa que Alfredo reconhece o desamparo daquela população à margem do saneamento básico e de qualquer orientação sanitária. Entre a zombaria dos passeios de dona Cecé e a confidência alarmada dos problemas sanitários de Belém que Cara-Longe conta o drama vivido pela população pobre de Belém:

— Gente, soa por aí que o forno da Cremação, adeus, se apagou, quebrou, parou de vez, reduzido a ferrugem. Não se tem mais onde incinerar o lixo e os cachorros hidrófobos. Não ouviram que principiou

a dar uma moléstia nas crianças que os médicos não sabem? As repartições de Saúde estão reunindo, conferências e mais conferências. Duas gitinhas na 9 de Janeiro bateram o pacaú, o Matias bordejou por lá, meteu o nariz no “quarto”, as mães da vizinhança tão alarmadas! Os médicos não sabiam. Aí pros lados da Pedreira, Humaitá ou Lomas Valentinas, já tem havido demais anjo. O lixo se acumula na cidade. As carroças da Limpeza Pública pararam. As moscas baixam. Os anjos sobem. E eu que me apelido de Herodes! Em vez de lixo, as carroças vão carregar curumim para o Santa Isabel. E entre as crianças condenadas, está o filho de Deus? (JURANDIR, 1984, p. 176).

Cara-Longe denuncia uma epidemia de moscas que estava matando crianças na periferia de Belém. Nesse sentido, surge através da voz narrativa do bêbado a crítica social ao abandono dos poderes públicos aos desfavorecidos da capital paraense. Cenário que vinha sendo denunciado no romance desde a chegada de Alfredo, acompanhado de Leônidas, na lamacenta, escura e degradante passagem dos inocentes.

Depois de Alfredo ter ouvido as insinuações de Cara-Longe e de ter descoberto que toda a passagem fofocava sobre o rotineiro passeio de dona Cecé às quartas-feiras, ele ouvirá Antonino Emiliano falar de maneira confusa sobre vários assuntos, desde o relacionamento de dona Amélia e Major Alberto, passando por cogitações em torno da vida amorosa de Sebastião, tio materno de Alfredo, até sobre personagens de romances anteriores ao **Passagem dos Inocentes**. Vejamos:

— Sei que o teu tio já vai pela casa dos vinte filhos espalhados do Juruá ao Arari em tão pouca idade. A raça negra redimirá. Vês o Leônidas? Fez do “Zéfiro” a nau imunda, é o corsário femeeiro do Arari, apanhando as cunhatãs na beirada. Mas nem um filho. Lhe falta adubo e pureza. E isso até que a noiva expire. Não tem geração. O Major, sim, adubou-se na África. E foi bom. E tua mãe te pariu e aqui estás, que a tua tribo tenha o favor da multiplicação. A nossa? Achas que Belerofonte vai matar a Quimera? Comeremos o “Pégaso” de forno no dia do Círio. Preciso agora danar-me para a Costa Negra. Por lá tem ouro, diamantes, contrabandos, as catástrofes, até a morte, se for necessário, a morte dentro da lama, tem D. Cecé terá uma coroa de diamantes. Talvez ache uma pepita suficiente para mandar o Belerofonte estudar na Inglaterra como os Chermonts estudaram, os Mirandas, onde aquele Edmundo Menezes estudou para vir sumir montado num búfalo dentro da lama... Preciso tirar o galeão das mãos do alfaiate (JURANDIR, 1984, p. 187-188).

Usando a primeira pessoa da narração, o também alcoólatra Antonino Emiliano torna-se uma personagem-narradora do tipo I quando decide confessar para Alfredo seus pensamentos íntimos. Inicialmente, o marido de dona Celeste parece invejar a liberdade e virilidade de Sebastião, sobretudo quando o compara ao cunhado Leônidas que arrastava por dez anos um noivado com a filha adotiva de um desembargador de Belém. Ademais, entre as falas desconexas, o personagem já manifesta indícios de que deixará a esposa,

pois, ele revela a Alfredo a vontade de aventurar-se no extremo da Amazônia brasileira em busca de ouro, diamantes, contrabando ou daquilo que a sorte lhe permitir. A menção a Edmundo Menezes, personagem do romance **Três casas e um rio**, que após o suicídio da noiva, Lucíola, desaparece nos campos marajoaras, parece anunciar que Antonino Emiliano pretende desaparecer assim como o faz Edmundo Menezes. Esse será o último golpe nos sonhos de dona Celeste, cuja ameaça ronda sob a figura de Belerofonte.

Para concretizar o referido desejo, Antonino Emiliano aguardava que Leônidas devolvesse o barco “Zéfiro”. Parte da história dessa embarcação é contada pelo narrador global que, alternando discurso indireto e indireto livre, revela a insatisfação do marido de dona Cecé, depois de um suposto acordo de aluguel, com o cunhado. Na perspectiva de Antonino, Leônidas deveria usar o barco para realizar fretes embarcando reses e demais cargas da região do Alto Arari, contudo, além de não cuidar do barco, o costureiro usava-o como alfaiataria, para costurar a roupa da gente de Marajó, e como local de encontros amorosos.

O desenvolvimento do romance, conforme já mencionamos, ocorre a partir da máxima aproximação do ato de narrar à maneira de ver e sentir das personagens, chegando em alguns momentos a neutralizar a voz do narrador global.

No caso de Alfredo, o procedimento narrativo adotado é um pouco distinto. O narrador onisciente em terceira pessoa, assim como vem fazendo desde o primeiro romance do ciclo **Extremo Norte**, mergulha na introspecção do garoto. Desse modo, a partir do ponto de vista dele é traçado o perfil de dona Cecé e dos outros personagens do livro e é delineado um panorama da cidade de Belém, antes um lugar de encanto para Alfredo e agora um espaço de desencanto diante da miséria e da pobreza.

Para narrar a perspectiva de Alfredo, o narrador global dalcidiano oscila entre o uso: do discurso indireto, sumarizando ações, pensamentos e comportamentos do jovem; do discurso indireto livre, revelando os pensamentos, as dúvidas, incertezas e questionamentos do protagonista; da onisciência seletiva simples, focalizando os monólogos interiores e fluxos de consciência do personagem. Seja utilizando um ou outro dos procedimentos narrativos mencionados, frequentemente o memorialismo será a eles atrelado. Por exemplo, ao longo da cena em que Antonino Emiliano dialoga com Alfredo, confessando que, para conseguir dinheiro, vende os azulejos do sobrado da família de Celeste em Muaná, o narrador global descreve que o jovem abriu um livro de gramática

que segurava nas mãos e logo, em seguida, sumariza, via discurso indireto, uma lembrança de como era a vida da família Oliveira no sobrado.

Alfredo abriu a gramática. Lá, naquele sobrado de azulejo, era a antiga família Oliveira que d. Celeste gostava de representar nas festas de dezembro. Os Oliveiras espalharam-se no mundo. O Juiz, um dia, deu o trinta-e-um num repente. D. Teodora, esta, sem mais nunca abençoar a filha que fugiu a bordo, enfurnou-se em Marabá, atrás das cachoeiras, em casa da filha mais nova, casada com um comerciante. Das outras irmãs, nem notícia. Ali no sobrado de azulejos, sou a última Oliveira. Uma das três Celestes que sou. E foi preciso fugir a bordo para conservar o nome (JURANDIR, 1984, p. 191).

Inicialmente, a recuperação da memória do cotidiano das Oliveiras no imóvel parece ser uma ação atribuída a Alfredo, todavia trata-se de uma analepse feita pelo próprio narrador onisciente em terceira pessoa. A propósito, para intensificar o cenário de derrocada da família, o narrador introduz, sem marcação ou qualquer outra pontuação, um monólogo interior de dona Cecé em que ela revela não ter contatos com as irmãs, sendo a única a visitar a antiga casa da família.

Após isso, o narrador global amarra analepse e o monólogo de dona Celeste a um monólogo interior de Alfredo. Vejamos:

Nem um só nem na sua sepultura, d. Celeste. Alfredo, adeus estudo. Esta gramática entre a d. Celeste e o marido, como entender, como estudar? Hei de passar raspando quatro na composição de sábado. Um ou dois azulejos na sepultura. Aqui o filho lhe destrói os vestidos e lá, o marido, lhe desmancha o sobrado. Ao menos um, Belerofonte, um vestido com que ela possa ser enterrada. Ao menos um, seu Antonino, um azulejo para a sepultura. E este, o seu Antonino, a fazer espuma, ia assim tão afoito em busca de fretes? É que bem cedo lhe chegavam visitas cobrando velhas dívidas. Uma e outra vez, quando não podia escapular, estourava discussão na porta. Dedo no lábio, pedindo para não fazer bulha a uma doente no quarto, o dono da casa levava o credor ao meio da rua ou fundo do quintal para tudo serenar em longas explicações sobre as oscilações do câmbio, a mitologia, o esoterismo, o Allan Kardec (JURANDIR, 1984, p. 191).

O uso do discurso indireto livre torna indissociável, no final da citação, a voz da personagem da voz do narrador onisciente. Situação recorrer ao longo do ciclo e do romance em estudo. Nesse sentido, o fato de o narrador global dalcidiano, de maneira frequente, recorrer à perspectiva de Alfredo, sobretudo a partir do enfoque dos monólogos interiores e dos fluxos de consciência, consideramos o garoto como uma personagem-narradora do tipo I, pois ele está visceralmente mais próximo do narrador (NUNES, 2003, p. 160).

É usando o ponto de vista de Alfredo que o narrador global narra, oscilando entre o discurso indireto – “Precisava provar, precisava seguir, tirar a limpo [...]” (JURANDIR, 1984, p. 192) – e o indireto livre – “Por que não vai ela na Arcipreste, consolar a noiva do irmão, invejar o lustre do Desembargador?” (JURANDIR, 1984, p. 194) –, o misterioso passeio de dona Celeste toda quarta-feira por Belém. Enquanto o garoto segue a mulher pelas ruas de Belém, o romance acaba narrando dois passeios: o de dona Cecé, envolto em mistério, e o de Alfredo, que à medida que tenta juntar os fios soltos da história da prima, vai descobrindo outras facetas da cidade como a luta trabalhista.

Depois de distrair-se, o jovem perde o rastro de dona Celeste e acaba se deparando com uma multidão de pessoas que reunia vários trabalhadores (costureiras, funileiros, operários da construção civil, coveiros, metalúrgicos), clamando por direitos trabalhistas, e outros manifestantes que protestavam contra a morte de crianças diante da falta de saneamento básico e de medidas sanitárias para combater a praga de moscas. Nesse momento, a narrativa revela o destino de Alaíde, personagem de **Marajó**, segundo romance do ciclo:

Assustado, fugitivo, entre a renda e as vozes do pedestal, Alfredo ia, vinha, e lhe soou: Alaíde! Alaíde! Alfredo saltou para onde gritavam, Alaíde, toou este nome no chalé, a mãe contava, uma Alaíde de Ponta de Pedras, que viajou numa curicaca, na costa de Soure, levada por Manoel Coutinho, apelido Missunga, depois vista numa fábrica em Belém, a mãe contou. Alaíde! E não ouviu mais, nem a viu, por certo naquele bando a carregar estandarte, a trancar bonde, com um bordo pelo terraço do Grande Hotel (JURANDIR, 1984, p. 213).

O episódio reforça a conexão do romance **Marajó**, no qual, Alfredo não aparece, ao restante do ciclo dalcidiano, e ilustra a passagem do espaço rural (de cultura extrativista) para o urbano (de cultura industrial e capitalista) (NUNES, 2004). Além disso, na cena temos um breve flashback que leva a cogitação de que os acontecimentos do segundo romance da saga de Jurandir são anteriores aos eventos narrados em **Chove nos Campos de Cachoeira**. Isto é, sem informar quando, o narrador onisciente focaliza uma lembrança de Alfredo na qual dona Amélia havia contado a história de Alaíde, depois de ela ter sido abandonada por Missunga, herdeiro da fortuna de Coronel Coutinho na cidade de Ponta de Pedras.

A menção a Alaíde acontece no momento que Alfredo perde o rastro de dona Celeste e acaba se deparando com uma multidão que protestava contra as degradantes condições de saneamento e de saúde na periferia de Belém. Essas vozes dialógicas, constantemente, expõem as contradições da modernização e do progresso capitalista na

capital paraense do início do século XX. Assim sumariza o narrador a revolta da população: “[...] os punhos contra os doutores, contra aquela República de facção no meio do jardim que parecia ver pela primeira vez” (JURANDIR, 1984, p. 204). A “República de facção no meio do jardim” refere-se ao monumento à República, localizado em uma praça de nome homônimo à revolução de 15 de novembro de 1889. Sendo assim, a aludida estátua surge como um símbolo das contradições sociais de uma sociedade supostamente democrática, pois as falas dos muitos manifestantes vão criticar instituições sociais como a igreja católica e a intendência da cidade.

A revolta da população contra a imprevidência da intendência de Belém que havia desativado o forno crematório de lixo e que não coletava a sujeira das ruas, gerando as condições para a propagação da praga das moscas, leva os manifestantes à cogitação de realizarem atos violentos como os da época da Cabanagem. O personagem Lício, que apareceu no romance **Belém do Grão-Pará** e era envolvido na causa anarquista e operária, afirma: “Chegou a hora de fazer o que os cabanos faziam com os seus inimigos. Capavam, dependuravam os grãos dos capados no pescoço das viúvas” (JURANDIR, 1984, p. 208). Considerando-se que a Cabanagem (1835-1840) foi uma revolta popular contra as elites dominantes no Pará no século XIX, Lício, nessa afirmação, explicita a luta de classes ainda corrente entre os possuidores e os despossuídos. Em outra fala, o personagem afirma que o vilão daquela fatalidade na cidade era o capital: “ – O Herodes dessa matança, o Herodes desse decreto, mães, pais, irmãos, o Herodes? É o capital! O capital!” (JURANDIR, 1984, p. 207). Assim, o narrador insere no romance mais uma crítica ao capitalismo, à separação de classes e às suas consequentes mazelas.

O episódio do protesto trabalhista é narrado misturando monólogos e fluxos de consciência de Alfredo, o uso dos discursos indireto e indireto livre aos diálogos dos muitos trabalhadores e manifestantes que vão discursando ou meramente vão fazendo intromissões no discurso das lideranças operárias ou em certos episódios em que o sentimento de descontentamento faz algumas mulheres pararem um bonde ou quando uma manifestante toma a palavra dando nome à doença que assolava à cidade:

E foi então que uma mulherzinha, ar de lavadeira, o rosto tintinguento, apossou-se do degrau:  
 — Já se deu um nome, já foi batizada a moléstia, O Intendente não é o dr. Tiago? Pois já se vem chamando em toda a cidade, lá no mercado, São Brás, na torneira, no terreiro do Chico na Pedreira, lá em Canudos, onde lavamos, no taberneiro... Batizou-se. É a tiaguite. E foi geral, pegou fogo: Tempestuou em riso e vaia: Tiaguite! Tiaguite! Tiaguite! A peste nas crianças verdes. Em honra do sr. Intendente, que o dr. Tiago

tenha a honra! Não dispensou os serviços da Cremação? O lixo não é pra estrumar a rua? Administrar é criar mosca? Tenha a glória de dar o seu nome! Tiaguite! No estalar das palmas, Alfredo se via pequenino, entre braços e pernas na praça de mil bocas abaixou-se, queria fugir, e o pupunheiro? Aqui nestes paredões de gente, fácil era se esconder mas saindo lá fora, o pupunheiro na tocaia? Não por brigar, podia dar naquele magrinho, a não ser que ele soubesse capoeira... Culpa sua ter virado o tabuleiro? Inocente, brigava, mas, culpado? Se corresse na Rui Barbosa, pedisse à prima Isaura... (JURANDIR, 1984, p. 209).

No trecho acima, podemos observar o processo de oscilação do foco narrativo, haja vista que é possível reconhecer: a voz do narrador quando ele usa o discurso indireto para se referir a uma terceira pessoa do discurso: “E foi então que uma mulherzinha [...]”; a voz da personagem que dá nome à praga das moscas: “— Já se deu um nome, já foi batizada a moléstia [...]”; e o retorno ao discurso indireto: “E foi geral, pegou fogo [...]”, que passa rapidamente para o uso do discurso indireto livre, o qual alcança tanto a fala de um dos manifestantes (provavelmente, a mulher que deu nome à praga): “Tenha a glória de dar o seu nome! Tiaguite!”, quanto a introspecção de Alfredo com seus monólogos interiores: “Aqui nestes paredões de gente, fácil era se esconder mas saindo lá fora, o pupunheiro na tocaia?”. Nesse último exemplo é focalizado o receio de Alfredo de encontrar com um vendedor de pupunhas que teve a barraca acidentalmente derrubada pelo garoto.

Sem descobrir o destino de dona Celeste durante o misterioso passeio de quarta-feira por Belém, Alfredo retorna para o barraco da passagem Mc-Donald. Ao chegar, ele descobre que Arlinda, uma criança indígena pega para os trabalhos domésticos, fugiu e levou consigo o porco Pégaso. Por meio da fala da prima, descobre ainda que Antonino Emiliano vai embora atrás de ouro e diamantes nos garimpos da Amazônia. Quatro dias depois, no domingo, o marido de Cecé relata a Alfredo que: a noiva de Leônidas faleceu, o barco “Zéfiro” havia sido devolvido ao dono e o sobrado de azulejos da esposa em Muaná havia desabado. Esse cenário de derrocada encerra a participação de dona Celeste e sua família no romance, pois o protagonista, depois de reencontrar o tio materno, Sebastião, que voltava do serviço militar no Rio de Janeiro, será levado de volta ao Marajó: “— Você vai comigo no barco do Antônio e boca calada no que vai ver a bordo. Até que queimem o lixo e acabe a praga, meu sobrinho. Vamos levando uma senhora grávida, fugindo da doença” (JURANDIR, 1984, p. 223).

Nos seus últimos momentos na passagem dos inocentes, Alfredo acompanha um jogo de futebol que tanto a introspecção do garoto quanto a focalização do narrador global vão correlacionando a partida de futebol ao jogo de mentiras por Antonino, que tenta esconder de Cecé o desabamento do sobrado, pedindo a ela que não fosse por algum

tempo a Muaná; por Leônidas, cúmplice do cunhado na omissão do desabamento da casa, e por dona Cecé, cuja confiança ao garoto revela que ela aguardava apenas o embarque do irmão e do marido para regressar à cidade em busca de sua identidade perdida. Vejamos o diálogo entre a dona de casa e Alfredo:

— Sim, garanti que ficava. Eu que fico? Belerofonte só vai saber quando chegarmos na doca.

— Mas ao Muaná? Vai a Muaná?

— Então? Naquele sobrado, ainda sou eu, ainda sou eu.

— Mas vai enganar o seu Antonino, o Leônidas?

D. Celeste voltou-se, fechou a mala vazia, bateu as moscas, olhou para o primo que se encolhia na parede, embaraçado. Ela quis rir? Cosido à parede, Alfredo titubeava, ao vê-la tão agarrada ao que ela repetia: ainda sou, ainda sou eu.

— É só o Leônidas embarcar. Hoje é o Antonino. Já ajustei passagem. Pensando que eu ficava, meu espantado? E uma coisa: nem uma palavra. A ninguém.

Por que me disse? Por quê? Precisava me falar? — Por quê?

Falava rouca, uma sombria astúcia nos olhos, enxotando as moscas, como se com isso tivesse algum sossego.

— Por que me contou? Precisava? (JURANDIR, 1984, p. 227-228).

Alfredo sente-se culpado por participar do jogo de mentiras de dona Cecé, do marido e do irmão. É interessante notar como o destino trágico da personagem vai se conformando a partir das mentiras e omissões, pois a descoberta do desabamento do sobrado em Muaná será o último elo que ligava a mulher ao seu passado abastado. Para mostrar a contradição entre mentira e verdade, o narrador onisciente em terceira pessoa focaliza o referido jogo de futebol das crianças, em que os chutes na bola revelavam as intimidades e segredos de alguns moradores da passagem: “Muita vez os jogadores eram lançados porta a dentro, pelas janelas, [...] e outro alarido foi quando a bola enxotou do quintal porcos, picotas, bichos que um vizinho escondia do outro, agora tudo descoberto” (JURANDIR, 1984, p. 230). Com esse jogo de futebol se encerra a estadia de Alfredo na passagem dos inocentes.

É importante destacar que a co-protagonização de dona Cecé e de Alfredo é um artifício para mostrar a formação da personalidade do protagonista do ciclo Extremo Norte; pois a partir do convívio com a dona de casa, Alfredo entra em contato com o cotidiano da periferia de Belém e desenvolve uma nova perspectiva em relação à sociedade burguesa e à *urbs* paraense. Sobretudo porque o ângulo de visão do garoto se volta com maior atenção para a periferia, cuja caracterização espacial é uma antítese da cidade urbanizada e dos anseios burgueses.

Retornando à narrativa, o último capítulo do romance narra o retorno do garoto ao Marajó acompanhado dos tios Antônio e Sebastião e de uma misteriosa mulher grávida, que viaja embaixo do toldo do barco “Santo Afonso”. O primeiro tio é um “[...] piloto barqueiro de muita falancia no Ver-o-peso, trapiches de Soure, Pinheiro e Chaves” (JURANDIR, 1984, p. 233), irmão mais velho de dona Amélia. O segundo serviu nas forças armadas no Rio de Janeiro e de acordo com a fala popular, ele foi mordido pela formiga taoca dando-lhe um forte poder de sedução sobre as mulheres. Apesar de predominar o discurso indireto livre nesse capítulo, em alguns momentos, o narrador global focaliza monólogos interiores de Alfredo enunciados na primeira pessoa do discurso: “Não, não, chorar não **quero**, que basta o que escondidinho na rede **chorei** pela menina que fugiu com o Pégaso. Não **quero** nem imaginar a d. Cecé, com o seu Belerofonte é belo a correr para sua casa...” (JURANDIR, 1984, p. 233 [grifos nossos]). Enquanto retorna para a Vila de Cachoeira na companhia dos tios e da passageira misteriosa, o jovem devaneia sobre a situação de dona Celeste quando ela encontrasse o estimado sobrado esborrado no chão e lembra o quanto sofreu com a partida de Arlinda com o porco Pégaso.

A viagem de barco de Alfredo ocorre costurando o presente ao passado a partir das lembranças de diálogos entre os pais, Major Alberto e dona Amélia. Sobressaem nas memórias do garoto as histórias que a mãe contava em torno das ilhas do arquipélago de Marajó e os feitos dos tios, que são vistos por Alfredo como heróis e homens de muito valor, apesar de os defeitos e erros do passado:

Estava ali no leme, senhor da viagem, aquele homem alto, partido do lado o cabelo, não tanto duro, pincelado aqui e ali de alvo, mais nas têmporas, a boca sem grandes lábios, curta e imediata para as vozes da pilotagem. Tio Antônio no pilotar, no comer, conversando, dormindo, tinha a aparência das pessoas duma fidalguia negra, sua delicadeza, arrojo, perícia sem pavonice nenhuma mas seu orgulho. E o olhar dele no tempo, na água, mato, boca do rio, certo? (JURANDIR, 1984, p. 238)

A partir do ângulo de visão de Alfredo, Antônio é visto como um homem forte e dotado de uma “fidalguia negra”. Nessa viagem, há a passagem do garoto para a aceitação de sua afrodescendência e para a valorização de trabalhadores populares (pescadores, barqueiros, donas de casa, vaqueiros, costureiras); visto que em certo momento quando o tio barqueiro pergunta ao sobrinho se ele havia estudado muito, Alfredo se sente na obrigação de dar uma resposta digna àquele homem. No entanto, ao invés de responder o personagem se questiona se o estudo em Belém o faria superior ao tio: “Mas mais doutor

que aquele tio? Doutor, não, almirante, não de uniforme, sim pelo porte, o negror da face, o meio cerimonioso em dar uma ordem, o olhar na proa e o “Santo Afonso”, manso, na maior obediência” (JURANDIR, 1984, p. 245).

Ao longo da viagem há uma parada no vilarejo de Santana para participar do festejo do santo padroeiro do lugar, São Sebastião de Santana. No local funcionou durante a escravidão um engenho comandado por frades que gostavam de surrar tanto negros quanto índios escravizados e foi onde um episódio violento da Cabanagem aconteceu. As memórias do conflito são brevemente narradas por Almerindo, dono do barracão onde aconteceria o festejo e diretor da irmandade do santo padroeiro. No desembarque, Alfredo ouve do tio, Sebastião, que ali deverá deixar para trás a infância.

Tio Sebastião tocou-lhe o ombro.

— No barco fica o menino. Vai saltar um cavalheiro. No barco ficava o menino. As calças curtas não queriam dizer nada? E a voz de frango que já se ouvia?

Alfredo escutava, querendo saber mais de sua voz, seu crescimento, seu fôlego de passar uma noite dançando. Encabulou. Temeu que o tio caçoasse (JURANDIR, 1984, p. 251).

De fato, a passagem de Alfredo para a adolescência se dá durante o festejo de São Sebastião em Santana. Esse momento de mudança e transformação é marcado pelo sexo, quando em uma cena cheia de lirismo o jovem é deflorado por Dolorosa, uma mulher mais velha, e pelo nascimento do filho da misteriosa mulher transportada no barco de Antonio. Considerando-se esse último fato, pode-se fazer a seguinte correlação: na noite de Santana uma nova criança vinha ao mundo através do parto e um novo homem também chegava ao mundo através sexo.

O leitor de **Passagem dos Inocentes** deve atentar, por fim, para o movimento que entrecruza a jornada de Alfredo à trajetória da enigmática d. Cecé. Com efeito, o percurso de ambos os personagens é disposto a partir da narração das experiências vividas que iniciam no Marajó, imbricam-se em Belém e terminam diante da confissão das experiências pessoais. As memórias de d. Cecé – cuja fidelidade fica sob suspeição, pois estão temporalmente distantes do presente enunciativo da personagem-narradora e estão contaminadas pela situação de pobreza em que ela vivia – ressignificam o processo de formação de Alfredo. Consideramos que a co-protagonização da obra dividida entre os dois primos, narrando as escolhas de cada um, os questionamentos, as incertezas, a passagem da mulher da adolescência para a maturidade e a passagem do menino da infância para a adolescência, é um dos procedimentos narrativos do narrador global

dalcidiano para contar o processo de aprendizagem do protagonista do ciclo Extremo Norte. Pois, o caminho trilhado pelos protagonistas do romance é diametralmente oposto: dona Celeste, mesmo pobre, apega-se às lembranças do passado abastado da família e opta pelas aparências da vida burguesa, conformando, dessa maneira, seu destino trágico; Alfredo, por sua vez, imaturo e inexperiente, aprende com a experiência do outro, a partir das muitas vozes com as quais teve contato; valoriza o trabalho de operários, barqueiros, costureiros etc.; se inquieta com as condições de vida da gente desvalida da periferia de Belém e aceita sua afrodescendente, indicando assim que não seguiria o caminho da prima.

#### 4.5 **Primeira Manhã**: experimentalismo e esfacelamento extremo do narrador e da focalização

A publicação de **Primeira Manhã** (1967), sexto romance do ciclo **Extremo Norte**, circunscreve-se temporalmente a importantes eventos da vida literária e política do país como: o fastio do público leitor aos romances de temática social que contavam histórias do Nordeste brasileiro (Cf. SALES; PAIVA, 2013); ao impacto literário causado por Clarice Lispector e Guimarães Rosa nos anos 1950; a censura e perseguição aos comunistas durante a Ditadura militar brasileira.

Após o lançamento do livro, alguns críticos emitiram os seguintes comentários: Ary Vasconcelos, assinalando que havia mudanças no estilo de Dalcídio Jurandir ao longo dos 20 anos de carreira, defende que há: “[...] uma surpreendente evolução estilística do autor que, acentuando-se em *Passagem dos inocentes*, atingiu neste, *Primeira manhã*, seu ponto de excelência” (VASCONCELOS, 1967, apud BARBOSA, 2017, p. 140); Homero Homem, em texto editado na revista **Manchete**, em 2 de novembro de 1968, frisa que Alfredo nesse romance: “[...] é um homem amazônico, adolescente e já marginalizado do mundo e de seu país” e que **Primeira Manhã** alegoricamente seria um “[...] retrato de um Brasil que foi o da sua adolescência em Belém do Pará, como foi o de sua infância, em *Marajó*. Retrato de um país que, em certos aspectos, continua não sendo...” (HOMEM, 1968, p. 53); e, por último, Eneida de Moraes, na nota publicada no jornal **Diário de Notícias**, em 15 de junho de 1968, lamenta que a crítica não tenha falado nada sobre o romance, cogitando que o silêncio em torno da obra

se devia à editora Martins e ao autor que não enviaram o livro para as colunas especializadas. Apesar disso, Eneida assevera que:

[...] “Primeira Manhã”, é um novo romance belíssimo, trazendo-nos um novo Dalcídio Jurandir. Digo novo porque sua linguagem ou melhor seu estilo sofreram grandes modificações. Continuamos vivendo a vida de Alfredo, o paraopara que sai de Cachoeira, para estudar em Belém, mas não é mais aquele apresentar de fatos e sim as falas de Alfredo com seus monólogos interiores, suas dúvidas, interrogações. Misturando presente com o passado, sem esquecer que há um futuro. Diremos: “Primeira Manhã”, é do melhor Dalcídio, mesmo sendo um livro mais difícil (digamos assim), de leitura do que os demais (MOARES, 1968, p. 3).

Considerando-se os três comentários citados acima, as apreensões iniciais em torno de **Primeira Manhã** pontuam, de forma ligeira, a mudança ou transformação no estilo de Dalcídio Jurandir. Contudo, entre os dois críticos, Eneida de Moraes é a única a assinalar a relevância do monólogo interior como procedimento narrativo das dúvidas e interrogações do protagonista.

Ary Vasconcelos na sua resenha, após citar um trecho de **Três casas e um rio** e outro da obra criticada<sup>50</sup>, não especifica a diferença entre os estilos de ambas. Sem o devido destaque à técnica ficcional do paraense, Vasconcelos exalta Jurandir como um dos mais importantes escritores da moderna literatura brasileira. De maneira imprecisa, Ary Vasconcelos parece considerar a modernidade da ficção de Jurandir a partir da forma como a narrativa é construída e para justificar sua hipótese ele coloca lado a lado dois romances. Enquanto em **Primeira Manhã** é dado maior destaque às falas das personagens, permitindo que elas próprias narrem seus dramas, pois “A arte de captar o diálogo ao vivo, colhendo a fala ainda quente e pulsante, é um dos segredos da arte de Dalcídio” (VASCONCELOS, 1967), já em **Três casas e um rio**, livro publicado nove anos atrás, pressupõem-se – a partir do trecho citado pelo crítico – que não haveria essa captura do diálogo vivo e “pulsante” das personagens, mostrando uma maior mediação do narrador em terceira pessoa onisciente. Vale assinalar que o crítico ignora o recorrente

---

<sup>50</sup> O trecho de **Três casas e um rio** citado por Vasconcelos foi: “Quando as chuvas voltavam, então era que D. Amélia sentia mais desejos de levar Alfredo para Belém. Já está crescido, êle, mas tudo pode acontecer com aquelas águas que iam e vinham mornas e silenciosas. Os jijos vinham nas águas, e para Alfredo não pareciam peixe, pareciam filhos de sapo e de cobra. No chalé não se comia daquele peixe porque era como se comesse lama. Mas Alfredo gostava das grandes chuvas. Podia ter medo, mas era enorme a sensação de ouvir, uma noite, o ronco dum jacaré debaixo da casa”. E o trecho de **Primeira Manhã** foi: “De dia – que sol nas janelas! O folhudo apuizeiro sôbre o inacabado casarão de Penitenciária cravava as suas ventosas não no tijolo, mas nesta barriga da perna, nesta suculenta preguiça, andar não podia mais, apitavam os vapores do Guajará, matinal de regatas, “rowing”, lia nos cronistas, os remos no alto, gaiolas embandeiradas, baile no capitânea, ganhou a Tuna. A mãe, no chalé, lhe falava daqueles portugueses, cedinho-cedinho, acompanhado nas suas balieiras, o navio alemão que arriava o ferro, e quantas vêzes campeão de remo não era o Rubilar? E agora, um remador daqueles, da Tuna, ser”.

uso do modo dramático no livro lançado em 1958. Não obstante, ele consegue conhecer de maneira opaca o esfacelamento do narrador global dalcidiano no ciclo Extremo Norte.

Por seu turno, Homero Homem ao mencionar “a severa construção” e “a fidelidade narrativa” parece querer dizer que **Primeira Manhã** tem uma estrutura narrativa difícil e que recorre ao realismo fiel (documental) para a representação do ambiente amazônico e de um personagem marginalizado em uma região periférica. A partir da apreciação do crítico que enxerga o romance como uma alegoria da infância e da adolescência de Dalcídio Jurandir, podemos ponderar que o escritor procurou “retratar” a exploração, o abandono, a miséria e tantas outras mazelas existentes no extremo norte do Brasil. Portanto, se **Primeira Manhã** é o retrato do passado de Jurandir (marcado pelas diferenças sociais) e daquilo que o país continua não sendo (um local livre das mazelas sociais), logo o livro é o retrato do presente do país em plena ditadura militar.

Na verdade, esses críticos manifestam um esforço em colocar a ficção do paraense ao lado da ficção de Clarice Lispector e de Guimarães Rosa, que já vinha sendo festejada como a produção mais moderna e inovadora da literatura brasileira de meados do século XX. Com efeito, desde o aparecimento de **Perto do Coração Selvagem** (1944) e até **Grande Sertão: veredas** (1956), tanto a crítica literária praticada nos rodapés de jornais quanto a acadêmica, com uma e outra polêmica, exaltaram a descontinuidade da narrativa, a densidade psicológica das personagens e o trabalho com a linguagem dos dois escritores. Esses elementos causaram um grande impacto na crítica literária, que desde a publicação de **Sagarana** (1946) comemorava a revolução causada por Guimarães Rosa no trabalho com a linguagem e na representação dos elementos regionais.

Fixado como o novo paradigma da literatura brasileira, tanto os críticos literários quanto os outros escritores consagram Rosa como o mais importante romancista brasileiro daquela geração. Por exemplo, o romancista Josué Montello, em uma entrevista quando perguntado sobre o autor mineiro, afirmou que:

A obra mais importante do romance brasileiro contemporâneo é a de João Guimarães Rosa, “Grande Sertão: Veredas”. Esse livro, se não abre caminhos por não admitir continuadores de igual densidade literária, contém elementos de renovação estética, que podem ser de capital importância para o romance brasileiro. É o livro mais sério, mais denso e de maior significação nesses últimos tempos (MONTELLO, 1956, p. 4).

Outro escritor a admitir a supremacia de Guimarães Rosa aos demais romances de cunho social é José Louzeiro declarando que: “‘Grande Sertão: Veredas’, de João Guimarães Rosa é um compacto trabalho de recriação da linguagem. Incompreendido por uns, desconhecido por outros, ergue-se na moderna literatura brasileira como uma espécie

de assombração. De qualquer maneira é tal a importância dessa obra, que os livros ditos de acento regionalista, de agora por diante, terão de ser muito bons, ótimos mesmo, para não se quedarem esmagados sob seu peso absoluto” (LOUZEIRO, 1958, p. 1).

A questão do distanciamento do romance de Rosa à representação dos problemas regionais em voga na ficção brasileira daquela época será assinalada por Antônio Candido, sem dúvida a avaliação crítica mais potente em torno do romancista. Segundo Candido, **Corpo de baile** e **Grande Sertão: veredas** foram o grande acontecimento literário dos anos 1950, não só pela grandeza singular dessas obras,

[...] mas porque tomavam por dentro uma tendência tão perigosa quanto inevitável, o regionalismo, e procediam à sua explosão transfiguradora. Com isto Rosa alcançou o mais indiscutível universal através da exploração exaustiva quase implacável de um particular que geralmente desaguava em simples pitoresco” (CANDIDO, 1989, p. 207).

Sendo assim, Guimarães Rosa é aclamado como o novo paradigma literário nacional. Qualquer romance que trabalhasse aspectos considerados regionalistas, daquele momento em diante, conforme mencionou José Louzeiro, teria de superar a escrita de Rosa. Conseqüentemente, a extraordinária exuberância verbal de Guimarães Rosa impôs novas diretrizes para a leitura e interpretação do romance dito regionalista, sobretudo acerca do processo de elaboração da linguagem, conseqüentemente, esse aspecto da narrativa rosiana atraiu a atenção da crítica. Assim, uma leva de textos assinalando aspectos linguísticos e formais da obra do mineiro apareceram na imprensa, formando uma nova tradição e perspectiva sobre o romance cujo tema fosse o regional, o caboclo, o caipira, o sertanejo.

Para a crítica, esses temas eram uma coisa sovada, desgastada e superada pela literatura brasileira. Naquele momento importava mais a discussão dos grandes problemas universais do homem, fossem lá quais fossem. Logo, qualquer obra que insistisse na fórmula literária “desgastada”, automaticamente, estava relegada ao esquecimento, ignorando assim que os problemas universais do homem, sobretudo a exploração dos poderosos sobre os mais fracos e todas as suas conseqüências em uma sociedade capitalista ainda precisavam ser debatidas, denunciadas e representadas nas regiões onde o homem diante da inexorável miséria e da iniquidade gerava ao seu modo suas próprias perguntas e respostas para questões universais como: o que é Deus? O que é a vida? O que é o ser humano? etc.

Questiona-se se o romance dito regionalista coetâneo a Guimarães Rosa não trouxe elementos novos para a representação do regional, do trabalhador rural, do

sertanejo, do caboclo, do jagunço. Aliás, Rosa conseguiria público se já não houvesse uma tradição criada pelo romance de feição rural?

Diante disso, na tentativa de afastamento da ficção de Dalcídio Jurandir daquilo que não era bem-visto pela crítica literária nos anos 1940, 50 e 60, isto é, o romance chamado regionalista, Ary Vasconcelos, Homero Homem e Eneida de Moraes, por exemplo, procuraram destacar a modernidade da ficção de Dalcídio Jurandir a partir do estilo narrativo empregado em **Primeira Manhã**. Realmente, antes de Clarice Lispector e de Guimarães Rosa, o paraense no seu ciclo romanesco já atribuía preeminência às falas e diálogos das personagens, permitindo que elas assumissem a condução da narrativa; elaborava (evidentemente não da mesma maneira que Rosa) a língua falada pela camada popular do Marajó e de Belém, usando repetições “cedo-cedo”, diminutivos “vaizinho”, “essezinho” e uma sintaxe truncada típica da oralidade; praticava a quebra da linearidade temporal da narrativa e usava rotineiramente os recursos de subjetivação das personagens e o discurso indireto livre.

Destarte, no sexto romance do ciclo **Extremo Norte**, o escritor intensificará a utilização dos recursos que já vinha empregando nas obras anteriores. A intensificação de técnicas narrativas possui caráter experimental<sup>51</sup>, refletindo na arrumação do enredo da obra, o qual rompe de vez com a tradição do Realismo formal e, de certo modo, aproxima a tessitura do romance dalcidiano da ficção experimental pós-1964. De acordo com Roberto Ventura, os anos de 1970 caracterizam-se por um “boom editorial” da produção literária nacional, produzindo sobretudo prosa de ficção que pode ser organizada em duas vertentes: uma mimética e a outra experimental. A primeira caracteriza-se por ser uma ficção próxima da verossimilhança realista, isto é, uma espécie de neonaturalismo ou neorealismo que denuncia as contradições da sociedade brasileira no momento posterior ao golpe militar de 1964, usando as formas de representação do jornal como a adoção da fórmula do romance-reportagem e/ ou a imitação de técnicas jornalísticas de montagem. Esse tipo de literatura se configura ainda pela opção de uma “linguagem-verdade, em detrimento de uma linguagem menos figurada e mais ficcional, e pela referencialidade marcada por uma ânsia de representação, através da alegoria, a realidade política do Brasil. Quanto à segunda vertente experimental, Ventura defende que ela se encontrava:

[...] menos comprometida com o mercado editorial e com as exigências do público de romances, cuja expansão se relaciona ao processo de modernização econômica e de expansão urbana do Brasil nas décadas

---

<sup>51</sup> É importante frisar que a experimentação mencionada se refere ao uso do monólogo interior, do fluxo de consciência, do discurso indireto livre, do encaixe de narrativas e do uso das personagens-narradoras, técnicas que o escritor vinha desenvolvendo desde o primeiro romance.

de 1960 e 1970. A literatura experimental se afasta do padrão realista, recorrendo à estética do fragmento, à dissolução de gêneros, à contaminação entre prosa de ficção e escrita ensaística, à tensão dos limites entre prosa e poesia, à incorporação da linguagem e das técnicas do cinema e das mídias eletrônicas, como a televisão e o rádio (VENTURA, 2005, p. 241).

Roberto Ventura destaca os livros **Galáxias**, de Haroldo de Campos, **Três mulheres de três ppês**, de Paulo Emilio Salles Gomes, **Catatau**, de Paulo Leminski, e **Em Liberdade**, de Silviano Santiago, como exemplos de obras de escrita experimental. Nesses livros, sublinha Ventura, aparecem com certa frequência os temas da “viagem”, em que se empreende um deslocamento geográfico-cultural articulado ao experimentalismo metalinguístico<sup>52</sup>, e da “prisão”, no qual ocorre um confinamento espacial onde se exercem a violência e a repressão, tendo como um subtema variante a apresentação das instituições psiquiátricas onde a loucura é uma forma de resistência ao autoritarismo.

Em decorrência da denúncia das contradições sociais e econômicas no extremo Norte do Brasil, o romance de Jurandir poderia melhor se encaixar na vertente mimética caracterizada por Roberto Ventura como neonaturalista e neorrealista. Entretanto, a obra também se distancia dessa vertente a partir do momento que experimenta uma nova maneira de construção da narrativa que causa tensão entre a forma romanesca e os recursos de subjetivação das personagens. Isto é, a sondagem interior de Alfredo elide com a estrutura realista do gênero, tornando o enredo fragmentado; sobrepondo tempos, memórias, diálogos, monólogos, fluxos de consciência e utilizando a colagem de trecho do conto **Voluntário**, de Inglês de Sousa.

Quanto ao enredo, o romance dividido em duas partes de apresenta como mote narrativo a entrada do adolescente Alfredo no Ginásio, nível escolar correspondente ao atual ensino fundamental maior, e uma sequência de desilusões com a escola, que incluem o ingresso tardio no ginásio; a frustração com os professores cujas aulas ignoravam a vida cotidiana e o entendimento da educação formal como uma prisão restritiva das possibilidades do indivíduo, representadas, logo no início da obra, no desajuste do

---

<sup>52</sup> Para Ventura, Galáxia, de Haroldo de Campos, dissolve a distinção entre poesia e prosa em uma escritura não linear que questiona a trama e a verossimilhança realistas que enfatiza o caráter experimental e construtivo da linguagem empregada no livro. Sobre o tema da viagem o crítico paulista, citando trechos da obra de Campos, afirma que em Galáxias: “[...] realiza-se uma viagem no território da linguagem e da escrita: ‘e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e arremesso e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem’. Afirma-se uma literatura com estatuto metalinguístico, em que se abolem as distinções entre ficção e ensaísmo, tornando a reflexão sobre o fazer literário parte do processo criativo: ‘por isso começo a escrever mil páginas escrever miluma páginas para acabar com a escritura para começar com a escritura para acabar-começar com a escritura’” (VENTURA, 2005, p. 241).

uniforme do personagem e no ranger dos sapatos. Essas decepções levarão Alfredo a perambular por ruas, casas e bairros de Belém dos anos 1920, quando o enredo do livro é temporalmente localizado, entrecruzando a história do jovem a de outros personagens.

Nessa obra, Alfredo está hospedado em outra casa na periferia de Belém. Embora esteja localizada na rua José Pio, onde se encontrava uma imensa vala para onde escorria a sujeira da rua e dos barracos do entorno, a casa pertence a um fazendeiro do Marajó, o coronel Braulino Boaventura, apelidado de Delabênçoe, que construiu a residência a pedidos da filha caçula, Luciana, para quando essa viesse estudar em Belém. O imóvel é ocupado por dona Santa, uma idosa parteira e irmã do fazendeiro; por Dudu, costureira, e Nini, ambas filhas de dona Santa, e duas meninas, filhas de Nini e superprotegidas pela parteira, que perambulam livremente por Belém.

É nesse espaço que o protagonista conhece a história de Luciana, uma jovem violentamente castigada e trancafiada em um quarto por contrariar as expectativas da mãe, dona Jovita. A narrativa de Luciana comove profundamente Alfredo, levando-o a se sentir culpado por ocupar um espaço destinado a uma pessoa que teve os sonhos interrompidos. A filha caçula de Coronel Braulino aparece na narrativa através da fala de personagens que a conheceram e sua misteriosa história se estende por mais dois romances do ciclo, **Ponte do Galo e Os Habitantes**. Apenas nesse último Alfredo descobre que ela está morta. Segundo Flávia Roberta Menezes de Souza, Luciana é uma:

[...] uma personagem singular em toda obra de Dalcídio Jurandir em função do seu processo de configuração, pois essa personagem ganha um espaço cada vez maior na narrativa de **Primeira manhã** à medida em que os demais personagens falam sobre ela, compondo, cada um a seu modo, segundo a sua própria visão, uma realidade para Luciana (SOUZA, 2016, p. 12).

Quanto aos procedimentos narrativos, assim como nos livros precedentes do ciclo, **Primeira Manhã** apresenta uma técnica narrativa que se dissocia da forma linear realista de construção do enredo romanesco, todavia nesse romance temos a intensificação dessa técnica narrativa. Aparentemente, a obra não possui um enredo definido, pois os personagens quase não praticam ações. Por meio de um narrador em terceira pessoa, que mescla sua enunciação à de Alfredo, usando o discurso indireto livre e por meio da intervenção de personagens-narradores (que contam suas histórias de vida apresentando perspectivas distintas do convívio na periferia da capital paraense nos anos 1920), o leitor tem acesso aos pensamentos, às dores, às frustrações e às conjecturações de muitos personagens. Desse modo, a obra manifesta em sua urdidura um mal-estar que aglomera a decepção com a escola; a ruína de famílias ricas; o silêncio de uma família em torno de

uma filha transgressora; as precárias condições de vida na periferia de um centro urbano e incontáveis decepções das figuras humanas que atravessam esse livro de Dalcídio Jurandir. Logo, a forma de narrar fragmentada, reticente, dissociativa, descentrada, na qual a ação dos personagens é reduzida drasticamente, mostra-se coesa à representação do mal-estar vivenciado por personagens-narradores do tipo I, que por meio da própria assumem a narração da história, como Alfredo e d. Brasileira, e por personagens-narradoras do tipo II, que contam histórias encaixadas ao enredo principal, nesse caso a história da misteriosa Luciana será embutida ao desconforto de Alfredo através da voz de dona Santa e dona Dudu.

Com efeito, **Primeira Manhã** não pode ser compreendido sem levar em consideração os elementos dissociativos, como: a ausência de ação narrativa, a presença de um enredo indefinido, a descontinuidade e a fragmentação dos episódios narrados, o descentramento da focalização e a implosão do tempo e do espaço. Desse modo, uma crítica literária que de conta dos sentidos do romance precisa compreender essa estrutura fragmentada e não-linear; uma vez que o livro narra a perda do tão almejado sonho de infância de Alfredo (a decepção com a escola), causando-lhe um estado de confusão mental que será impresso na tessitura da obra.

Conforme já mencionado, o enredo do sexto romance da saga dalcidiana está dividido em duas grandes partes: a primeira focaliza a interioridade de Alfredo enquanto perambula por Belém depois de fugir do trote na escola e a segunda focaliza as lembranças tanto do protagonista quanto de muitas outras personagens-narradoras. Considerando a edição do livro de 2009, que contém 232 páginas, entre prefácios, notas, texto do romance, glossário, lista de topônimos e bibliografia, a primeira parte vai da página 31 à 155 e a segunda da 159 à 207.

Essa divisão em duas grandes metades, considerando o processo de focalização e a atuação do narrador global dalcidiano no ciclo **Extremo Norte**, conforma mais que uma simples separação ou organização de momentos do enredo. A partir dessa divisão temos a representação da tensão vivida por Alfredo após reconhecer que a escola é, um espaço de exclusão, humilhação e violência, algo bem diferente do que ele imagina com o caroço de tucumã quando estava na Vila de Cachoeira no Marajó. A constatação da situação trágica (PUPPI, 1981) da realidade escolar na Belém do início do século XX será perturbadora para o personagem, levando-o, assim, a um estado de desconcerto gerando pensamento caótico e desorientação espaço-temporal, os quais orientarão a forma como a primeira parte do romance será narrada. Isto é, para tornar verossímil a decepção de

Alfredo com a escola (sonho nutrido desde à infância e que representava a vitória de muitos meninos e meninas pobres do Marajó) e os efeitos desse desencanto, Dalcídio Jurandir experimenta acentuar o esfacelamento do foco narrativo, apagando quase que totalmente a voz do narrador onisciente em terceira pessoa para mergulhar de maneira mais profunda na introspecção do protagonista. Desse modo, a primeira parte da obra dá vazão ao estado de desorientação em que Alfredo se encontrava. Logo, o foco narrativo prioriza os pensamentos desconexos do protagonista, as memórias fragmentadas e aleatórias, a desorientação espaço-temporal misturando eventos anteriores ao início da narrativa e acontecimentos de um passado remoto.

Já na segunda parte, quando a focalização é dividida com os personagens Coronel Braulino Boaventura, dona Brasiliana, dona Santa e dona Dudu, a forma de narrar do romance retorna para o modelo corrente na ficção dalcidiana do ciclo **Extremo Norte**. Ou seja, nota-se a presença mais frequente do narrador global onisciente em terceira pessoa que medeia o recorrente processo dialógico que instaura o modo dramático, passando do discurso do narrador para a fala das personagens, e alterna o uso do discurso direto, indireto e indireto livre até o aparecimento do monólogo interior ou do fluxo de consciência.

É importante reiterar que o narrador global do ciclo, assim como o narrador onisciente neutro da tipologia de Norman Friedman (2002), tem predileção pelo uso de cenas, pois o recorrente emprego de cenas no modo dramático, mostrando os diálogos das personagens, permite que o protagonista e outros seres ficcionais do romance tenham autonomia para agir e falar.

Até quando o narrador recorre ao discurso indireto livre, ele o faz de modo a dar centralidade da narração para a personagem cujo ponto de vista está sendo utilizado. Segundo já mencionamos, na primeira parte da obra em estudo, o narrador onisciente em terceira pessoa prioriza o foco narrativo de Alfredo, expondo, constantemente, seus monólogos interiores e os fluxos de consciência. Sendo assim, em **Primeira Manhã** a narração provém, majoritariamente, da monologação mental de Alfredo. Ou seja, o procedimento narrativo adotado no livro, apesar de ser visível a atuação de um narrador onisciente localizado fora da narrativa, coloca em primeiro plano a forma como o protagonista vê a realidade e a si próprio a partir de um fluxo quase ininterrupto de pensamentos, memórias e elucubrações sem encadeamento lógico. Portanto, permeado

pela recusa à escola e pela trágica história de Luciana, cuja mãe a proibiu de estudar em Belém, assim é impresso o sentimento de perturbação e confusão mental do jovem.

Vejamos como se dá a oscilação entre a voz do narrador global, o discurso indireto livre e o discurso direto de Alfredo enunciando mentalmente em um monólogo interior.

**E ao pé do fogão com a d. Amélia, com os ratos do telhado, com os peixes transparentes debaixo da janela nas cheias de março, conversava a respeito de enxofre, potassa e terebentina.** Mas aqui, cadê as balanças, as botijas, a noite, mais de mágica, de que falava o pai, onde um velho, para voltar a moço, vende a alma ao Demo? Agora a minha, minha, rei dos tachos fervendo, leva. Contanto que decifre esta química, isto em que estou, que sei de mim? Queria agora decompor o raio, ver fumaçarem as fórmulas na botija, transformar em glicerina o nosso catedrático. Este continuava o ponto já dado na aula anterior? E aqui sem tomar notas, sem lápis, nem papel nem ouvido. Confiava alcançar cedo os seus colegas. Teria cabeça? Isto aqui foi uma escolha ou errei a porta? Onde é que estão os apetrechos da química, mais químico não era o pai que fazia sabão, os fogos, rolo de prelo, conhecia venenos (“Para vocês, ratazanas, só o veneno dos Bórgias, corsários do telhado!), um dia fabricou açúcar no chalé? (E tu, Amélia, capas frango, eu mexo no meu salitre). E a botica do Ribeirão, em Cachoeira, onde o velho, sujo e expectorante, mexia no vaso azul o remédio que não ia acabar de matar as vítimas porque dava sempre algum lucro conservá-las doentes (JURANDIR, 2009, p. 38 [grifos nossos]).

O trecho acima citado foi retirado de um momento em que Alfredo, totalmente, disperso em sala de aula, lembra dos pais (Major Alberto e dona Amélia) e do boticário da Vila de Cachoeira, reconhecendo que o aprendizado de química seria mais efetivo quando praticado com utensílios e substâncias que naquela aula tediosa onde o lente contava apenas com a voz, giz e o quadro negro. Percebamos que o excerto destacado em negrito faz parte da elocução do narrador global que, antes de permitir o acesso ao discurso direto do personagem, perceptível a partir do emprego do pronome possessivo da primeira pessoa singular “minha” e dos verbos “estou”, “sei” e “queria”, recorre ao discurso indireto livre como um mecanismo de transferência da responsabilidade da narração para o personagem.

Diante disso, Alfredo torna-se uma personagem-narradora determinante para o desenvolvimento da narrativa, uma vez que será a partir do fluído movimento de sua consciência que a história se desenvolverá. Vejamos como se dá o processo de entrada na introspecção do personagem. A cena de abertura de **Primeira Manhã** é construída por meio do recurso cinematográfico da câmera: o narrador global onisciente em terceira pessoa enfoca quadros da caminhada de ginásio até à escola.

Rangiam-lhe as perneiras, peando-lhe o passo, primeira marcha a pé da José Pio ao Ginásio, estirão lento. Trazia um cruzado para o bonde, ida e volta, passagem inteira; preferiu andando pela São João, cruza o Igarapé das Almas, espia a missa de Santana, ali ao pé da porta, o São Pedro na sua cadeira. O velho porteiro lhe estendia o pé de bronze agora em carne viva de tanto o povo beijar. Alfredo inclinou-se. “Abra-me aquela porta, e o resto”. O pé, não beijou. São Pedro avançava a sua sombra e a chave parecia pesar mais.

Quebra a São Mateus, entra no largo do Quartel: Lá está, lá está.

O Liceu (JURANDIR, 2009, p. 31).

Nesse momento, inicia-se a narração da situação de desconforto na qual o personagem estava, sobretudo por não ter cumprido o ritual de proteção: beijar o pé da imagem de São Pedro. Porém, o verdadeiro motivo foi o conhecimento da história de Luciana contada por dona Santa na noite anterior à primeira manhã de aula no Ginásio Paes de Carvalho. Vale frisar que o ingresso do personagem no Ginásio, após aprovação no exame admissional, simbolizava uma importante conquista e o reconhecimento do esforço empreendido por dona Amélia para que o filho estudasse. Portanto, a narração do romance sobretudo na primeira parte provém, majoritariamente, da monologação mental de Alfredo, ou seja, o procedimento narrativo adotado na obra, apesar de ser visível a presença do narrador onisciente, coloca como central a forma como o protagonista vê a realidade e si próprio a partir de fluxo quase ininterrupto de pensamentos, memórias e elucubrações sem um encadeamento lógico. Dessa maneira, figura o sentimento de desconcerto em Alfredo, permeado pela recusa à escola e pela história de Luciana, cuja mãe a proibiu de estudar em Belém.

Conforme já mencionamos, a história de Luciana e a caminhada são momentos interligados tanto pelo narrador global, que vai sumarizando os comportamentos e ações do personagem, quanto pela monologação interior e o memorialismo de Alfredo. Nesse sentido, a junção dessas duas perspectivas mostra o crescente estado de desconcerto do ginasião. A coincidência da idade de Alfredo e de Luciana, quando ela fugiu de casa aos dezesseis anos, é outro dado que aumenta a inquietude do rapaz.

Pro Ginásio me mandem, que eu quero, ela pedia, a Luciana Boaventura. Pro Ginásio vou eu, sem pai fazendeiro nem mãe casada no juiz, esta que podia também ter sido arrancada do tabocal pelo irmão Antônio, tal qual Luciana neste primeiro dia de Ginásio? Vai comigo, dentro de mim, para o Liceu, conforme sua vontade, seu desejo? Solta pelo raio, levada pela tia para a Belém, da tia, não demora, separou-se. Presente nos cuidados, na compaixão da velha tia parteira, erra em Belém, fugindo de si mesma, trancada no seu castigo, à espera de outro raio que lhe abra a porta, que porta, qual, onde, como? Preciso me incomodar com o destino alheio, agora que sigo para o meu? Debaixo deste rangido, neste culote enorme, o quepe um tanto alheio à cabeça,

Luciana acompanha-me. Enfim, o Ginásio. Pirralho tio bimba que pelou o coco num barbeiro do Ver-o-Peso, adeus. Meto a Luciana no forro do quepe ou no forro da bota? Adeus (JURANDIR, 2009, p. 33-34).

No monólogo acima, Alfredo faz uma rápida comparação entre ele e a misteriosa Luciana, cuja intenção é mostrar como a moça – mesmo tendo um pai fazendeiro e uma família legitimada pelo casamento civil – foi castigada, trancafiada e teve seu desejo de estudar coibido. Enquanto, ele – filho de um funcionário público do baixo escalão e de uma negra semialfabetizada, cuja relação dos pais não era legitimada nem pelas regras sociais do matrimônio, nem pelo sacramento da igreja – estava vivendo a vida que deveria ter sido da jovem Boaventura.

Ao longo da inquietante caminhada em direção à escola e da permanência na primeira aula no ginásio, outros momentos de incômodo vivido por Alfredo são lembrados como o corte de cabelo que lhe raspou a cabeça ocorrido no romance **Belém do Grão-Pará**, deixando-lhe envergonhado: “Agora não pelava a cabeça por fora no barbeiro do Ver-o-peso, era por dentro. Na voz do professor corre a máquina de tosquia, desamolada, cheia dente” (JURANDIR, 2009, p. 37). Todo esse desconforto existencial é acompanhado pelo narrador global onisciente em terceira pessoa que segue o fluxo de não encadeamento lógico dos sentimentos, lembranças e elucubrações do personagem. Com isso, há a desrealização da narrativa (ROSENFELD, 2015) em que ora os pensamentos e o ponto de vista focalizam acontecimentos e espaços de Belém, ora, de maneira muito veloz, o enfoque muda para momentos supostamente vividos no ambiente marajoara.

Depois de sofrer o trote, o estado de desconcerto do protagonista se intensifica. Sentindo-se sozinho e desconfortável por: ter entrado na sala errada; estar atrasado nos estudos; se sentir um impostor: “Olhem o falso terceiroanista. Olhem o falso terceiroanista! Ahn! passando a perna na Secretaria, na inspetora, pulando dois degraus? Efeitos do raio? O pé de São Pedro que castiga?” (JURANDIR, 2009, p. 41) e considerar a escola uma fraude onde não se ensina sobre a vida para os ginásianos, os pensamentos de Alfredo, que já estavam tumultuados, passam a aparecer em uma profusão maior, colocando sob suspeição muitas de suas lembranças.

Vejamos, inicialmente, como se desenvolve o episódio do trote, que levará o personagem a perambular por Belém, e como esse momento é narrado a partir da oscilação entre a voz interior da personagem-narradora e a voz do narrador global onisciente em terceira pessoa, que sumariza a agressão:

Descer do pátio, ganhar o sol e o céu e o ar ginásiano, disfarçar o engano da sala, dez horas, primeira manhã do Ginásio, tens um pátio, como sonhaste no colégio, vais conhecer as cinco classes juntas, passar pelo quintanista louro: Passei ou não passei, hein, seu calça de flanela? Tu, que me degolaste, tenho a cabeça no pescoço, vês? Meu taperi é aqui mesmo. Esta a. minha moradia, o meu mundo onde irromperam naquele raio os dezesseis anos.

Encontro a vocação, as sonhadas amizades, meu destino, meu ser? Sozinho, solitário, inocente, — a chave, São Pedro — entrou no pátio cheio.

O calouro! O pátio o engoliu, o levou até o fundo e o devolveu entre as alas no mesmo alarido, pisa um, o cocorote, aquele esbarro, o pescoção, o tropeço, pega! despencou-se, viu-se lá fora no meio da praça debaixo ainda da algazarra que ficara no pátio, pátio dos trezentos Belerofontes, dos dezesseis porcos multiplicados.

Parou, sem fôlego, cego, o pátio sobre a nuca, as caras tão bruscas que o espiavam, o colhiam pelo sovaco e o atiravam aos outros e estes riam, bigu! bigu! com suas bochechas e punhos, o focinho, o bico da vaia, a mão que lhe revirou o bolso... estes quatrocentos réis só? No chuvisco, suando, sozinho na praça cheia de soldados, lançado no fosso. Ordinário, à direita, volver! Acelerado marche! (JURANDIR, 2009, 41-42).

Ao descer para o pátio da escola e deparar-se com a multidão de alunos, Alfredo os compara a Belerofonte, uma criança peralta, filho da personagem Celeste do romance **Passagem dos inocentes**. Mas além disso, podemos dividir o episódio em dois momentos narrativos. No primeiro momento da citação, temos o predomínio da voz do personagem-narrador que descreve, usando a primeira pessoa do discurso, seu estado de inquietação e questiona sua permanência na escola que deveria ter sido de Luciana. No segundo momento, temos a voz do narrador global onisciente em terceira pessoa, que por meio do discurso indireto, sumariza os momentos do violento trote, o susto de Alfredo e algumas falas e ações dos agressores.

Assustado e triste, a personagem põe-se a perambular pela cidade. Essa caminhada se desenvolve, concomitantemente, há uma profusão de pensamentos e de lembranças de Alfredo as quais são acompanhadas pelo narrador onisciente. Desse modo, ficamos sabendo de um suposto diálogo entre o protagonista e a jovem Andreza, personagem que apareceu em **Três casa e um rio** e depois passou apenas a ser citada nos romances subsequentes do ciclo. O suposto diálogo, na verdade, é uma projeção da mente do atordoadado rapaz:

Andreza, nesta hora, de onde não sabia, lhe falava: Mas seu fujão!? Já pra tua carteira, tua, que nós te demos. Retorna ao pátio, atira o quepe e o medo às tuas piranhas. Passa pela prova, meu arara, te convence de que és rapaz, de que és e podes vestir não a farda nova mas a amarrotada, decentemente suja, esgarçando no cotovelo e no ombro. Foi o teu batizado, seu pagão. O pátio foi cruel? Compara a crueldade

dele com este curral no aguaceiro, noites, este sempre lavar os trapos no rio, no meio das formigas, este sempre escamar peixe na feitoria debaixo do carapanãzal, este galopar, meu Deus, horas, pelo campo, doida de mim, pensando: onde é a cova do meu mano assassinado? No avô fantasma a bater lago e mondongo atrás da, outra visagem, aquela no búfalo, agora pelo fundo... O pátio foi o novo alçapão? Caíste? Mas não era pra cair? E não subiste, de novo, na praça, de novo comigo? Deves agora voltar, que lá é o teu assento, em nosso nome, o escolhido por nós, para que puxes da química, do latim e do pátio, como puxavas o peixinho, o saber que não sabemos. Me ouvindo, mano? Escutando estazinha tão sozinha aqui dos meus longes? (JURANDIR, 2009, p. 43).

No simulado diálogo, Andreza repreende Alfredo por ter fugido da escola depois do trote e diz que a vida miserável no Marajó é muito mais cruel que o pátio da escola. Além disso, a suposta voz de Andreza que ele seria um tipo de representante das crianças pobre da ilha que não puderam frequentar a escola. Posteriormente, ao simulado diálogo seque-se uma extensa narração da introspecção de Alfredo em que o monólogo interior, o fluxo de consciência e o memorialismo misturam-se de modo tão imbricado ao discurso indireto e ao indireto livre que impossibilita a identificação de quem está narrando. Contudo, o processo narrativo empregado nesse momento da narrativa é semelhante ao que ocorre no romance **Passagem dos inocentes** quando o narrador global onisciente e a personagem-narradora, dona Celeste, atuam de maneira em que um complementa a narração do outro.

No longo parágrafo de introspecção de Alfredo se intercalam a voz do personagem-narrador, que oscila entre o uso da primeira e da terceira pessoa do discurso, e a voz do narrador global onisciente, que usa a terceira pessoa do discurso e do discurso indireto. Vejamos a atuação da personagem-narradora:

[...] E da voz da Inocência no chalé, **vinha** a oração de amansar pessoas brabas, que a gente tanto **gosta** e dela só nos **vem** é dentada de piranha: Te amansa, Andreza, me ensina, Inocência, a oração de amansar. Serra o dente da piranha. O fio das unhas dela fique cego-cego. **Quero** desencavar Andreza como, esta hora, Andreza desencava ovo de camaleoa. Sai de dentro da Andreza, some-some. Amanhã, leão bravo, enterra tua cara no chão que **estou** armado com as armas de São Jorge Deus quer Deus pode Deus faz tudo quanto quer. Assim eu **acabo** as forças do teu coração e te **quero** em baixo do meu pé esquerdo, eu te trago presa morta sepultada. Naquela antiga tarde no cemitério, Andreza esteve beija-não-beija, de repente não beijou. Aquele beijo anda no ar, pelos murucizeiros, um beijo perdido, seco no vento batendo nas janelas do chalé (JURANDIR, 2009, p. 45-46).

O trecho citado pertence ao ângulo de visão de Alfredo e é enunciado pela personagem-narradora, que inicia usando a terceira pessoa do discurso, conforme comprova os verbos “vinha”, “gosta” e “vem”, depois muda para a primeira pessoa do

discurso durante a reprodução da “oração de amansar pessoas brabas”, segundo atesta os verbos “quero”, “estou” e “acabo”, e termina usando, novamente, a terceira pessoa. Vejamos, agora, a atuação do narrador global onisciente, surge sumarizando o fluxo de consciência de Alfredo e passa a narrar um momento em que o rapaz presenciou, no Marajó, alguém chamar o nome de Ramiro, personagem do livro Marajó, famoso por suas chulas:

Tinha um baile de brancos na casa de soalho, no rancho de chão os 12 vaqueiros arrastavam o pé, Alfredo ouviu chamarem: Ramiro! Ramiro! Ramiro? Àquele cantador de chula, o rosto grosso, tocando viola e violão pelas beiragens do Arari, toca a falar de uma tal de Orminda que deixou a sombra na torre da igreja em Cachoeira? Ramiro? O amigo do Caçaba, este, uma tarde de embarque de gado, devolvido pelas piranhas, só esqueleto? Orminda, de Ponta de Pedras, corredeira, do mundo, dela a mãe falava no chalé. Rio, lago, porteiras, ranchos, tarrafas, selas, redes, bancos de montaria, toldos abaeteuaras, falavam de Orminda, estava na chula de Ramiro, no cantar dele tão constante que até se podia indagar: Orminda viva não está? Pelo menos dentro do violão, com Ramiro acima e abaixo nos lavradões, ferras, escornando no couro de jacaré, ao pé do velho boi marrequeiro. Que tão formosa foi, todos ouviam, a mãe repetia: que era, era. E dela nem um retrato. Só aquele, Deus te livre, de seu corpo, na igreja. Lá na torre os traços da pecadora, que ali se deu, e ali ficou a forma de seu corpo; morta foi mais tarde, por seus pecados, ouvindo cantarem o acalanto de Silvana, cavaleiro do meu pai me dá um jarrinho d’água... Se tem céu, repetia a mãe no chalé, a Orminda vai é remando pra lá (JURANDIR, 2009, p. 46-47).

A lembrança sumarizada pelo narrador global onisciente mostra que Alfredo teve conhecimento do que se passou com Ramiro, Gaçaba e Orminda por meio de dona Amélia que lhe contou o destino dessas personagens de **Marajó**.

Outra personagem-narradora do tipo I é Brasileira, uma mulher de meia-idade, dona de uma taberna na José Pio e com quem Alfredo terá secretos encontros sexuais, que ao encontrar com o Coronel Braulino Boaventura trava uma conversa com o fazendeiro em que apenas ela fala de modo prolixo.

— Que mal deu no zebu, já sabe me dizer, Coronel Braulino? Chegando? Bem de viagem? Eu? Aqui perante esse abismo aí, esse nosso precipício. Qual será o dia que o carro vai deixar tão lindo o sr. na porta de sua casa que tanto ela merece isso, Coronel? Mexa-mexa os seus pauzinhos, Coronel, pensa que não ponho tento no vosso nome no jornal, aí com os homens de categoria? No jornal do Laudelino, deu sua fotografia, que eu vi, no montão de jornal velho para embrulho, peguei, recortei a notícia de sua chegada, guardei no forro da mesinha do meu espelho. O gordo cobra que importância, que mal pergunte, lhe indago porque reinei fazer sair o batismo dum meu afilhado lá da Volta da Tripa, coitadinho... bem que o Coronel... Olhe, olhe, ainda não tem padrinho o coirão. Mas, sim, senhor! Meus apertos de mão, aceite. Vou

embandeirar a rua, pendurar no poste a tabuleta: aqui nesta rua mora um ginasiano (JURANDIR, 2009, p. 164).

A longa e enfadonha “conversa” de Brasiliana com o fazendeiro aborda vários assuntos desde a presença de um ginasiano na Rua José Pio até a exploração imobiliária de uma família de Belém proprietária de cortiços na cidade. Contudo, a fala da personagem-narradora acaba expondo o estado de abandono dos moradores da periferia de Belém que vivem uma situação trágica envoltos na miséria, sem de saneamento básico e cercados de doenças epidêmicas causadoras da morte de crianças. Usando a primeira pessoa do discurso, dona Brasiliana é uma personagem-narradora com traços de um “eu como testemunha” (FRIEDMAN, 2002) por se mostrar mais ou menos familiarizada com a disputa de terra do fazendeiro e por narra eventos do passado e do presente da cidade e da vida de alguns personagens. Por exemplo, ela parece ter testemunhado por quanto tempo se estendeu a “questã” do Coronel Braulino e informa sobre a disputa por terrenos entre as famílias Magalhães e Lobões.

Entre as personagens-narradoras do tipo II, em **Primeira manhã**, temos: dona Santa, que conta a história de Luciana para Alfredo atribuindo um caráter mítico à moça, o que acaba caracterizando a parteira como uma narradora popular; dona Dudu e Nini, filhas de dona Santa, que contarão suas versões sobre a misteriosa jovem Boaventura; Coronel Braulino Boaventura, cujas lembranças também ajudam a narrar a história da filha marcada à ferro, e as duas mulheres que caminham sem rumo por Belém na companhia de Alfredo, Abigail e Ivaína.

De acordo com a nossa classificação as personagens-narradoras do tipo II são aquelas contam histórias encaixadas ao enredo principal dos romances do ciclo **Extremo Norte**. No presente romance da saga as personagens-narradoras D. Santa, D. Dudu, e Coronel Braulino são responsáveis por encaixar a história de Luciana ao drama de Alfredo, pois, segundo, menciona Flávia Roberta Menezes de Souza: “a imagem de Luciana vai se constituindo, então, segundo os diferentes discursos das personagens, e, o que se percebe é que nenhum desses discursos prevalece sobre o outro” (SOUZA, 2016, p. 74). Portanto, essa não prevalência de nenhum dos discursos sobre o outro mostra que até o narrador global onisciente assume posturas distintas em relação à narrativa de Luciana.

Inicialmente, a narrativa da jovem aparece por meio do discurso indireto quando o narrador global onisciente sumariza a história contada por Dona Santa a Alfredo. Vejamos:

Porém, à noite, ontem, com o pouquinho de sono, nas visões da rede e sequioso de miragens, à espera do amanhecer para uniformizar-se e partir, chegava-lhe de novo a voz da velha parteira contando-lhe, naqueles dias sem uniforme: Era um outubro seco, queimando os campos, o rio debaixo da lama e de repente a trovoada, o raio no taperebazeiro, dezesseis porcos matava, dentro da casa racha um esteio, e o quarto, onde estava presa a Luciana, tão brusco escancara-se. Foi na Camamoro, a fazenda do senhor seu irmão dela, da velha parteira aqui no bairro, e tudo acontece justamente na semana em que a D. Jovita, mulher do fazendeiro, arrancando do tabocal a filha caçula, tranca a moça, em pêlo, no quarto das selas. Os porcos mortos, o taperebazeiro rachado, a casa a modo que partia-se ao meio, viventes pelo campo como tições, Alfredo via; nos restos do clarão saltou a moça, com o seu terror, sua culpa? ou sua inocência? Três dias trancada a bolacha e água, dormindo nos selins suados de cavalo. Então por que a trovoada, aquela sem se esperar chegando, no que soltou o raio, mal choveu parou? Por que os porcos, a conta dos meus anos, dezesseis? E o taperebazeiro, o esteio, a porta da prisão? A mãe na varanda, rodeada, as duas filhas, xerimbabos. O raio vem tirou Luciana do pecado, da culpa, da desabênção? (JURANDIR, 2009, p. 31-32).

Nesse breve sumário são apresentados dados relevantes da história encaixada da jovem como: o mês e o local onde aconteceu o infortúnio da jovem, a forma como a mãe dela a trancafiou e a maneira quase sobrenatural como foi libertada. A narração da maneira como a moça foi libertada do castigo é contada tanto por dona Santa quanto por dona Dudu. Ambas as personagens-narradoras afirmam que durante uma inesperada trovoada em um outubro seco (sem chuvas), um raio despedaçou o quarto de selas, onde Luciana estava trancafiada, partiu ao meio uma árvore e matou dezesseis porcos. Na versão da parteira o raio foi uma intervenção divina a favor da menina. O sumário encerra com os questionamentos de Alfredo sendo mostrados por meio do discurso indireto livre.

Em seguida a esse momento, dona Santa via discurso direto conta como procurou ajudar a sobrinha, quais foram suas impressões tanto sobre a menina quando sobre a postura da cunhada, que castigou e desabênçou a filha.

Mea sobrinha meu sangue é. Então não era a caçula? Soube, fui. Sabendo do desabênção da mãe, precisava tirar a desvalida de uma sina. Fui eu saber, corri viajei pé em Belém pé no Arari, ao menos trazer a condenada no meu governo, comigo, não é mais filha deles, dela? Minha é; perfilho. Arrebanhei ela já largada no portinho, pelos pés dela tinha saído, antes que um, por mando da mãe, arrastasse ela pelo cabelo até dizer: chegou, embarca. Embarcar a filha como rês? Que esta, mesmo indo para o curro, sempre tem seu dono. Por falta de uma bênção, que não, tinha, que eu dava, dei. Que eu sabia com que eu ia lidar, meu filho, isto eu sabia. Conheço a mea cunhada. A mãe de Luciana? A Jovita? Uma tapuia dura, feita de pau piquiá, aquele seu

rosto amarrado, uma soberbia que carrega. Que se dissesse: é branca, nem é, pois de pele até que é bem fechada, comparada ao meu irmão, marido dela, esse um caboco tirando feição fina onde a barba realça o corado das faces, tu que conhece ele, amigo, anos, do teu pai, canso de passar tempo em Cachoeira por via da política, essas coisas de vogal... Essas coisas do entender lá deles (JURANDIR, 2009, p. 32).

A narração da parteira sobre o caso de Luciana passa a acontecer a partir de diálogos no modo dramático. É desse modo que Alfredo obtém mais detalhes, embora ainda sejam fragmentos, da história, que tanta dona Santa quanto dona Dudu irão recompor em conversas com o rapaz. Portanto, por meio da voz de dona Santa que sabemos do autoritarismo de dona Jovita, mãe de Luciana, da existência de Graziela, a filha mais velha da família. Destaca-se que, somente em **Os habitantes**, oitavo romance do ciclo **Extremo Norte**, saberemos da existência de Floremundo, primogênito do casal Jovita e Braulino, e do empenho do rapaz em proteger a irmã caçula. Quanto à matriarca da família, ela é descrita como uma afrodescendente e analfabeta que controla com mão ferro a casa em Caramoro, na ilha de Marajó.

Segundo a personagem-narradora, dona Jovita era uma mulher “crua, soturna, enroscada”, que não abre espaço para gracejos. De maneira despótica, a matriarca proibiu a vinda da caçula para Belém e recusou o pedido de casamento feito por um pastor evangélico a Luciana. Esses dados vão identificando que o trágico infortúnio da jovem foi causado pela violência da mãe de forte traço patriarcal, pois a tentativa de dona Jovita em marcar a filha caçula com ferro em brasa lembra a conduta de Coronel Coutinho, em **Marajó**, que marcou um dos seus trabalhadores como se fosse um dos gados de sua propriedade.

Uma outra parte da narrativa de Luciana é relatada por dona Dudu, que suspeita que a mãe esconde informações sobre a sobrinha. Em uma conversa com Alfredo, a personagem-narradora revela que após a vinda da jovem para Belém trazida por dona Santa houve um desentendimento entre uma das irmãs da costureira e Luciana, provocando uma nova fuga:

— Mas quando ela então veio com mamãe pro Curro Velho, era aquela entonada, o dia na janela. Não pregava um botão. A mamãe a dizer que orgulho não era, era paixão. Era só de boca grudada, como coisa que tivessem lhe cortado a língua. Uma vassoura, em casa, pegou? Nós, lá em casa, eu com meas irmãs, quem passava a ferro passava, quem costurava, costurava, quem ficava no fogão, ficava. Um dia a mea irmã contrariou-se com ela, bateram língua, bateram que bateram. Minto. Ela só resmungou, mordendo o beíço e não sei o que mea irmã disse que a outra deu um tal grito e então resmungou que havia de ver a mea irmã morrendo indigente na Santa Casa, saindo o corpo no rabeção. Que

dissesse que eu ouvi, não ouvi, eu ia saindo com aquele monte de costura pra loja. Mea irmã fez constar. A mana, que levou a praga, faleceu, sim, todo mundo ali no Curro Velho pôde ver que ela foi enterrada em segunda classe, o caixão saiu da nossa porta, custou o tanto que a nossa costura podia arcar. Eu sei foi que depois do grito... eu sei foi que a Luciana justamente na terça-feira do dia 6 de agosto, quando se deu a discussão, que anoiteceu, eu sei que ela anoiteceu. No amanhecer, na quarta, quem te disse? Fomos ver, sumiu com a roupa do corpo. Toca então a nossa mãe atrás pra saber o paradeiro, toca atrás, toca atrás, mamãe que parteja por aí tudo e vem, nos diz que não achou até hoje. Sim? Ah não achou, não, mamãe? Foi? Conheço a minha mãe (JURANDIR, 2009, 102).

O relato da costureira expõe o peso da tradição social em que a mulher deve assumir tarefas domésticas incide sobre Luciana, sendo, ironicamente, imposto por outras mulheres. Assim, sob o peso de uma tragédia a discussão das primas parece causar uma nova fatalidade: a morte de uma das filhas de dona Santa, supostamente, causada pela praga de uma personagem desamparada e desabençoada pela mãe. Esse trecho da conversa termina com a suspeita costureira, assim como em vários momentos, indicando que sabe de mais detalhes sobre o destino de Luciana do que conta a Alfredo.

Por sua vez, Coronel Braulino Boaventura, também apelidado de coronel Delabencoe, transforma-se em umas das personagens-narradoras do tipo II, em **Primeira Manhã**, contribuindo para a recomposição da história da filha. Entretanto, destaca-se que a maneira como ocorre a recuperação dos acontecimentos, segundo o ponto de vista do personagem, é diferente dos modos descritos anteriormente.

Na segunda parte da obra, o narrador global onisciente alternando o uso da onisciência seletiva simples e da onisciência seletiva múltipla coloca o foco narrativo sobre o fazendeiro. Diante disso, por se tratar de um homem lacônico, a narração da história de Luciana não se desenvolve a partir de diálogos entre o idoso e outras personagens, mas decorre do seu processo de memorialismo. Por isso, parte de suas lembranças são narradas por meio dos discursos indireto e indireto livre. Assim, enquanto o fazendeiro, recém-chegado a Belém, caminha para a casa da José Pio, o narrador global onisciente permite o acesso as memórias do coronel.

Colarinho alto, chapéu de massa, guarda-chuva, girou a maçaneta, bateu que bateu palmas. Ninguém.

Ela, na fazenda, (como coisa que foi ontem!) lembrava-lhe: Mas não me deixe de pôr a campainha elétrica que lhe pedi, um botãozinho do lado de fora de se apertar, olhe-olhe que eu quero.

Esqueceu-se. Tal pedido, de quem fez, agora nunca?

Torce a maçaneta, sacudiu a porta, como se quisesse abafar indagações e dúvidas, a voz dela, aquele pedido, os passos dela na calçada; e queria

entrar depressa para fugir a outras lembranças e às questões que o retinham aqui fora. Mas, e lá dentro, não se agravam? Voltou a bater. Tudo fechado, trancado, tudo surdo. Chuviscava manhoso, uma poeirinha d'água.

Tinha de abrir com aquela chave, aqui no bolso, e agora na mão, queimando os dedos. Chave que deu a ela, a ele devolvida numa tira de papel assim escrito a lápis: “chave, só tenho a do cemitério”. Esta chave, custando a abrir, como esqueceu de enterrar também? Esquecimento, só? “Tome, mea filha, a casa pronta, a chave é sua, é a primeira a. abrir, quando embarca? (JURANDIR, 2009, p. 159).

Na porta da casa construída para receber a filha durante o sonhado período de estudos em Belém, Coronel Braulino Boaventura vai relembando momentos de felicidade de Luciana quando planejava como seriam alguns detalhes da residência. Ao longo da focalização das memórias do fazendeiro é revelado alguns traços de sua personalidade, sendo a passividade, diante das imposições da esposa, Jovita, a mais marcante. A casa, além de trazer as memórias da filha, é também um dos símbolos da ruína do fazendeiro (FURTADO, 2010; 2015). Diante da porta do imóvel, o narrador global onisciente descreve que o personagem ainda tem a chave devolvida por Luciana, provavelmente, quando dona Jovita proibiu a vinda caçula para a capital. Essa chave também um símbolo do fracasso do coronel Braulino Boaventura em realizar os sonhos e ajudar a filha diletta.

Além disso, o teor das memórias narradas mostra o quanto Braulino sofre de remorsos pelo destino da filha caçula. Esse sentimento é intensificado diante da incapacidade do fazendeiro em resolver uma disputa de terras que se prolonga há anos, a qual ele chama de “Questã”:

[...] mas quanto anos! Demarcações, agrimensores, diligências, honorários, embargos e agravos, etc., etc. Questã. Sem bem noção disso, e para certo alívio, o Coronel Braulino Boaventura levantava a taça: à saúde da Questã. Que o rio Arari, de cima a baixo, saiba: é a Questã. Um dia, um dia, ganha-se (JURANDIR, 2009, p. 170-171).

Os detalhes dessa disputa de terras e outras informações sobre o desfecho da história da filha do coronel serão narrados em **Ponte do galo e Os habitantes**, romances que compõe a trilogia de Luciana (SOUZA, 2016).

Por último, as duas mulheres que aparecem, durante a perambulação de Alfredo pela cidade depois do violento trote na escola, em que uma delas se torna uma personagem-narradora do tipo II que vai contando, entre muitos causos, sua história de vida para o desconcertado protagonista. Abigaíl e Ivaína, vizinhas do rapaz na José Pio, ao encontra-lo na rua pedem que ele as acompanhe: “Nos sirva de cavalheiro nesta nossa

expedição, acompanhe duas matintas pereras, mais adiante vai ouvir o nosso assovio” (JURANDIR, 2009, p. 123). Durante a longa conversa iniciada na página 122 da edição do romance de 2009 e encerrada na página 155, descobrimos que as duas mulheres são primas e que ambas estavam no encalço do marido de dona Abigail, suspeito de estar traindo a esposa.

Enquanto Ivaína se mantém calada, lançando, em um momento e outro, olhares ou pronunciando frases curtas de censura para a prima, essa abre a boca e enfeixa um longo diálogo com Alfredo. Entre as muitas histórias contadas pela mulher, destaca-se o relato de que a casa dos Boaventuras, onde o ginásio estava hospedado, foi construída depois do desmoronamento da casa dos Juruemas, a família de Abigail. Vejamos um trecho da narrativa da personagem-narradora:

— Aquela casa? Não sabia ainda que ela está em cima da nossa? Que debaixo dos alicerces estão sepultados os Juruemas? Ali foi nossa família. Um casarão de seis janelas, pratibanda com o anjinho de gesso no topo, frente de azulejos iguais àqueles do palacete Pinho na dr. Assis, vidraça azul e branco, passeio alto, ali na José Pio. Atrás se tinha um forno que era ver de padaria. E as touceiras de açaí bem atrás do pé de cacau? Saía pela Manoel Evaristo. Cada cacharrão de açaí que os moleques tiravam! Uma vez, eu menina, bem moleca, subi num açazeiro, descí, caindo, aos gritos, ferrada de caba, me inchou a cara, e tome febre! Mas debulhar açaí no alguidar, cachos e cachos, não me dissesse que não, que eu o pé batia, fazia. Nesse açazal hoje, tem é uma casa, pro lado da Manoel Evaristo, um ou dois sonhos meus bem enterrados. Só osso. Era mas acabou-se. Hoje somos mais os Juruemas? Meu avô era arrematante de vísceras. Mas o bucho, tanto, era pouco para o desperdício. A casa foi-se. Os marchantes, credores velhos, vieram em cima do que restava. Chega o barbudinho e aí está a nova casa. Vivíamos da tripa. Meu avô a bem dizer abarcava toda a buchada do Curro. Foi. Agora, adeus (JURANDIR, 2009, p. 124).

O relato em primeira pessoa de Abigail evidencia que além do encaixe de narrativas, em **Primeira manhã**, as tragédias familiares se encaixam também, mostrando que a ruína e o desabamento são comuns entre as famílias na Amazônia. Contudo, a decadência dos Juremas, segundo a personagem-narradora, teve sua origem no esbanjamento da fortuna e nas dívidas acumuladas. Algo semelhante aconteceu com os personagens Barbosa, um ex-comerciante e padrinho de Alfredo, em **Belém do Grão-Pará**, e com o Coronel Cácio, em **Ribanceira**.

A conversa e a longa caminhada acabam quando as duas mulheres subitamente fogem pelo escuro sem se despedir de Alfredo. A fuga ocorre depois de um ambíguo sumário narrativo em que o narrador global sugere o desejo sexual de Alfredo por uma das mulheres:

E aqui escoltado, por estas mãos, seguro, caramujo pela onda levado ao ar, voltando ao fundo, braços roçam-lhe a blusa, roçam-lhe dentro do peito, e levam devagarinho pelo igarapé enchendo com os taperebás amarelinhos, na proa do barco dois rostos banhados da noite e neste macio velejar a d. Ivaína e a d. Abigail, nem uma nem outra, a mulher só, aquela que lhe põe na mão, para fazer ver na treva, a folha de lilás, fazendo subir do lago, sob a chuva de garças, o búfalo (JURANDIR, 2009, p. 154).

O episódio é cheio de menções a elementos fálicos, indicativos do desejo sexual da personagem. Por exemplo, é bastante ambígua a cena em que a dona Abigail lhe põe na mão algo não identificado que faz “subir do lago, sob a chuva de garças, o búfalo” (JURANDIR, 2009, p. 154). A situação torna-se mais emblemática quando se menciona a folha do lilás, visivelmente, um elemento fálico relacionado à genitália feminina, mas que também simboliza um objeto mágico de cura, segundo a narrativa contada por dona Amélia, em **Três casas e um rio**, à Andreza, Mariinha e Alfredo. Vale lembrar que na história contada pela mãe do protagonista, uma pomba que seria morta por um rei cego, como pedido de clemência, oferece ao monarca um remédio milagroso (a folha do lilás) que o curaria da cegueira. Diante disso, fica implícito que o sexo é “a folha do lilás” capaz de curar o desconcerto de Alfredo, que nessa primeira parte da obra, vinha sendo narrada de maneira esfacelada, desde o início do romance.

Diante da análise do narrador e do foco narrativo em **Primeira Manhã**, consideramos que a obra é constituída por uma negatividade que constitui o romance, a qual evoca críticas contra a redução do humano à descartabilidade, à irrelevância social e à violência familiar. Essas críticas originam-se na denúncia da situação trágica dos personagens que são vítimas dos processos violentos de ruína individual e coletiva, expondo a impetuosidade da miséria, da marginalização social e do patriarcado. Sendo assim, uma narrativa linear com um narrador tradicional provavelmente seria inverossímil na representação das dores individuais e coletivas, daí surge a necessidade de pontos de vista que a tradição literária, durante algum tempo, considerou menor ou inferior. Com efeito, **Primeira Manhã** privilegia situações narrativas de mulheres, idosos, moradores da periferia, trabalhadores braçais, isto é, ganham voz, nesse romance, os grupos sociais historicamente oprimidos ou silenciados que irão reproduzir valores, condutas, linguagens e perspectivas divergentes das consagradas na tradição literária brasileira, reforçando o signo da ruína conforme defende Marlí Furtado (2010).

Evidentemente, a representação literária de pobres, mulheres e demais personagens oprimidos na sociedade não se configura uma novidade dentro da saga dalcidiana, mas trata-se de uma relação direta entre tema e forma em que a escolha do

tema interferirá diretamente no modo de representação adotado na obra, gerando questionamentos sociais e políticos diante das imagens dos excluídos da sociedade capitalista. Em uma perspectiva mais ampla, não seria exagero dizer que o entrecruzamento de pontos de vista leva a repensar a história do país, principalmente, porque a história dos excluídos é levada em consideração, possibilitando o alcance de dimensões não contempladas pelo discurso oficial. Portanto, a perambulação de Alfredo por Belém projeta questionamentos sobre as noções de cidadania, democracia, liberdade e nação no espaço amazônico brasileiro, haja vista que os narradores-personagens estão diante de catástrofes históricas e são testemunhas das ruínas individuais e coletivas recuperadas no enredo do romance, preferencialmente, por meio do memorialismo.

#### 4.6 De **Ribanceira** a ribanceira: narrador e foco narrativo no núcleo amazônico-paraense do ciclo **Extremo Norte**, de Dalcídio Jurandir

**Ribanceira**, o último romance do ciclo **Extremo Norte**, mostra Alfredo, com vinte anos de idade, assumindo a função de secretário-tesoureiro (tal cargo, atualmente, corresponderia ao de vice-prefeito) em uma cidade no interior do Estado do Pará, localizada à margem esquerda do Rio Amazonas. Simbolicamente, o nome do município não é enunciado em momento algum na obra, todavia, seus moradores o identificam a partir da alcunha de “ribanceira” e de outros epítetos como: “barranco”, “município defunto”, “cidade toda cemitério”, etc. O enredo está, temporalmente, situado por volta do final de 1929 e ao longo do ano de 1930. De modo mais específico, os acontecimentos da narrativa desenvolvem-se entre o final de outubro – “[...] É que está chegando o Dia dos Mortos” (JURANDIR, 1978, p. 31): assim o novo intendente informa a Alfredo –, passando pelo período da Revolução, transcorrida em outubro, de 1930 – “[...] trazendo a mudança do governo no país” e o “[...] novo intendente com outro rótulo: Prefeito [...]” (JURANDIR, 1978, p. 322) – e finalizam, sem uma marcação temporal definida, com a volta do ex-secretário para Belém depois de perder o cargo público no arruinado município e de ter trabalhado meses como auxiliar de caixeiro e professor de dois meninos em Alenquer.

É importante frisar que a localização geográfica do enredo, leva-nos a enquadrar a obra dentro do terceiro núcleo da ficção dalcidiana, conforme a classificação apresentada na delimitação metodológica desse estudo no início da seção. Portanto,

**Ribanceira** pertence ao núcleo **amazônico-paraense** do ciclo romanceado de Dalcídio Jurandir. Tal classificação fundamenta-se em um critério meramente espacial, todavia o distanciamento dessa narrativa dos núcleos **marajoara** e **belenense** amplia a cosmovisão da ficção de Jurandir; intensifica o uso da fala da população autóctone como procedimento narrativo e fornece uma perspectiva da região para além da ilha de Marajó e da capital paraense, permitindo, desse modo, uma visão panorâmica: das consequências dos processos socioeconômicos executados no interior da grande floresta – como os ciclos da borracha, geradores de perdas e danos (LOUREIRO, 2002) –, dos meios de vida e das formas de sociabilidade entre as classes sociais e do contato entre o imaginário amazônico com outras crenças e dos efeitos da modernidade que desconsidera as especificidades do amazônida.

Em suma, a história construída gira em torno da capacidade de Alfredo de administrar os destroços da decaída cidade. Empossado do cargo público, conseguido através da política do favor, o jovem transitará entre a elite decadente e hipócrita (coronéis arruinados, comerciantes falidos, funcionários públicos de alto escalão ímprobos, escândalos familiares, etc.) e a população paupérrima (roceiros, pescadores, empregados públicos de baixíssimo salário, pajés, rezadeiras, meretrizes, alcoólatras, etc.) da localidade. Portanto, o trânsito do jovem secretário entre classes sociais distintas permitirá: o aparecimento de um grande número de personagens, que terão seu modo de vida e demais práticas sociais focalizadas; denunciara a estratificação daquela sociedade e – a partir da rotina de Alfredo, fazendo inspeções públicas, visitas e participando de jantares, festividades, encontros casuais, etc. – se desenvolverá o conflito dramático do romance. Conforme menciona Willi Bolle (2011b, p. 432), essa composição narrativa apresenta “[...] um detalhado retrato da sociedade e da cultura locais, expressas, sobretudo [...]” através das falas das personagens.

Com efeito, o enfoque dado às falas das personagens será um importante traço compositivo desse último romance de Dalcídio Jurandir, pois, o narrador global do ciclo dedicará atenção especial à voz dos moradores da ribanceira. Nessa obra, o esfacelamento da narrativa e a oscilação do foco narrativo alcançam o grau máximo na ficção dalcidiana. A propósito, o conflito dramático, paulatinamente, será descrito a partir da postura do narrador global, que, de forma recorrente, mesclará seu ponto de vista e sua dicção aos de Alfredo, e concederá, com rápidas interferências, autonomia às personagens-narradoras para que elas contem suas histórias, suas versões dos episódios passados na cidade, causos e narrativas do imaginário amazônico.

Sobre os recursos narrativos da obra que rompem com a linearidade da narrativa e tornam “[...] o eleitor mais próximo da narração” (FURTADO, 2010, p. 132), Marlí Tereza Furtado argumenta que:

Nesta última narrativa do ciclo, os recursos acima apontados se fazem abundantes. Assim, temos jogos com a focalização: o foco pula de uma personagem para outra bruscamente, do mesmo modo passa da primeira pessoa para a terceira; o narrador se imiscui no foco e cria a primeira pessoa do plural, ou se transforma em câmera man; da mesma forma, há um ricocheteio com o tempo e com o espaço, à proporção em que as personagens, principalmente Alfredo, relembram momentos, pessoas, fatos, ou então as personagens narram; os dêiticos *aqui, agora, este, esta, aquele, neste* são utilizados inúmeras vezes, a indicarem a posição instável do narrador com relação à história que narra e a trazerem leitor mais perto do narrado. Chama a atenção a longa paragrafação (há parágrafos de página e meia) e a ausência de divisão do livro em partes ou capítulos. São trezentas e trinta páginas que nos dão a impressão de terem sido narradas de um fôlego só (FURTADO, 2010, p. 132 [grifos da autora]).

A descrição de Marlí Tereza Furtado dos procedimentos da obra em estudo é essencial para o entendimento do processo narrativo de Dalcídio Jurandir. Portanto, seguindo o caminho indicado pela pesquisadora, consideramos que a voz narradora central de **Ribanceira**, um narrador em terceira pessoa onisciente, o mesmo dos outros romances do ciclo dalcidiano, deixa explícita sua posição social alinhada à gente pobre do arruinado município, os quais narrarão as contradições e arbitrariedades dos poderosos no interior da Amazônia brasileira. Visto que, devido aos procedimentos narrativos adotados, ele funde sua perspectiva à de Alfredo e usa com frequência o modo dramático, desaparecendo da narrativa e dando, dessa maneira, autonomia narrativas às personagens, valorizando a linguagem e visão de mundo daquela população.

A frequente oscilação do foco narrativo passando do narrador global para Alfredo e desse para um grande número de personagens assinala o recorrente processo dialógico existente nos romances de Dalcídio Jurandir: o primeiro é a tradicional passagem, por meio do modo dramático, do discurso do narrador para a fala das personagens e o segundo é a alternância entre o discurso direto, o indireto, indireto livre até assumir a forma de um monólogo interior ou do fluxo de consciência. Correntemente, a narrativa dos romances do ciclo **Extremo Norte** oscila entre unidades monologais (essas aparecem através dos recursos de subjetivação da personagem) e unidades dialogais (essas surgem quando as personagens travam diálogos). No presente livro da saga dalcidiana, temos o predomínio dessa última unidade.

Outro traço formal da obra é a alusão a acontecimentos, episódios e personagens de outros romances do ciclo. Esses momentos retrospectivos aparecerão por meio de analepses, funcionando, ora como elo coesivo dos dramas que integram continuamente a saga, ora como amplificadores da carga dramática dos conflitos vigentes na ribanceira, os quais o leitor tomará conhecimento por meio da fala das personagens. Logo, o principal traço narrativo da obra é a atenção dada à linguagem dos moradores, recaindo sobre Alfredo o papel de ouvinte-interlocutor dessa comunidade, sobretudo porque em muitos momentos da história ele:

[...] escuta e registra tipos de falas: de representantes do poder público, ou seja, já, do aparato burocrático-administrativo, de proprietários e comerciantes, e também de gente das camadas de baixo. Com isso, o romance torna-se um repositório de conversas, fofocas, denúncias, brincadeiras, histórias galantes, lendas, crenças e mitos, revelando a mentalidade, as imagens de desejo, os conflitos e os saberes dos habitantes. É um espaço polifônico e democrático, pois o direito à fala é concedido a todos (BOLLE, 2011b, p. 433).

Para mostrar esse numeroso rol de falas, o narrador global usará correntemente o modo dramático fazendo com que a história seja narrada a partir do encadeamento de cenas de diálogos que informarão ao leitor as fofocas, os crimes, os conflitos, os desejos, as situações esdrúxulas, os mitos, as lendas, as fantasias e etc. das várias personagens. Esse recurso do foco narrativo conduz ao apagamento da voz narrativa central e cria o efeito de que a história é narrada de um ângulo frontal e fixo (JUNIOR, 2009) encurtando a distância entre o leitor e a matéria narrada. Vale frisar que o contato de Alfredo com múltiplos falantes da ribanceira, o conduz à várias fontes de informação e o liga à uma multiplicidade de pontos de vistas, o que, conseqüentemente, demonstra o uso pelo narrador da onisciência seletiva múltipla.

Além disso, essas personagens caracterizam-se como testemunhas<sup>53</sup> cujos relatos expressam a ruína, a fome, a miséria, o desamparo social, a opressão, etc. Por exemplo, Coronel Cácio é uma testemunha da ruína da borracha na Amazônia e o seu caráter testemunhal<sup>54</sup> prefigura no silêncio e na distância que se coloca no jantar oferecido ao

<sup>53</sup> Inclusive Alfredo seria uma testemunha do tipo viveiro, isto é, uma pessoa que testemunha os acontecimentos, atos e fatos do ambiente onde vive e/ou trabalha (Cf. SALGUEIRO, 2012). O traço testemunhal do protagonista do ciclo **Extremo Norte** decorre das perdas e danos perpetrados historicamente contra a região. A ação do personagem em “rememorar os amigos ou parentes que sucumbiram às desgraças, não deixa de ter uma postura de sobrevivente [...]” (MORAES, 2017, p. 168); haja vista que o memorialismo de Alfredo, principalmente, quando lembra da gente pobre da Amazônia, está marcado pelo lamento e pela preservação da honra daqueles que pereceram.

<sup>54</sup> Segundo Wilberth Salgueiro (2012, p. 284): “A testemunha é a pessoa. Testemunho é o relato, o depoimento, o documento, o registro (escrito, oral, pictórico, fílmico, em quadrinhos etc.). A testemunha, por excelência, é aquela que viveu a experiência, é um *superstes* – sobrevivente. Há,

novo intendente do município. Taciturno durante quase todo o banquete e dando respostas curtas e evasivas aos questionamentos dos convidados que o torturam com perguntas sobre o tempo da fatura, o coronel é uma testemunha incapaz de expressar a situação de quase morte que foi a sua derrocada econômica e social. Cabe ao narrador global sumarizar e pontuar tal fato: “[...] Esquecido de seus comensais, o Coronel Cácio, solitário, dá a si mesmo, no derradeiro banquete, a ilusão da fortuna restituída e do poder reconquistado” (JURANDIR, 1978, p. 83). Frisamos, que a vertente do testemunho na ficção de Jurandir prescinde de um estudo mais profícuo, por isso, nos restringimos a essa ligeira observação.

A respeito das personagens-narradoras, é importante assinalar, que todas são seres intratextuais. Embora seja possível reconhecer a atuação do narrador organizando a narrativa, todavia são aquelas figuras que assumem algumas funções que seriam próprias do narrador global dalcidiano como: produzir e configurar o universo da narrativa; estabelecer as conexões e relações da matéria narrada; ratificar a veracidade dos fatos narrados; propor interpretações para episódios e acontecimentos e fornecer informações necessárias para a progressão da história. Em **Ribanceira**, tais narradores, segundo nossa classificação, surgem por meio do modo dramático, principalmente, quando o narrador principal fica em *off*, e caracterizam-se em dois tipos: personagens-narradoras I, que assumem o status de narrador, e personagens-narradoras II, que contam histórias encaixadas no enredo principal. Quanto ao primeiro tipo, podemos listar Alfredo, o intendente Januário, que também é uma testemunha da tragédia econômica da região; Bi, donzela mal falada na cidade e filha do arruinado Coronel Cácio; d. Benigna; o bêbado Epaminondas; o comerciante Seu Guerreiro; o coletor federal apelidado de Sede de Justiça e o juiz. Quanto ao segundo tipo, temos: Nhá Fé; Seu Dó, o porteiro faz tudo, e Dona Sensata, que, ao longo do contato com Alfredo, irão contar histórias do imaginário popular amazônico.

Parte desses personagens parecem arquétipos de heróis míticos ou da literatura clássica, conforme destaca Joanita Baú de Oliveira, na dissertação: **As mil e uma noites de aninga e lama de Dalcídio Jurandir: a trajetória de aprendizado de um herói mestiço** (2015). Segundo Oliveira, apesar de lembrarem figuras míticas e literárias, os personagens de **Ribanceira** são completamente decaídos, rotos e desprovidos de qualquer poder. Desse modo: “[...] ao longo do romance se alternam o trágico e o irônico, mediante

---

naturalmente, outros graus de testemunha: há o *testis*, que se opõe como *tertis* (terceiro) – que presenciou, que viu, que ‘testemunhou’” [grifos do autor].

a caracterização dos tipos sociais pobres e da alta sociedade, que agonizante tenta manter seu *status*” (OLIVEIRA, 2015, p. 104). Portanto, podemos considerar a existência de personagens trágicas na referida obra, conforme menciona Ubaldo Martini Puppi (1981), pois frequentemente, seja por meio da elocução das personagens-narradoras ou da atuação do narrador global, será denunciado o sofrimento até as últimas consequências – “eis o complemento definidor da situação trágica” (PUPPI, 1981, p. 43) – desses seres diante da violência institucional provocada por contextos sociais, políticos, econômicos e mítico-religiosos.

#### 4.6.1 *Literatura, sociedade e cultura em Ribanceira*

Antes de empreendermos uma leitura do último romance do ciclo dalcidiano, é importante descrever umas informações relevantes em torno da obra. Publicado no final da década de 1970, em plena ditadura militar brasileira, as primeiras considerações críticas sobre o romance saíram na imprensa periódica. Por exemplo, em um único dia, 17 de fevereiro de 1979, tanto a revista **Manchete**, periódico de circulação nacional, quanto o **Jornal do Brasil**, um dos mais importantes cadernos noticiosos do país, editaram críticas ao livro de Jurandir.

A resenha da escritora Heloneida Studart (1932-2007), na revista **Manchete**, apresenta a seguinte proposição sobre o romance:

A Record [editora] acaba de editar Ribanceira, retrato de uma cidade agonizante da Amazônia, onde os temas do autor retornam, trágicos: o grande rio “alimentado no dilúvio”, a solidão do homem diante da natureza espantosa, suas perplexidades e conflitos. Agora que a Amazônia corre riscos, vale a pena uma aproximação maior com sua linguagem (e paisagem). Dalcídio Jurandir conhece muito bem uma e outra (STUDART, 1979, p. 103).

A escritora cearense, que era articulista no periódico, como chave de leitura, recorre ao da tradição literária brasileira que classifica as obras que tematizam a Amazônia dentro do paradigma paraíso perdido/ inferno verde. Heloneida Studart evoca imagens sobre a região como “rio ‘alimentado no dilúvio’” e “natureza espantosa” que foram cristalizadas pelos escritos de Euclides da Cunha acerca da Amazônia no ensaio **À margem da história** (1909).

Por sua vez, é o escritor Salim Miguel (1924-2016), no **Jornal do Brasil**, que dedica mais linhas ao falar da obra, argumentando que:

Completa-se, com *Ribanceira*, o complexo painel amazônico que Dalcídio Jurandir vinha compondo ao longo dos anos, e com o qual nos

dá uma visão multifacetada de sua terra e sua gente. Desdobrando-se em planos e se ampliando a cada volume, interligando e fundindo ações, situações e personagens, é como se o leitor tivesse penetrado no emaranhado da floresta, entrando em contato com uma população primitiva e desassistida. Aqui temos, ao mesmo tempo, a natureza inóspita e a análise psicológica, o estudo dos caracteres e a crítica social – tudo numa linguagem densa e carregada, repleta de sumo e inventiva. O Autor fixa quadros e episódios da vida na Amazônia, com a transmissão exata das possíveis fisionomias que marcam uma existência e um meio, e os identificam (MIGUEL, 1979, p. 3 [grifo do autor]).

A crítica de Salim Miguel adentra com maior argúcia no romance de Jurandir, identificando traços estilísticos e narrativos. Para Miguel, nessa obra, Dalcídio Jurandir é indiferente quanto ao uso da primeira e da terceira pessoa do discurso narrativo. Esse jogo de vozes narrativas indissociáveis é um recurso para melhor introduzir o leitor no mundo ficcional do escritor, cuja narrativa “[...] rompe com a cronologia e a linearidade de tempo, ação e espaço, e emprega alternadamente primeira e terceira pessoas, com expressões idiomáticas e palavras pouco comuns no ir-e-vir dos períodos e das situações ou na estrutura tão peculiar da frase [...]” (MIGUEL, 1979, p. 3). Salim Miguel considera ainda que o romancista paraense não buscava fórmulas narrativas exóticas, mas também não fazia concessões fáceis, exigindo, desse modo, a participação ativa do leitor para que fosse possível haver a fruição e o fascínio diante da complexidade daquele mundo ficcional.

Para escrever **Ribanceira**, Dalcídio encontrou inspiração, evidentemente, em suas viagens por ilhas, rios, vilarejos e cidades da Amazônia paraense e no trabalho ao lado do antropólogo Charles Wagley<sup>55</sup> (1913-1991), que realizou pesquisa nos anos 1940 na

---

<sup>55</sup> Na segunda edição livro **An introduction to Brazil** (1963), Charles Wagley acrescenta o capítulo “Brazilian Fiction and National Identity” no qual propõe uma interpretação da realidade brasileira a partir da ficção nacional. Desculpando-se por não ser um conhecedor da literatura nacional, o antropólogo escreve um ensaio que contempla o romance brasileiro, de Manuel Antônio de Almeida a Aluísio Azevedo, de Machado de Assis a Jorge Amado e de Graciliano Ramos e José Lins do rego a Dalcídio Jurandir, de João Guimarães Rosa a Antonio Callado.

Sobre o romancista, Wagley menciona o seguinte: “[...] From the far North, in the state of Pará, Dalcídio Jurandir began to publish his series of books on the lower Amazon region; by now he has published seven novels in this series of the “Extreme North” which began with *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941) (Rain on the Plains of Cachoeira) and *Marajó* (1947), which treat the way of life on Marajó Island and in a small town. More recently, in *Belém do Grão Pará* (1960) and *Passagem dos Inocentes* (1966) [sic] (The Way of the Innocents), he has taken Belém, the city at the mouth of the Amazon, as his setting. There are regional novels for all parts of Brazil, and many of them provide us with a rich reservoir of insight into the variegated national culture of Brazil” (WAGLEY, 1971, p. 275). Livre tradução: “[...] Do extremo norte, no estado do Pará, Dalcídio Jurandir começou a publicar sua série de livros na região baixa da Amazônia; já publicou sete romances nesta série do “Extremo Norte”, que começou com **Chove nos Campos de Cachoeira** (1941) e **Marajó** (1947), que tratam o modo de vida na ilha de Marajó e em uma pequena cidade. Mais recentemente, em **Belém do Grão Pará** (1960) e **Passagem dos Inocentes** (1966) [1963], ele adotou Belém, a cidade na foz do Amazonas. Há romances regionais para todas as partes do Brasil, e muitos deles nos fornecem um rico reservatório de informações sobre a variada cultura nacional do Brasil”.

cidade de Gurupá, localizada na região baixo amazonas à margem esquerda do rio Amazonas no Estado do Pará, dando origem ao livro **Uma comunidade amazônica: estudo do homem nos trópicos** (1953). A biografia de Dalcídio Jurandir, como se sabe, informa que, em 1929, o escritor foi nomeado por Raynero Maroja, intendente municipal de Gurupá, para o cargo de secretário tesoureiro do município, permanecendo ali até novembro de 1930. Na referida época, Jurandir tinha a mesma idade de Alfredo: 20 anos. Identicamente, autor e personagem, fizeram o mesmo trajeto quando tinham idades semelhantes, ambos vão trabalhar de secretário de intendência. Daí resulta uma das proposições de Alfredo ser o *alter ego* de Dalcídio Jurandir.

Das viagens e do trabalho com Wagley, Jurandir tomou de empréstimo a ideia de escrever sobre a população (principalmente a desassistida) de um vilarejo decadente no interior do vale amazônico, destacando um bom número de pormenores e de aspectos do cotidiano e da cultura dessa comunidade<sup>56</sup>. Assim, no romance sobressai a rotina burocrática-administrativa do secretário; a participação dele em jantares e bailes comemorativos; as caminhadas e inspeções na localidade; as visitas e encontros, nos quais Alfredo dialoga e ouve as histórias, fofocas, causos, lendas e ainda se envolve nos festejos populares, tornando a adesão do protagonista e, por conseguinte, do narrador global ao povo e às suas manifestações culturais.

#### 4.6.2 *As vozes ordenadoras da narração*

Os núcleos de significados de **Ribanceira** formadores da tessitura da obra podem ser reconhecidos a partir da fórmula ou dos procedimentos narrativos adotados pelo narrador global. Portanto, o apagamento do narrador central do romance, conferindo o esfacelamento da narrativa, quando ele mescla seu discurso ao do protagonista e de maneira reiterada opta pelo uso do modo dramático, permite que haja a reordenação, a transformação e desfiguração de dados da realidade de mundo, conformando, assim, a unidade interior da obra.

Conforme já sabemos, o narrador deixa a gente da ribanceira falar livremente. Essa postura perfaz a verossimilhança da obra, pois as perdas e danos históricos na

---

<sup>56</sup> No artigo **Filosofia, antropologia e reportagem em Ribanceira: considerações sobre o desviver na Amazônia de Dalcídio Jurandir** (2015), Edilson Pantoja da Silva assinala os principais paralelos entre o romance de Dalcídio Jurandir e o estudo antropológico de Charles Wagley. Segundo Silva (2015, p. 439): “[...] percebe-se, na comparação com a descrição etnográfica de Wagley [...], que o autor de *Ribanceira* parte da mesma base de dados, mas que, dada a natureza de seu trabalho, faz as informações convergirem para o âmbito da vida vivida, via ficção, sem, contudo, fugir à verossimilhança”.

Amazônia são relatados nesses diálogos, principalmente, na fala da camada mais pobre. É por meio dos diálogos que: se reconhece a estratificação social no município (possuidores x despossuídos/ gente de primeira classe x gente de segunda classe); se recupera e intensifica o drama racial e social de Alfredo, representado a partir da dicotomia entre o pai branco (figura valorizada socialmente) e a mãe preta (figura desvalorizada socialmente); se toma conhecimento do passado abastado da ribanceira, durante o ciclo da borracha, e o seu presente decadente; e se observa o embate entre cultura oral e cultura escrita, as quais estão associadas, respectivamente, as imagens de não-civilizado e iletrado e de civilizado e letrado. Diante desse esquema opositivo, o narrador global, a partir da fusão da sua perspectiva a de Alfredo e do uso de personagens-narradoras, manifestará um ângulo de visão que oscilará entre a representação do trágico e a sátira dos poderosos da ribanceira.

A presença do trágico, segundo já foi mencionado, decorre da violência causada por fatores políticos, econômicos, sociais e míticos-religiosos. Assim, a situação trágica está ligada ao imaginário amazônico, a partir da incorporação de narrativas populares ao enredo principal; à descrição dos problemas sociais aviltantes do amazônida; à queda da borracha na região; à alusão a personagens de narrativas míticas, fantásticas e da literatura clássica como Prometeu, Hamlet, Dom Quixote, e a sátira está ligada ao desmerecimento de uma elite hipócrita, preconceituosa, difamadora e segregadora.

Entre os personagens de **Ribanceira**, apontados por Joanita Baú de Oliveira como arquétipos de heróis míticos ou de figuras da literatura clássica, estão: Seruaia, empobrecido homem que vende de animais da fauna amazônica para manter a subsistência, o qual é explicitamente comparado por Alfredo a Jesus Cristo: “[...] como se viesse no ar, aquele tão pé no chão só pele e osso, enfiado no molambo, mas é ver o Cristo, com o tucano dentro do paneiro, um peito amarelo” (JURANDIR, 1978, p. 29); o porteiro Seu Dó que pode ser associado a um apóstolo bíblico: “E tão cabeludo, tão vergado, o olho tão coruja [...] quem sabe um dos doze apóstolos [...]” (JURANDIR, 1978, p. 48); o coletor federal conhecido também como Sede de Justiça por causa do desejo de vingança contra o juiz, Fidalgo Loureiro, tem fortes semelhanças com Hamlet; sobretudo por ter o hábito de conversa com um crânio humano que desenterrou quando procurava um suposto tesouro escondido; a personagem conhecida como Iná-Perde-a-Viagem tem a história de vida análoga a Ariadne da mitologia grega, pois ambas foram abandonadas pelos noivos e, por último, “a prostituta Dária-Mora-com-o-Diabo que, tal

qual Circe, atrai os homens que passam pelos seus domínios e cobra um pedágio pelo serviço prestado” (OLIVEIRA, 2015, p. 105).

As primeiras páginas do romance mostram a chegada de Alfredo à cidade para onde foi designado como secretário tesoureiro. A partir da perspectiva do protagonista que sai de um campo de visão amplo para um mais restrito, o espaço e parte da história do município são descritos:

De repente o fortim sobre o largão aqui fora.  
O forte. Fortim. Fortim daquele tempo, lido no jornal, mandado restaurar pelo Dr. Washington. O presidente, passando por Manaus, quis ver de perto o fortim, tinha um fraco pela história, meteu em obras o bastião caduco. Picharam a ferrugem dos canhões. Lá está o chalezinho caiado. A preço de meio instante estamos na ribanceira (JURANDIR, 1978, p. 9).

Embora o romance apresente um narrador em terceira pessoa onisciente, que gradualmente, vai se apagando da narrativa, a focalização se centra no ângulo de visão de Alfredo. Com isso, reitera-se a *práxis* da ficção dalcidiana, a frequente oscilação entre o ponto de vista do narrador global e o do personagem, acarretando rápidas mudanças da narração em 1ª pessoa (quando as personagens-narradoras assumem o *status* de voz narradora central, mostrando, por meio do monólogo interior ou do fluxo de consciência, seus pensamentos, sentimentos, memórias, desejos, ideias, fantasias, etc.) para a 3ª pessoa (quando o narrador global faz rápidas interferências, quando as personagens relatam testemunhalmente episódios ou outros acontecimentos ou narram histórias encaixadas), o inverso também acontece, e do discurso direto para o direto ou indireto livre.

Essas oscilações, no início do romance, manifestam uma indefinição sobre a identidade do narrador, pois, a focalização se centra na interioridade de um melancólico Alfredo, o qual se mostra abatido e desanimado diante do destino que lhe aguarda na decaída cidade:

Nestes olhos mal saídos do beliche, soneira e preguiça, se misturam canhões e estirões [...]. Aí a um passo me espera meu degredo, contam que lugar de abacate e febre. Meus vinte anos onde não é mais o mundo ao pé deste bicho rio que se cevou no dilúvio. [...] Os canhões salva, atirando piche no gaiola. Despede a ribanceira um vermelhume a lembrar sangrador de índio, aquele, nos 1600 e nos 1700, Mané taa yamê Yara? na boca das armas expiraram nações, finquem no chão do massacre a cruz dos brancos, até hoje as guaribas tocam funerais. Pela proa, lá pra lá, no enalço de Prainha, Arumanduba, Santarém Óbidos, Manaus e do Tio Sebastião, esparrama-se a baía no fogo da tarde e de onde fogem velas assustadas (JURANDIR, 1978, p. 9).

Ao relatar sua percepção da cidade, o personagem pressupõe, por meio do solilóquio, a existência de um narratário capaz de compreender as dores internas do protagonista. Expressões como “Aí”, “aquele”, “lá pra lá” e o verbo imperativo “finquem” sugerem a existência de um interlocutor que conhece tanto a geografia quanto a história da região, a qual está marcada pela morte, a dor e o medo. Devemos atentar que a descrição da ribanceira, metonimicamente, também é a descrição da história de perdas e danos da Amazônia que desde a colonização vem massacrando os povos indígenas.

Além disso, a cidade também metaforiza o processo de abandono e de exploração da região amazônica; haja vista, a partir da perspectiva de Alfredo sintetiza-se os principais problemas registrados historicamente na região (Cf. LOUREIRO, 2002): a exploração desenfreada dos recursos naturais, no romance a menção ao ciclo da borracha é exemplar; a ausência de políticas públicas, que, conseqüentemente, conduz a população, seja urbana ou rural, à miséria e à amplificação das desigualdades sociais, por isso, há tantos personagens rotos em **Ribanceira**; a presença de incontáveis abusos, arbitrariedades e exorbitâncias que instalam as formas de trabalho análogas à escravidão, à grilagem de terras, à expulsão e a morte de indígenas, de pequenos proprietários de terras e de demais trabalhadores rurais (na obra o alcoólatra Epaminondas, que perdeu as terras para o comerciante Seu Guerreiro, é paradigmático); e por último, para não tornarmos exaustiva a lista, o reforço de preconceitos relativos à população e à cultura do amazônida, que considera índios, negros e caboclos como detentores de uma cultura primitiva, inferior e pobre, sendo, desse modo, desconsiderados do processo modernista de desenvolvimento e das políticas públicas pensadas para a região. Esse último ponto manifesta-se na postura e nas falas dos poderosos locais da cidade barranco, por exemplo, tal preconceito é escancarado quando Alfredo faz uma visita ao promotor que declara: “[...] Franceses, sim, que deveriam colonizar este país, estaríamos hoje falando como civilizados [...] – Este barranco só embrutece [...]” (JURANDIR, 1978, p. 271).

Conforme, anteriormente mencionado, ao traçar uma breve descrição da cidade, Alfredo, imbuído da postura de personagem-narrador do tipo I, comporta-se como uma voz coletiva que conhece a história da Amazônia e é capaz de apontar o choque entre o passado e presente da região, que reedita no presente problemas antigos.

Entre os elementos que permitem a associação do ato narrativo oscilante entre Alfredo e o narrador global, em **Ribanceira**, à uma voz coletiva é: o uso de segmentos

de texto na 3ª pessoa gramatical, tornando a narração impessoal; por exemplo, ainda no início da obra, o uso do discurso indireto livre torna quase indissociável quem fala:

Chegar de viagem é não desembarcar direito. Que é que de **nós** fica a bordo, não **sabemos** [...] Uns ali, **nossos semelhantes**, escorados no esteio ou embaixo nas montarias, olham com suado torpor o gaiola que afasta. As mulheres, nos tapiris, sabem que o navio não lhes trouxe uma bolacha sequer, um grampo, um pedaço de sanefa de bordo para uma saia. Fica pelos tauris pendurados no beijo grosso da lama, ali vizinhos do navio, o cheiro daquela carne assando lá a bordo. [...] Navio tão que se espera tão que se deseja, não, não trouxe nada para os tapiris, e assim tão sovina mais boiúna parece, nas visões do mariscador e do remeiro. [...] Olha! em cima do miritizeiro caído na meia-maré a tracajá tirando uma vista **da gente** (JURANDIR, 1978, p. 24 [grifos nossos]).

No excerto acima, a voz do narrador e do personagem são indissociáveis. A mescla entre a linguagem de um e a do outro é tão entrelaçada que não se pode dizer se, o discurso proferido, se trata de uma digressão do narrador ou de um monólogo interior de Alfredo. No entanto, esse amálgama de vozes mostra a unidade de pensamento de ambos quanto à situação de marginalidade e de abandono social dos pobres na Amazônia; os quais, embora estejam cientes de que os navios abastecidos de cargas nunca as trazem para eles, ficam em uma eterna espera. Do trecho citado, destaca-se também que narrador e personagem compreendem as tradições da cultural oral amazônica “como um recurso necessário para a população poder sobreviver em circunstâncias muito difíceis” (BOLLE, 2011, p. 438), pois, diante, da fome e da miséria extrema, resta a visão da boiuna, da matinta, do curupira, do boto e de outros seres fantásticos.

A forma como se dá a alternância entre o discurso de Alfredo e o do narrador global reitera a nossa proposição de que ambos assumem o *status* de voz coletiva, sobretudo porque as mudanças do discurso indireto para o indireto livre e para o direto (e vice-versa) colocam tanto a dicção quanto a perspectiva de Alfredo como complementar da linguagem e do ponto de vista do narrador global, atestando que entre os dois não há hierarquia ou relações desiguais. Vejamos:

Palmebiche, gravata, tem de desembarcar com cerimônia, lá esperam o Secretário Municipal, filho de peixe... O peixe pai, aquela hora, vinte e cinco anos Secretário, lá no chalé à janela, depois do expediente. O navio nem se puxa, nas grudes da vazante, mais parece de fogo apagado, conta até dez vai apitar? não apitou? Ao peso destas águas se calou. Aqui desembarco, não como no cais do Rio de Janeiro, descarregado nas muletas da Sem Nome e nos mais minguados quinze mil-réis deste mundo. Aqui Secretário o lavador de pratos do Café São Silvestre na Saúde. Aqui Secretário o zinho andante pelo túnel debaixo daqueles gritos ali acumulados desde quando (JURANDIR, 1978, p. 10).

Nas primeiras páginas do romance é notório que tanto a cidade quanto a percepção do todo que a envolve são narrados em conjunto, pois, o uso do discurso indireto livre torna indissociável o que é pensamento do secretário e o que é intromissão do narrador. Exceto quando o tempo verbal – [eu] “desembarco”, [eu] “descarrego” – e os advérbios locativos (aqui) identificam Alfredo como enunciador. Portanto, consideramos que Alfredo e o narrador global ocupam o mesmo lugar de sujeitos amazônicos que pretendem desmascarar a miséria e iniquidade no grande vale. No entanto, para que haja o desmascaramento, é necessário preservar as histórias individuais, em especial da gente de “pé no chão”, do esquecimento ao longo do tempo e para isso:

Alfredo escuta. Vivos e mortos, uns e outros, sempre carecidos. Comadre Nhá Barbra, esta, lhe abre o baú da família: D. Amélia no chalé, ao espelho, rosto de baunilha e delírio. Pretas da Areinha passando a ferro a cambraia das brancas, pretos do Araquicaú apanham goiabas para a calda dos brancos, pretos da Rui Barbosa saem para o torno e o motor, tio Sebastião cobrindo, com o seu negror viageiro, chãos e rios, e aqui, devota do seu parceiro preto São Benedito, a comadre Nhá Barbra, espichada, saia feita do camisão do Fiscal de Consumo, pé no chão, pedindo vela para as suas almas (JURANDIR, 1978, p. 259).

A escuta de “Vivos e mortos, uns e outros, sempre carecidos” também é um mergulho nas lembranças individuais, cuja soma de memórias configuram o coletivo, preservando a memória coletiva, sobretudo, de negros, trabalhadores e mulheres. Além disso, a memória coletiva (HALBWACHS, 1990) também forma parte da história dessa comunidade na margem do rio Amazonas, a qual, entre desmoronamentos e escombros, é composta pelo imaginário fantástico. Segundo o relato dos moradores da ribanceira, a ruína da cidade é resultado da praga de um padre revoltado que, após uma festividade de São Benedito não pode levar o dinheiro arrecado (subtraído pelo filho do Coronel Cácio), amaldiçoou o lugar. De acordo com o novo intendente, o religioso foi agredido e embarcado à força para Belém:

[...] Berrando, moído a pau, foi embarcado a toque de caixa no *Lobão* [navio]. Ao passar pelo Fortim, o padre, todo esfolado, desfia o rosário, cospe grosso a caninga sobre a cidade. Noutra dia, no que deu a febre num, deu no outro, e tal foi que toda hora o sino dobrando. As casas passaram a cair mais. O intendente, gravata e colarinho, não chegava para os enterros e para os desabamentos (JURANDIR, 1978, p. 42).

A fama de amaldiçoada é conhecida por Alfredo antes mesmo de sua chegada à cidade, porém, a origem da desgraça da ribanceira é de outra natureza. Contam que no lugar: “[...] foi enterrada a caveira de burro” (JURANDIR, 1978, p. 25), uma feitiçaria que trouxe má-sorte para o lugar.

No entanto, embora tanto Alfredo quanto o narrador sejam sujeitos que defendem a cultura amazônica, eles não se refutam a denunciar os meios de exploração e de alienação da população local. Por mais que o imaginário integre a cosmovisão da gente da floresta, ele acoberta as reais causas da miséria e do subdesenvolvimento locais. Atrás de maldições, seres fantásticos e mistérios estão o preconceito racial, a estratificação social, a exclusão regional e a espoliação e a marginalização. Por exemplo, o novo intendente, apesar de ser um homem letrado e instruído, optar por atribuir ao sobrenatural à ruína do município, mesmo sabendo dos abusivos e desnecessários descontos na renda da cidade:

A cobrança dos impostos de exportação do Município é feita em Belém. A intendência paga uma assinatura d' *O país*, 30\$000 à caixa do PRF e uma verba de propaganda do Município. E ainda 5% ao procurador. Sendo tão pouco o vintém cobrado, calcule a soma dos descontos. E é ainda consignado: óbolo ao Papa, 30\$000. Óbolo ao Papa. O Vaticano surrupia destes cacos trezentos tostões mensais cobrados piamente pela Recebedoria de Rendas, já descontados em folha (JURANDIR, 1978, p. 42-43).

Por meio da voz do intendente Januário (embora o personagem não tenha essa intenção) temos a denúncia da situação trágica dos moradores do arruinado município decorrente da violência instaurada, primeiramente, pela política, pois são os gestores que decidem como será usada a renda arrecadada na cidade, e depois pela economia, visto que os impostos e verbas são usados para o pagamento de trivialidades ao invés de serem aplicados no bem-estar dos cidadãos do município. Até a igreja católica é responsável pelos infortúnios dessa comunidade amazônica, quando toma para si grande parte do dinheiro municipal. Assim, o trágico é instaurado na ribanceira causando sofrimento, ruína e decadência. Segundo Marlí Tereza Furtado, a condução e apresentação, feita pelo intendente dos escombros do município a Alfredo, enfatizam e reiteram “[...] a cidade da ribanceira como uma grande Ruína que faz parte de outra maior, a região em que se insere, pois ele conta a Alfredo de seus vintes anos de trabalho pelos atoleiros do interior” (FURTADO, 2010, p. 136).

A situação trágica na obra é também reiterada a partir da ideia de fracasso do herói, a qual é mostrada, em dois momentos do romance, quando Alfredo é visto como um possível herói: o primeiro momento ocorre quando o narrador global compara o protagonista a Peri, o índio bom selvagem do romance indianista **O Guarani**, de José de Alencar, e o segundo quando Alfredo se vê aprisionado diante da impossibilidade de

partilhar a carne de uma vaca com os mais pobres da ribanceira, lembrando o mito de Prometeu.

A comparação a Peri acontece durante a viagem de Alfredo para a ribanceira quando duas jovens mulheres brancas dialogam com o personagem. Pensando sobre os perigos que a floresta poderia oferecer às frágeis moças, o narrador global onisciente sumariza o comportamento do rapaz diante delas: “Aqui Alfredo já se fazia Peri diante das duas, palmeira escolhida para salvá-las da enchente, dos miasmas, da vila no escuro [...] e o defunto no Trapiche pedindo que devolvessem o fígado” (JURANDIR, 1978, p. 27). Contudo, a preocupação do personagem é vã, pois as moças que haviam dito que iriam para Manaus “[...] desembarcam naquele barracão largo escancarado de janelas, trapiche de madeira e lenha, boca do Pucuruí, defronte-defronte da Ponta da ilha do Guarupai” (JURANDIR, 1978, p. 28). A descrição do barracão com janelas largas indica que as donzelas estariam expostas aos perigos cogitados pelo herói (mosquitos, febres, serpentes, etc.) e, conseqüentemente, seguindo sua viagem ele não estaria lá para salvá-las. Quebrando, desse modo, a comparação com o herói de **O Guarani**, que estava sempre de prontidão para salvar Ceci. Inclusive, o alerta de perigo é feito pelo próprio narrador onisciente que, por meio do discurso indireto livre, diz: “Mimosas de leque e pucarina, este aningal vos devora, só vos deixa o osso limpo. Essa brancura põe um alumeio no rio, que chama surucucu” (JURANDIR, 1978, p. 27).

O segundo momento que indica o trágico fracasso do herói não cita diretamente o mito de Prometeu, porém o intertexto acontece a partir de uma fala do capitão, logo após a conturbada divisão da carne do animal entre os poderosos locais. Dirigindo-se para Alfredo, assim o Capitão de polícia se pronuncia: “— Secretário, o Cabo brinca com fogo, não. Que o **primeiro fogo do mundo** foi visto nascendo daquele atoleiro de onde também nascemos. Não lhe proclamo mais nada” (JURANDIR, 1978, p. 192 [grifos nossos]). A menção ao primeiro fogo do mundo remete ao mito do titã Prometeu que roubou o fogo dos deuses do Olimpo e deu aos homens. De fato, a narrativa do titã é narrada pela primeira vez, por Hesíodo, na **Teogonia** e nos **Trabalhos e Dias** (SOTTOMAYOR, 2001), e ambos os textos contam como Zeus foi enganado por Prometeu. Convocado para resolver como seriam divididas, partes de um boi sacrificado, entre deuses e mortais, o titã separou, para um lado, carnes e gordas vísceras cobrindo-as com a pele e o ventre do animal e, para o outro, escondeu sob brilhante banha os alvos ossos do boi. Assim, ele apresentou a Zeus as duas porções que, fingindo não saber de nada, escolheu a mais saborosa. Descoberto o artil do titã, o deus dos raios negou o fogo aos homens, que mais

tarde foi roubado por Prometeu. Esse foi castigado por seu ato sendo acorrentado a uma coluna onde uma águia lhe devorava o fígado durante o dia e à noite o órgão era renovado.

A referência ao mito é reforçada com o episódio da partilha da carne do animal. Enquanto a gente pobre espera, do lado de fora do mercado, que a carne seja dividida com eles, os poderosos (o juiz, o Coletor Federal, o Promotor, o cabo do Fortim) lá dentro escolhem para si até as vísceras da vaca sem pagar por nada. Alternando entre o discurso indireto e o modo dramático, o narrador onisciente narra o episódio da seguinte maneira:

Ali na roda, frente a frente, ocupados em escolher o melhor da vaca, os inimigos. Seu Bensabá, pelas costas do Secretário, puxa-lhe a manga, preocupado, logo ao aceno do Juiz, do Promotor, do Sede, aprovando o que cada um prefere, obsequioso com os três, ramo de oliveira na mão. Alto, cabeça branca, vestido de amarelo e bengala, o Coronel Promotor Felício escora-se na banca, assoando-se com estridor, numa atitude que Alfredo não sabe se de desafio ou precavido. [...].

— É uma cerimônia de sacrifício, Secretário? A vaca era sagrada? Estamos todos no velho Egito? Já lá vêm zoando pela capoeira as doze pragas. Que perpetrou em Belém para dar com o costado nisto, menino? O Juiz manda arriar o quarto traseiro e indica aquela polpa, e do filé a metade, também o bucho. Salta o Promotor, voz rouca, bengala no ar:

— O coração é meu. E o fígado. Crever le coeur!

— O Anacleto se contente com a língua, o mocotó. Precisa de caldo de mocotó.

— O bucho é meu, Maxico — diz o Juiz. Manda levar o bucho, dá palmadinhas no velho Bensabá [...] (JURANDIR, 1978, p. 187-188).

A descrição da maneira como a carne do animal era dividida entre os poderosos do lugar expõe a condição de superioridade desses personagens em relação a gente pobre que esperava do lado de fora do mercado sua porção do “sacrifício”. É importante destacar que a prepotência daquela classe social é tanta que sequer pensaram em pagar pelo produto, supostamente, à venda no mercado. Diante desse festim, Alfredo pode ser comparado ao titã, que heroicamente roubou o fogo dos deuses para a humanidade sofredora, quando manda pesar uma pequena porção de carne e entrega para o desvalido Cristo Seruaia:

Com o seu naco tirado do lagarto, abriu o pé e isso só faz espalhar pela calçada que a carne vai ser mesmo distribuída de graça. Seu Dó chega para o Secretário: correndo uma falância... e o Secretário aqui fora não pode nem sabe lhes dizer nada e tal é que isso dá mais esperança àqueles olhos, aqueles que por pedirem tanto nem boca tem de pedir (JURANDIR, 1978, p. 187).

A atitude do Secretário ao dar uma pequena porção de carne para o miserável Cristo Seruaia, além de criar a esperança de que o povo também teria direito às partes do

animal, simbolicamente, projeta sobre o protagonista uma tênue imagem de herói capaz de retirar aquilo que pertence aos poderosos e dar aos pobres sofredores. Todavia, perante a quase onipotência dos soberanos da ribanceira e da incapacidade de ajudar o povo pobre, Alfredo se vê agrilhado sem saber o que dizer para àquela gente esfaimada, conformando assim a condição de herói fracassado.

As vozes dos personagens-narradores do tipo I, em suma, predominam no romance e quase todos pertencem a elite local. Sendo assim, cada um ao narrar os fatos do presente e do passado do arruinado município o fará a partir do seu ângulo de visão, expondo, portanto, a ruína moral, social, política e econômica da cidade. Geralmente, essas vozes narradoras aparecem em cena que as personagens-narradoras usam a primeira pessoa discurso. Por exemplo, vejamos a maneira chula como o Juiz Fidalgo Loureiro fala vulgarmente do inimigo, o personagem Coletor Federal:

— Criou-se em minha casa. Dei-lhe pão, dei-lhe roupa, dei-lhe letras, desentupi-lhe a barriga das lombrigas. Bem molequinho, assim chegava em casa berrando, em pelo, fugindo da caruana que a mãe mandava correr atrás dele: este, doutor, filho meu não é, deixado que foi pela mucura na bosta das galinhas, com perdão da palavra. Tirei da bosta das galinhas. Dei-lhe a oportunidade de ser um homem, uma ova! Quis tirá-lo da merda. A minha comiseração em que deu! Veio até aqui a víbora?

— O instante em que aqui estive foi para ver as sepulturas da família.

— Família? Aquele filho da puta? Ora, Januário! Não me venha com panos quentes! (JURANDIR, 1978, p. 72).

O diálogo se dá entre o intendente e o Juiz, sendo presenciado por Alfredo. O episódio acontece durante a visita do intendente e do secretário aos três cemitérios da cidade e ao longo da conversa ficamos sabendo que o Coletor Federal, na infância, foi apadrinhado pelo Juiz, o qual proveu a alimentação, saúde e educação daquele. Agora, na maturidade, o personagem apelidado Sede de Justiça tem como rotina denunciar as negociatas do magistrado da comarca, cuja maneira de falar demonstra o rebaixamento moral.

Entre as muitas personagens-narradoras que assumem o *status* de narrador dando encadeamento aos eventos da narrativa, temos o comerciante Bensabá, um marroquino vindo para a Amazônia na infância, que ainda nutre a esperança do retorno do comércio da borracha na região. A esperança do personagem é sumarizada pelo narrador global onisciente que passa da focalização do discurso direto do comerciante para o discurso

indireto, enfocando, desse modo, os lamentos do mercador, sobretudo depois que perdeu duas reses no desabamento citado anteriormente. Vejamos:

Coração da minha filha, coração da minha filha. Salta da, filha para os preços da borracha, fala da casa caindo em cima da vaca, da carne no Mercado sob protesto do seu Guerreiro. Tudo é à conta de sua habitual amargura, ou da constante ansiedade de que irrompa o telegrama da Casa Aviadora: preço subiu cotação firme peça aviamento. Tanto que, no meio das providências da carne, consolo à filha e agora entender-se com as autoridades e com a D. Benigna a propósito do baile, o velho Bensabá continua indagando: E o Vaique? E o Vaique? O Viking, da Amazon Telegraph, que conserta os cabos. Com a linha interrompida, maior o desassossego do velho, mais alto o muro entre a sua esperança e a cotação da borracha nos mercados do mundo (JURANDIR, 1978, p. 182).

Atentemos que a frase “Coração da minha filha, coração da minha filha” pertence a voz do comerciante; inclusive ela é repetida várias vezes pelo personagem antes do narrador global incorporá-la ao seu ato narrativo transformando-a em discurso indireto livre. Além da oscilação no uso dos tipos de discursos narrativos, as alternâncias de pontos de vistas decorrente do uso da onisciência seletiva múltipla possibilita observar como a ruína moral aparece na voz das personagens-narradoras. A saber, o mercador judeu, que frequentemente enuncia “agredite” ao invés de “acredite”, tem como inimigo público na cidade o também comerciante Seu Guerreiro. Esse é um homem negro cujo enriquecimento levou-o a ser visto como um branco do “alto” da ribanceira. O personagem, que de maneira reiterada afirma não se envolver com a política local, interfere de forma direta na administração pública, manipulando os poderosos da cidade.

Ao lado da esposa, dona Fortunata, o comerciante se mostra um homem dissimulado e avaro. A hipocrisia do personagem é tanta que o próprio narrador global onisciente manifesta sua percepção acerca da moral do comerciante. Durante uma visita de Alfredo ao casal, Seu Guerreiro põe-se a maldizer e a fazer acusações a vários moradores da ribanceira, como a Mundiquinha Paiva, a responsável pelo telégrafo da cidade. Depois de acusá-la de adúltera e ladra, o narrador global diz que o personagem: “Limpa a ofensa no guardanapo [...]” (JURANDIR, 1978, p. 204), frisando o caráter amoral do comerciante.

Observemos o momento em que Seu Guerreiro imbuído do papel de personagem-narradora do tipo I detrata dona Mundiquinha Paiva:

— A empreiteira mesmo foi a D. Mundiquinha Paiva, com o Cabo, sempre de cara trancada, barba de sete dias, feito o braço direito dela. Quem fosse ao Major, ele da rede, no seu pijama, com um monte de

jornais, logo dizia, maçado: Oh, mas já não disse que isso é só com a D. Mundiquinha? Servindo bem a D. Mundiquinha, o Cabo inventou recibo, inventou diaristas na folha, fornecimentos, tudo conta de chegar, a mamanga foi aquela. Pela verba, verba federal, o Forte era pra ter saído da obra, outra coisa que não é. Tudo matado de cima a baixo. Tudo poupado para ser melhor comido. O velho Major só era na rede, e a dona, de broche no peito, carnaúba na cabeça, capatazeando, juntando o seu pecúlio [...].

[...]

— Nos causou foi pasmo... Sim, que só soubemos depois. Todos nós, nesta casa, na inocência do que ocorria, tal é não nos metermos... Com os soldados, sim, que serviam a ela na obra durante o dia e a ela em pessoa durante a noite. Com os soldados. Foi ou não foi, Fortunata? De dia a patroa mais dura. De noite a mais dada. Foi ou não foi, Fortunata? (JURANDIR, 1978, p. 204).

No excerto, o comerciante trata sobre a obra de reforma do Forte da cidade, afirmando que o dinheiro destinado à construção foi desviado pelo Cabo e sua amante, dona Mundiquinha Paiva. O relato do personagem mostra que a fofoca e o mexerico são comuns na cidade, pois a mulher também será difamada pelo Coletor Federal que a acusará de voluptuosa. Retomando à fala de Seu Guerreiro, é interessante destacar que o comerciante, apesar de alardear sua integridade moral, era acusado de tomar as terras do personagem Epaminondas depois embebedá-lo. Além disso, a versão do mercador sobre a reforma do Forte é questionada pela esposa, dona Fortunata, que logo após ao trecho citado acima, fala para o marido: “— Guerreiro, nós não vimos, nem nos cabia ver. Isso não é mais hora, não é mais hora...” (JURANDIR, 1978, p. 204).

Quanto às personagens-narradoras do tipo II, Nhá Fé é a primeira a narrar uma história encaixada no enredo principal de **Ribanceira**. Poucas informações sobre a personagem são fornecidas pelo romance, contudo sabemos que ela é uma idosa que em uma roda de conversa conta uma versão do conto popular português **Esvintola**<sup>57</sup>. A cena da roda de conversa é mostrada logo após o retorno de Alfredo do Rio de Janeiro quando ele, durante suas perambulações pela periferia de Belém, visitava conhecidos. Nesse momento, o foco narrativo muda da introspecção de Alfredo para a descrição do episódio em que Nhá Fé, acompanhada por outras pessoas, começa a contar a história.

---

<sup>57</sup> A narrativa foi recolhida por Adolfo Coelho (1870) em Portugal. Em suma, o conto narra a história de um rei que vai à guerra e deixa para cada uma das três filhas um ramo, informando que as plantas secarão caso aconteça algo a elas. Após a partida do rei, um conde enamora-se das duas filhas mais velhas e tenta seduzir a mais jovem e astuta entre as moças. As duas mais velhas armam artimanhas para a mais jovem também cair nas garras do conde, todavia ela sempre foge de maneira sagaz. Na última, a moça empurra o nobre dentro de um poço. Convalescido após a queda, a jovem disfarçada de médico milagroso passa a tortura-lo. Tempos depois, após o retorno do rei, o nobre pede-lhe a filha mais jovem em casamento. Sob os protestos da personagem, o casamento realiza-se e na noite núpcias o conde tenta vingar-se, porém a moça escapa de ser açoitada com uma espada protegendo-se com um odre cheio de mel.

As mulheres corriam com o demo, o demo lá fora par de tempo, as guaribas lá no mais longe rezando por ele, sol entrando no forno sinal que anoitece, noite no copiar. Lamparina trema no meio da mesa baixa onde se emborcou um alguidar e se amontoam feixes de taniça. Nhá Fé, na cadeira da mesa, amarelosa de febre e das bichas, alinhava a saia de brim, mascando tabaco. D. Laurinda. (empalhou farinha toda a tarde) desenrola o cabelo. Outra velha enche o cachimbo, O marido da Nhá Fé, a mão corubenta, ponteia.

— Mas ora credo! Pare dessa sua viola geme-geme, seu por demais entristecido. Que nem já tipiti, só que em vez do tucupi, escorrendo a mágoa.

— Ande, venha daí, Nhá Fé, nos estorie uma. Aquela-uma. Nhá Fé os olhos na cumeeira onde pendurou a memória:

— Rasparam tudo que foi de recordância de dentro da mea cabeça, sa gente. Noutro da, sim? Memória na cumeeira, rato comeu. Me deixem esperar meu sono mascando meu tabaco.

— Mas só aquela-uma, Nhá Fé, a pedido. O rato acaba de lhe trazer a memória de volta. Sim? (JURANDIR, 1978, p. 16).

A história é contada a pedido de uma das pessoas que está no grupo. O narrador global, ao longo da cena, faz questão de descrever a performance da contadora, apontando: os gestos; a maneira como Nhá Fé atrai o interesse dos ouvintes fingindo não lembrar corretamente partes da narrativa; a interação com os ouvintes e até as interrupções da matéria narrada causando suspense. Vejamos:

Nhá Fé mascou seu tabaco como se tirasse dele a visão de Maria Sabida: Tinha duas irmãs. Roça, o pai delas fazia e apanhava camarão na praia. (Ó aquela-menina... Bebendo água com a lamparina acesa na mão?) Um dia, o pai de Maria Sabida resolve ir para a mata real cortar madeira.

— Deixo vocês três aqui até que eu volte. Olhem olhem o que vão fazer. Tu, Maria Sabida, sendo a mais velha, põe cobro nas tuas irmãs. Aqui estão três manjericões, um pra cada. Aquela que deixar murchar o manjericão, perde a fala. (Eh gente, chovendo. É recado da lua: de com pouco estou saindo. Seu Pernambuco me disse ontem que no sertão dos diamantes, quando chove, é só virar o cinturão do avesso a chuva passa.)

E sim: Maria Sabida tanto que aconselhava as irmãs, quem disse? Os dois manjericões murchando, os dois [17] manjericões murchando. Tanto foi, morreram. (Boa noite, mestre Farausto, que é que vem trazendo nesse frasco? A pororoca?) (JURANDIR, 1978, p. 16-17).

É notável o jogo de vozes entre o narrador global e a personagem-narradora, aquele descreve a cena da contação de histórias oscilando entre o discurso indireto e o registro do discurso direto da personagem no modo dramático, que, por sua vez, narra a história da Maria Sabida utilizando o discurso indireto. A narrativa de Nhá Fé, cheia de peripécias, em suma, descreve a vida de uma jovem chamada Maria e suas três irmãs, que ficaram sozinhas após o pai delas sair para cortar madeira na floresta. Antes de ir, o homem deixou para cada filha um pé de manjericão, ordenando que cada uma cuida-se do seu ramo, caso contrário, aquela que deixasse o manjericão murchar perderia a fala

quando ele retornasse da floresta. Contudo, as duas irmãs mais novas desobedecem ao pai e deixam a planta morrer.

Muito prudente, Maria Sabida, a irmã mais velha, por sua vez, cuidou do seu manjeriço, enquanto era assediada por um príncipe que já havia copulado com as irmãs mais novas. Inclusive, ambas ficaram grávidas e tiveram um filho do príncipe. As crianças foram deixadas debaixo da cama do nobre por Maria depois dela tê-lo enganado se transformando em uma velha.

Entre as intromissões dos ouvintes e digressões da narradora popular, Nhá Fé segue contando que depois de várias tentativas de sedução, o príncipe pede Maria em casamento. Mas afirmar que a degolaria na noite do casamento. Surpreendentemente, a astuciosa personagem aceita. Enquanto pensa em uma maneira de escapar daquela ameaça, Maria Sabida posterga o casamento se desfazendo dos enxovais e das casas onde o casal moraria. Quando não pode mais fugir, a cerimônia acontece.

Na iminência de ser degolada, Maria Sabida na noite de núpcias faz uma boneca a sua semelhança e a deita no leito, escondendo-se, logo após, embaixo da cama onde podia mexer a cabeça da boneca com fio. Deitado leito, o príncipe falava e fazia várias perguntas, achando que estava deitado com a esposa que apenas mexia com a cabeça. De repente, em um único golpe o marido degola a mulher. Porém, logo se arrepende ao descobrir que o suposto sangue de Maria era puro como o mel. Feliz com o resultado de sua manobra, a perspicaz personagem foge para a casa do pai. Contudo, o príncipe descobre que foi enganando e vai atrás da esposa. Ao encontrá-lo, Maria Sabida fala que ele havia cumprido a promessa degolá-la e que a partir daquele momento era para os dois viverem suas vidas distantes um do outro. Entristecido, o homem ficou o resto da vida olhando para um olho-d'água. Assim termina a confusa história de Nhá Fé.

Apesar de não ter ligação direta com o enredo de **Ribanceira**, a narrativa fantástica da Maria Sabida é recuperada quase no final do romance em uma conversa entre Alfredo e a personagem Zezé, uma moça pobre do arruinado município, com quem ele flerta. No referido episódio, o protagonista tenta contar a história de Nhá Fé para a jovem durante uma maliciosa conversa:

- Dizque a sua Secretaria é lá no Coche, será? Só dá audiência lá?
- Delas me sirvo no cemitério delas, naquele que não é nem será o teu.
- Seu adivinho!
- Não estás pedida?
- Do altar para o Coche, basta uma topada. Sei do meu cemitério?
- Guarde, guarde o seu manjeriço. Sabe da Maria Sabida?

Zezé, num repente, senta-se em cima da mesa e tira um peito da blusa:  
— Este? Este manjerição? Pois coma (JURANDIR, 1978, p. 250).

No diálogo, Zezé insinua que Alfredo, assim como outros homens da ribanceira, também usa o coche abandonado para encontros com prostitutas. Depois de negar a insinuação, o secretário, provocadoramente, pergunta se ela estaria pedida em casamento. A resposta da personagem, afirmando que a distância entre a prostituição e o casamento é muito curta (uma topada), e o malicioso convite de Zezé para Alfredo mostram a astúcia da jovem que tinha uma liberdade sexual transgressora das regras sociais vigentes na ribanceira.

No entanto, parece que a narrativa da Maria Sabida se encaixa na própria história de Alfredo em sua tentativa de encontrar um lugar no mundo, pois o conto popular relatado por Nhá Fé aparece longo após uma longa reflexão do protagonista em que ele se questiona sobre o seu destino depois do fracasso no Rio de Janeiro: “[...] E aqui este-um, seco e só, já recomeça a marcha pela cidade; vou repetir o Eutanázio, não em busca de Irene mas nesta: Escritório, loja, oficina, a vaga de amanuense do cemitério [...]” (JURANDIR, 1978, p. 13). Questionando-se se repetiria os passos do irmão falecido, que ociosamente caminhava pela Vila de Cachoeira, em **Chove nos Campos de Cachoeira**, sem emprego e posição social, Alfredo mostra-se angustiado por estar desempregado e sem expectativa de melhora de vida.

Dentre as opções que Belém lhe oferecia (entrar no contrabando com dona Brasileira, uma mulher de meia-idade com quem teve nos romances anteriores casuais encontros sexuais; ficar na vagabundagem; lutar pela causa operária ou ser explorado no trabalho fabril como as muitas moças que via nas fabricas do bairro do Reduto), Alfredo compreende que terá de ter mais agudeza de espírito, assim como a Maria Sabida, para sobreviver à dureza da vida. Essa reflexão vem do seguinte questionamento do personagem: “Te ensinam ou não a morder a pedra sem quebrar o dente?” (JURANDIR, 1978, p. 14), para o qual Alfredo dá a seguinte resposta: “Toda faca, nessa pedra, acha o seu gume, palerma” (JURANDIR, 1978, p. 14). Afirmação semelhante a essa será proferida pelo personagem no final do romance, depois dele ter passado por apuros financeiros quando foi deposto do cargo de secretário da intendência da ribanceira. Considerando-se o contexto da pergunta e da resposta, podemos inferir que: a palavra “pedra” é usada no sentido figurado para simbolizar a vida árdua (dura); a faca é uma expressão conotativa para pessoa e gume, metaforicamente, seria a forma dada a uma

pessoa diante da dureza vida dura. Logo, perante o que viveu no romance, Alfredo aprende que a dureza da vida ensina (molda, afia ou prepara) qualquer pessoa a ser perspicaz.

O porteiro, Seu Dó, é outra personagem-narradora que conta narrativas encaixadas ao enredo principal. Usando o ângulo de visão de Alfredo, o narrador global do ciclo descreve o porteiro como um homem “[...] tão cabeludo, tão vergado, o olho tão coruja” (JURANDIR, 1978, p. 48). Sob sua responsabilidade estão todas as chaves dos órgãos municipais, por isso o personagem sempre seguirá o novo secretário do intendente como uma sombra e será um dos primeiros a descrever a gente pobre da ribanceira sem a maledicência comum da fala dos poderosos locais. Assim, Seu Dó será o primeiro a contar os feitos fantásticos de mestre Parijó, o pajé não tem sua fala registrada no romance e é construído a partir de muitos outros locutores, e depois contará a história de sua prima falecida, chamada Bonita.

O relato de Seu Dó a Alfredo sobre o pajé frisa a fama personagem na região e o quanto ele está envolvido em mistérios:

— Compadre Parijó? Rá! Por todo esse Baixo, falou no nome dele, só o senhor vendo e ouvindo. Muito exigido, até Faro, aí pra cima, esse correr de ilhas, Costa de Óbidos, não falo Xingu, onde carecerem dele, por aí tudo. Ele só que tem licença do peixe pra entrar no lago lá da serra. Olhe, Secretário, não facilite. Que aquele meu compadre? Não brinque (JURANDIR, 1978, p. 49).

A fama de mestre Parijó, segundo Seu Dó, o faz ser temido até pelos poderosos da ribanceira. O poder do pajé é tanto que ele foi capaz de prevê a mudança na intendência que trouxe Alfredo para a arruinada cidade: “Olhe, compadre Dó, o governo da terra que vai mudar, vai, sim, que isso escutei lá. O doutor que vem, vem com carta branca. Também vem o secretário. Mas seu lugar, compadre, com as chaves da intendência, garantido está” (JURANDIR, 1978, p. 49), assim o porteiro reproduz o que ouviu do curandeiro. O poder de mestre Parijó é tanto, segundo a personagem-narradora, que ele foi capaz de prever a ruína da cidade: “Eu vi foi muito mas muito antes já traçado. Muito antes vi esta cidade toda iluminada escorrendo barranco abaixo” (JURANDIR, 1978, p. 51).

Reforçando a aura de mistério que cerca o pajé, Seu Dó se coloca como um narrador-testemunha dos feitos de mestre Parijó. Pois, na conversa com Alfredo, o porteiro diz ter visto o curandeiro metamorfoseado em uma cobra. Deste jeito, enuncia a personagem-narradora:

— Dizer que não vi, uma vez, pendurada a vara, a casca que ele se serve quando mergulha, a pele de cobra que ele veste quando vai embora, e mergulha, minto, vi, fazendo que não vi, e foi já que tirei o olho daquela vestimenta dele. Dela me ficou nos olhos foi um ardume... Nessa noite quando que grudei o olho? A casca da cobra me queimando a vista (JURANDIR, 1978, p. 51).

O relato do porteiro coloca uma interdição para aquele que tenta descobrir os segredos do pajé; visto que apenas por ter entreolhado a transformação de mestre Parijó em cobra, Seu Dó afirma que naquela noite não conseguiu dormir porque seus olhos ardiam.

Imbuído da função de personagem-narradora, Seu Dó, ainda na conversa com Alfredo, acaba, indiretamente, denunciando, a situação de violência institucional em que ele próprio vive, pois, seu salário está sempre atrasado, devido a ingerência da economia do município. Além disso, ao contar a história de Bonita, a prima falecida, a partir de um ponto de vista mítico, o porteiro demonstra ignorar que a pobreza e a segregação social do lugar são instrumentos dos infortúnios vividos pelas personagens.

Seu Dó começa a narrar a história da prima quando Alfredo pergunta-lhe se havia algum parente enterrado no cemitério onde estavam fazendo inspeção. Um pouco constrangido, o homem começa o relato:

— Quer dizer... parente que predado não me dá, mas por que esconder? Era, não era? Então...

— Parente?

— Unzinho só, Secretário, digo, uma prima do lado da nossa falecida mãe, por apelido Bonita. Já conta par de anos que daquela família tantos dela já nem sei onde arriam o lombo, se já juntaram o pé, se inda viventes, minha família, perdi de vista. Foi um espalho sério, grito por um parente, meu grito vem de volta, sozinho. A prima, essa-uma, par de anos já faz. Priminha, que então eu já me dava com ele, eh! Primos e pombos sujam a casa. Só sei dizer que principiou, gitinha assim, indo a bordo nos navios, foi que uma noite tiram a prancha, a bordo ela ficou. Desembarcada na Prainha, pega um regatão no Vilarinho do Monte, chega aqui de trancelim, cinto na cintura, toda pintada na boca (JURANDIR, 1978, p. 54).

Sem perceber ou omitindo saber que Bonita, desde a infância, era uma vítima da prostituição a bordo dos navios, o personagem conta que a prima uma noite foi levada por um navio e reapareceu tempos depois com um trancelim (provavelmente, o cordão de ouro com uma cruz que será referido à frente), cinto na cintura e usando batom. A partir daí, Seu Dó passa a reproduzir a versão da história contada pela garota, que por um tempo havia se recusado a dar detalhes do seu desaparecimento:

— Indagou-se, indagou-se dela, quando que a precipitosa sabia dizer? Passou-se. Deixe que ela como quem quer não quer foi soltando: tinha sido levada pra uma festa no fundo. Desceu na costa de um guia invisível por nome Pena Verde. Lá na festa o ente lhe falou: peixe que lhe derem nesta festa, não coma. Nem caça nem camarão nem nada. De todo o de-comer que aqui tanto tem nem prove nem apeteça. E quando subir lá pra cima não volte no rio por três luas, não olhe pra folha verde e só beba água em cuia pitinga virgem. Ela então apanhava o junco, assava, comia (JURANDIR, 1978, p. 53).

Ao contar o que se passou com a prima no fundo do rio, a personagem-narradora demonstra ter um conhecimento incomum dos fatos, visto que ele narra aquilo que ouviu da criança. Sendo assim, Seu Dó informa que havia fogo ao modo dos seres encantados das profundezas dos rios e que a prima assava junco para se alimentar. Segundo o porteiro, após dias de festas nas profundezas, a prima foi encontrada às margens do rio Ipixuna com o corpo coberto por uma substância muito lisa, fedendo e dormindo em sono profundo.

Em alguns momentos para confirmar a veracidade da história que conta, a personagem-narradora reproduz por meio do discurso indireto a fala de Bonita: “Deixe está que ela depois me estoriou: um estantinho ouvia falarem lá em redor de mim logo eu me sumia no meu sono” (JURANDIR, 1978, p. 53). O porteiro conta para Alfredo, seu ouvinte, que algumas pessoas tentavam reanimar a jovem sem sucesso. Contudo, quem obteve o êxito de acordá-la foi um “[...] embarcação saltando da proa do pontão, forte como um sucuriçu, agarra o corpo dela, vai lambendo aquele lisume dela, limo do fundo, baba da maré, catarro das caruanas, e toca a passar alho, [...] no que ela então se acordou” (JURANDIR, 1978, p. 54).

A narração segue com Seu Dó, novamente, reproduzindo, via discurso indireto, a fala da encantada, a qual contou para o primo que quando se viu nua rapidamente se atirou na água e tão rápido atrás o misterioso marinheiro foi resgatá-la. Quando o embarcação levou a jovem a bordo do seu navio, ele a cobriu com uma colcha de ramagem, devolveu-lhe o trancelim e o cinto e ainda lhe pintou a boca com batom. Depois, o homem e a prima do porteiro desceram o rio. Durante a narrativa de Seu Dó, o narrador global dalcidiano descreve os gestos e comportamento do personagem sem em momento algum levantar suspeitas sobre a veracidade da matéria narrada.

O porteiro encerra o relato lembrando com saudosismo a formosura e a alegria da prima falecida e sem julgá-la por ter caído na prostituição. Sobre a parente que foi levada ao fundo do rio, Seu Dó guardou as melhores lembranças. Vejamos:

[...] Aquilo que era uma alegria a dela! A cruz de ouro no pescoço, e cheirando a cumaru, ah, que Deus tenha, que ele até que diz: menina, tu não era pra tu sair da minha fôrma, de dentro de mim. A cruz de ouro, de quem ganhou não sei, como sumiu também não sei, não me compete. A saia que levantava, não era ela que levantava nem o vento nem o par dela, quem senão a sorte? Que o que ela dava, aqui neste purgador, de Deus também era. O maná que elas têm, só do céu sendo, perparo igual o Diabo não faz. Nós, machos, até que muito mal a gente aprecia o que Deus preparou com o seu melhor tempero. O desjuízo que teve, aqui deixou, com ela não levou, O mal que praticou só a ela mal fazia, que pros outros só o bem fez. Um aqui não tinha, um vivente, por volta destes vinte estirões, que conhecedor dela falasse o contrário. Também perdi os traços da sepultura dela nem cruz nem terra em cima, sinal que toda ela inteira já subiu, chega o que purgou, andou de canto virado, espero em Deus, que há pra isso o São Benedito tem procuração nossa. Bonita foi árvore de caucho, espremida de uma vez só (JURANDIR, 1978, p. 54-55).

A fala final do porteiro, descrevendo a prima falecida, além de encerrar a narrativa encaixada ao enredo principal de **Ribanceira**, cumpre a função de frisar a diferença entre a voz das personagens populares e a voz dos comerciantes, funcionários públicos e demais poderosos da localidade. Isto é, na fala daquele primeiro grupo há a valorização da gente humilde da ribanceira e do imaginário popular; enquanto na fala do segundo grupo há o desmerecimento e a desqualificação da gente pobre e de alguns aspectos de sua cultura.

Tal oposição nos pontos de vista dos moradores da arruinada cidade fica comprovado no modo como os poderosos locais maldizem seus desafetos: o Coletor Federal, apelidado de Sede de justiça, acusa o juiz por falcatruas e vice-versa; o comerciante Seu Guerreiro desdiz o também comerciante Bensabá; dona Benigna, durante o baile, se mostra racista mesmo estando diante de Alfredo. Com efeito, ao entrar em cena no romance, o personagem Coletor Federal, sem dar a menor atenção ao Seu Dó, conta uma versão desmoralizante da história de vida da prima do porteiro.

— Aqui nesta cidade tinha uma rapariga criada no limo da maré, um mimo de tapuia, vivendo do “Me dá um pago que arribo a saia”. Desembestou rio adentro, hoje aí no campo delas. Quem que podia chegar ao pé do corpo? Trazia do mundo o seu fedor inteiro. Só lhe restava aquela cruz de ouro no pescoço, cruz que sempre carregava mesmo no vuquevuque do seu ganha-pão. Como, por que, me decifre, não se sabe, não se sabe, a mesminha cruz de ouro é vista no colo de alabastro da filha do Juiz, em Belém. Com estes meus 30 olhos vi, vi, era! Saía da Basílica ou do Bosque com a cruz de ouro, vista num baile da Assembléia com a cruz de ouro, com a cruz de ouro a bordo do navio do Mosqueiro, e andando pela João Alfredo e no cais num bota-fora aos cadetes, e na terrasse do Grande Hotel e no Olímpia, a cruz de ouro, que ele, o Juiz de Direito da Comarca, insensível ao fedor, zás-trás arranca do pescoço da agonizante (JURANDIR, 1978, p. 59).

O Coletor Federal no afã de incriminar o rival não poupa palavras no vitupério à prima de Seu Dó, frisando de forma acintosa sua condição de prostituta: “Me dá um pago que arribo a saia” e o fedor do seu corpo, e ao Juiz de Direito, que segundo o Sede de Justiça, foi capaz de roubar a amante que agonizava no leito de morte. É interessante assinalar que o narrador global do romance de maneira recorrente desqualifica o Coletor Federal quando descreve o perfil ou comportamento do personagem: “[...] o Coletor Federal, voz de rabeção” e “Bugalhos acessos [...] saltando sepulturas, o Sede de Justiça [...]” (JURANDIR, 1978, p. 59). Apesar disso, a fala do referido personagem, além de manifestar menosprezo por Bonita, mostra de maneira mais gritante a situação trágica da jovem que para sobreviver se prostituiu desde a infância e morreu desamparada.

Outra personagem-narradora do tipo II, que conta uma história encaixada, cujo conteúdo, geralmente, incorpora narrativas do imaginário popular amazônico, é o próprio Alfredo que conta para Bi, durante a caminhada noturna em busca do maestro para o baile de dona Benigna, parte dos acontecimentos do romance **Belém do Grão-Pará** como se fosse uma narrativa fantástica do imaginário amazônico.

Neto de um de lá de Marajó, sangue deles. Me dou com a biguane de uma sucuriçu do lago, costuma na lua cheia sair do lago, desemboca nas águas salgadas e volta badalando as mandíbulas com o sal do mar, badalando. Corre então pelo fundo do lago aquele som de sino. O lago, no que ela vem de volta, vira salgado-salgado, e só torna a doce quando a cobra entra no sono. Ela adotou um curumim no poço, um por nome Antônio, achado na popa de uma igarité perdida. Madrinha, a bença? Fazia ele. Santinho, meu afilhado. Passou-se, passou-se. Pois o afilhado um dia, lua cheia, a madrinha no mar, bate as asas e onde que se esconde? Em Belém, na Gentil Bittencourt, 160, bem lá. Coincidência foi que me dei então com ele, casa de uma família toda gorda, gordo o pai, a mãe, gorda a filha, três gordões, tinha um piano e uma cria de casa por nome Libânia, papapupunha, carregadeira de lenha, o rosto meio esbraseado, comia-se bem nos domingos. Mas uma noite, lua nova, trem do Curro atrasado, dois gaviões-reais agarram o fujão pelo umbigo no trilho da estrada de ferro, e levam ele de volta para o lago, até hoje, xerimbabo da monstra, madrinha dele. Quando vou ao lago com o meu tio, um tio todo saído em proeza e mistério, meu tio remando muito do vagaroso, me indago só comigo com o meu umbigo: O Antônio, seu afilhado, ele como vai, Nhá, Mãe do Lago? Mal me indaguei, a água se arrepiava, eivém aquele som de sino: Alisando minhas escamas, alisando minhas escamas, aquele-menino. Aqui comigo aprendendo. Assim (JURANDIR, 1978, p. 128-129).

Assumindo a condição de narrador popular, Alfredo conta sobre Antônio, atribuindo-lhe aspectos mítico-fantásticos. No início da história, a personagem-narradora indica que se localizará fora da narrativa contada, pois ele coloca uma distinção entre si e aquele de quem fala. Contudo, usando a primeira pessoa do discurso, ele também se vê

como um ser encantado por ter familiaridade com uma sucuriju muito grande (biguane) do lago, isto é, uma cobra-grande. Após isso, Alfredo conta que a lendária cobra adotou uma criança de nome Antônio. Essa criança depois de algum tempo fugiu para Belém, justamente para o endereço da família Alcântara quando inicia o enredo de **Belém do Grão-Pará**, onde viveu algumas aventuras. O narrador popular finaliza a história contando que quando vai ao lago com o tio, outro ser misterioso, e se questiona sobre o destino de Antônio, a própria cobra responde que o garoto está no fundo do rio alisando as escamas da madrinha.

A inventada narrativa de Alfredo tem como fonte o personagem Antônio, da obra citada acima. O garoto era um órfão maltratado que servia de faz tudo para uma família de Belém. Diante dos abusos, o menino foi resgatado, após dias de planejamento, por Alfredo, Libânia, Emília e Inácia. Apesar de muito jovem, a personagem mostrava uma surpreende perspicácia que lembra a dos protagonistas dos romances picarescos. Além disso, o garoto, quando chegava a hora de dormir, costumava contar narrativas orais sobre as ilhas amazônicas por onde andou aludindo aos mistérios e encantos dos lugares; do Jurutai, um pássaro que se apaixonou pela lua; da pena do ururu-rei que trazia a felicidade ao seu portador; de visagens; da mãe do mato e muitas outras.

Alfredo conta a referida história a pedido de Bi, que, anteriormente, havia lhe contado como mestre Parijó, um famoso e misterioso pajé da região, acudiu por meio da pajelança uma prima da personagem. Segundo Bi, cujo ato narrativo configura-se como de um narrador-testemunha que narra em primeira pessoa (FRIEDMAN, 2002, p. 176), a prima sofria de misteriosas dores, quando foi acudida pelo curandeiro. Segue-se assim o relato:

— Pois bem, guarde sua urtiga, sua maliciosidade, me deixe lhe dizer. Sabe que peitoral minha prima pediu? Acudiu-se com o Mestre Parijó que lhe passou um chá, minto, primeiro-primeiro rezou no peito dela, passando um raminho de vassourinha em cima do peito dela, rezou rezou ao som do maracá, aquele xexexé do maracá, tirou uma cachimbada por cima do peito dela. Isto é bem perciso, ele afiançou, soprou o taquari dentro do copo, a cachaça espumou ver cerveja, e foi que foi desabotoando a blusa da paciente, soprando fumaça, tudo no colo dela ao natural recebendo a defumação, assim também nas costas, foi indo, foi indo, o mais não lhe digo que não me foi contado mas credo! A curiosidade do senhor! Chega de saltar seus olhos! (JURANDIR, 1978, p. 125).

O relato do ritual narrado a partir do ângulo de visão de Bi é marcado por uma forte conotação sexual. Ao assumir a função de personagem-narradora, Bi incorpora ao diálogo com Alfredo, enquanto se enamoravam durante o passeio em busca do maestro,

a narrativa do ritual de pajelança de mestre Parijó, frisando o modo como o curandeiro rezava, sacudia o maracá e cachimbava sobre os peitos da prima. Palavras como “maliciosidade”, “desabotoando” e a recorrente menção aos peitos fazem parte do jogo de sedução em que Bi tentava envolver o novo secretário da intendência; pois, nos momentos de maior erotismo do relato, a narradora interrompe a narração para simular candura e insinuar malícia ao seu ouvinte.

Seguindo nossa tipologia de personagens-narradoras, temos Daria-mora-com-o-diabo, cujo nome verdadeiro é Daria de Jesus Ferreira, como uma interessante personagem-narradora que oscila entre o tipo I e o tipo II de nossa classificação. Introduzida na narrativa por meio da fala do porteiro, Seu Dó, a mulher, assim como Mestre Parijó, é uma figura envolta em mistérios. Com efeito, por morar sozinha às margens do igarapé Mucajazeiro, por não participar dos festejos locais e por nunca ter sido vista comprando no comércio do Bensabá ou do Guerreiro, o povo da ribanceira cogita que ela tenha um pacto com o diabo. Seu Dó informa que Daria para conseguir dinheiro cobra imposto de quem passa pelo igarapé; algumas vezes ela se finge de morta para atrair suas vítimas, esses quando vão socorrê-la são agarrados tendo que pagar a taxa. Informado sobre a história, Alfredo brinca perguntando se Daria seria uma fiscal de impostos do município.

Para confirmar o traço sobrenatural de Daria, Seu Dó conta alguns casos que mostram a força das encantarias da personagem:

[...] Correu que os soldados da obra do Forte por ali passaram, dali fugiram por ser bastante demais aquele bicho, que só lama 107 gulosa. Desculpe o atrevimento mas o tapiri, quando ela carrega um pra rede, mais parece sacudido pela ventania. Foi o caso que uma noite fizeram a malvadeza de tacar fogo na barraca. Daria com um lâ dentro. Daria mais que depressa no igarapé e o macho, esse, viram sair? Quem disse? Dizer que sabrecou, se derreteu no fogo, não, que se sabia. Era ou não era quem que estava com ela? Era ou não era? (JURANDIR, 1978, p. 106-107).

Embora não fale abertamente, o relato de Seu Dó sugere que Daria se prostituía e que ela seja uma amante do diabo, o que justificaria o apelido. O porteiro ainda insinua que a mulher é habilidosa em carregar homens para sua rede. Por isso, quando Alfredo sai andando sem rumo pela localidade, depois de recusar um suborno, o narrador global sumariza a caminhada indicando que o personagem estaria mundiado, isto é, enfeitado: “Capoeira adentro, beirando o igapó, topa o sapo-arú, descaminha, onde sair? Pega atalho,

se vê na beira do igarapé, aquele. [...] Alfredo assim como arpoado se vê em pelo alegando banho [...]” (JURANDIR, 1978, p. 260-261).

Contudo, durante o encontro de Alfredo com Daria, a mulher se comporta de maneira diferente do imaginário aventado pelo povo do município. Daria-mora-com-o-diabo se mostra uma mulher tranquila, cordial e que possui um nível de letramento incomum as mulheres pobres do município. No decorrer do diálogo com Alfredo, a personagem-narradora, usando a primeira pessoa do discurso, oscilará entre a narração: de sua história de vida, de sua condição de mulher desamparada e excluída da sociedade da ribanceira e de pequenos causos ocorridos na vida dela. Observemos uma de suas falas:

[...] esta pra lhe servir, Daria de Jesus Ferreira, gerada que fui de uma índia, peguei tamanho em Porto de Mós, rente ali no Xingu, um tempo em Altamira, de bubuia rio abaixo, enseei nesta solidão. A graça mesmo do senhor? Olhe que me pegou, pela luz divina, por demais desassistida. Aquele seu boa-tarde... quem então era? me indaguei, até que nem maldando. se maldando, maginar que era o senhor quem me dera fosse. Luz divina, que no que o senhor me passou o braço, foi no sucuriçu me laçando que meio cismeí, um por aí de tocaia, já faz par de dia, só deixa rastro, por mais que fareje o bicho, olho inda não botei nele. De com pouco, uma noite dessa, quando vejo, livrai-me, Senhora do Perpétuo Socorro, o sucuriçu bem 143 na mea rede comigo. Espero que o tajá aí o meu, seu pio avisando do bicho. Ou foi aviso trazido pelo sucuriçu, que já então mandava dizer da vossa visita etc. e tal, foi? Também o pinica-pau se riu bem cedo esta manhã, sinal de bom tempo, o bom tempo o senhor, será? Faço voto. Também o anu cantou beira de casa, anunciou. Bem que a mosca, este meio-dia, voou que voou em volta da mea orelha e eu: que tu queres me dizer. rapariga? A mosca ou foi a cobra? O senhor primeiro-primeiro manda um na frente preparar a visita? Aparece, pra nós desta nossa vida, metido num? (JURANDIR, 1978, p. 261-262).

A fala de Daria, conforme já mencionado, mostra uma mulher diferente daquela descrita por Seu Dó. De fato, a ânsia em querer conversar revela sua solidão. Além disso, para uma mulher que supostamente morava com o diabo, a personagem alude diversas vezes ao deus cristão. Apesar disso, Daria demonstra sua forte ligação com o imaginário mítico-religioso da Amazônia, apontando que os seres encantados da floresta lhe avisaram com precedência a visita de Alfredo.

Em o outro momento quando se lamenta com o secretário por não ter sido chamada para a capina do cemitério, Daria-mora-com-o-diabo, indiretamente, expõe o quanto é excluída daquela sociedade, pois, até as prostitutas da cidade são chamadas para a limpeza dos cemitérios, ela é a exceção. É provável que a exclusão social de Daria no arruinado município se deva à sua descendência indígena, pois ela própria frisa que foi gerada de uma índia. Além disso, vale lembrar que os moradores da cidade são divididos

em cidadãos de primeira e os de segunda classe. Daria que vive à margem daquela sociedade, nesse sentido, estaria fora dessa divisão.

Por último, é interessante notar como a personagem demonstra está inserida no mundo letrado quando menciona na conversa com Alfredo alguns gêneros textuais da modalidade escrita, por exemplo, em: “[...] as informações que o senhor teve desta minha fraca pessoa? Leu no edital do Trapiche? [...]” e “[...] hoje que dia é no almanaque lá da sua intendência? [...]” (JURANDIR, 1978, p. 263). Essas observações levam-nos a reiteração de nossa hipótese sobre a personagem: Daria-mora-com-o-diabo é excluída da sociedade da ribanceira porque em alguns momentos recorre à prostituição para sobreviver e, sobretudo, por causa de sua descendência indígena.

A última personagem-narradora, do subtipo narrador popular, que conta histórias encaixadas no enredo principal da obra, é dona Sensata. Alfredo encontra a personagem após seguir pela cidade os tambores de São Benedito e do Divino Espírito Santo. Depois de convidar o secretário para entrar em casa, dona Sensata abre seu balaio de narrativas para Alfredo, contando desde a sua história de vida, os efeitos de Mestre Parijó, até lendas do Marajó. A personagem-narradora inicia seu relato contando sua história de vida e como trabalhou na época da borracha: “Quando na pompa da borracha? Uma crueira, aqui, ali, da tal pompa, esta zinha de sua parte lambiscava, catando o bago que restou da urupema. Largar do meu que-fazer, isto que não, largava” (JURANDIR, 1978, p. 279).

Contudo, um dos momentos mais interessantes dentre todas as histórias narradas pela contadora é quando confirma para Alfredo que conheceu Sebastião, tio do secretário: “— Me deixe ver: bem moreno, bem estirado... Bem parecido. Se não me engano passou um, sim, um com aquela moça alva como Igual a louça do seu Guerreiro” (JURANDIR, 1978, p. 288). Nesse momento, o relato de dona Sensata alude ao relacionamento amoroso de Sebastião e Dolores, uma mulher branca, cuja história de amor estava imersa no conflito negro versus branco, que Alfredo testemunhou no romance **Belém do Grão-Pará**.

Nesse último romance do ciclo **Extremo Norte**, a atuação do narrador global e das personagens-narradoras, cujas falas desvelam o sofrimento da população da Ribanceira diante da violência social, política, econômica e mítico-religiosa, levam-nos a considerar que o arruinado município é uma metáfora da região amazônica. Pois, as histórias contadas pelas personagens-narradoras figuram problemas históricos da Amazônia brasileira (exploração, ruína, fome, desamparo e opressão) que são

incorporados ao enredo do romance integrando a conduta do narrador global, a construção das personagens e a sucessão dos eventos narrados. Sendo assim, a técnica narrativa empregada por Dalcídio Jurandir na obra está para além do mero registro da paisagem e dos tipos sociais. O esfacelamento da narrativa causa o aparecimento das muitas vozes narradoras descentradas e questionadoras das arbitrariedades perpetradas contra a região e a sua população.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese investigou a atuação do narrador e o foco narrativo em cinco romances do ciclo Extremo Norte, de Dalcídio Jurandir, a saber: **Chove nos campos de Cachoeira** (1941), **Marajó** (1947), **Passagem dos Inocentes** (1963), **Primeira Manhã** (1967) e **Ribanceira** (1978). Integram ainda o ciclo mais cinco obras que não fazem parte do *corpus* da pesquisa, contudo personagens, episódios e outros aspectos de **Três casas e um rio** (1958), **Belém do Grão-Pará** (1960), **Ponte do Galo** (1971), **Os habitantes** (1976) e **Chão dos Lobos** (1976) são citados ao longo do trabalho. Entre os elementos em comum compartilhados por esses livros, destacamos: a presença do personagem Alfredo (exceto em **Marajó**), o protagonista, cuja história de vida é narrada da infância ao início da juventude, e a existência de um narrador onisciente em terceira pessoa que atravessa a saga dalcidiana, narrando a vida de donas de casas, de mulheres desamparadas, de vaqueiros, pescadores e tantos outros seres de condição humilde na Amazônia paraense.

Por transpassar de maneira global os dez romances do ciclo **Extremo Norte**, passamos a chamar o narrador presente nos livros de Dalcídio Jurandir de narrador global. Essa voz narradora usa a terceira pessoa do discurso e caracteriza-se por ter uma onisciência cujo domínio abarca diferentes pontos de vista e conhece o presente e o passado das personagens. Sendo assim, a matéria narrada nos romances do ciclo será contada, de modo recorrente, a partir da perspectiva das personagens, causando a oscilação do foco narrativo. Assim, ocorre o aparecimento de muitas vozes narrativas que, em alguns momentos, causam o silenciamento ou quase apagamento do narrador global e o dinamismo da focalização, que alterna e mescla perspectivas diferentes.

O narrador global dalcidiano permite o acesso do leitor ao ponto de vista das personagens a partir do emprego do discurso indireto livre, do uso do monólogo interior e do fluxo de consciência e por meio de diálogos em cenas do modo dramático. A recorrência no uso desses elementos atribui um caráter distinto às personagens de Dalcídio Jurandir. Elas em dadas situações comportam-se como um narrador que, ora conduz a narrativa, ora contam histórias encaixadas. Feita essa descoberta, estava posto um problema para a pesquisa: inserir esses seres ficcionais dentro de uma categoria narrativa. Pois, apesar de diversas, as teorias do ponto de vista não apresentavam uma categoria que contemplasse a técnica ficcional de Dalcídio Jurandir.

Diante disso, tratamos de fazer uma revisão das principais discussões teóricas sobre o foco narrativo e as tipologias de narrador. Assim, recorreremos às reflexões de Gustave Flaubert, Henry James, Percy Lubbock, Wayne C. Booth, Jean Pouillon, Norman Friedman, Gerard Genette, Walter Benjamin e Theodor Adorno. Buscamos também outras reflexões que abordavam a transformação do narrador no romance moderno e que descreviam a situação desse ser narrativo na literatura brasileira e que nos ajudassem a pensar as questões do narrador e do foco narrativo em Dalcídio Jurandir.

No primeiro caso, Anatol Rosenfeld no clássico ensaio, **Reflexões sobre o romance moderno**, contribuiu com uma reflexão teórica sobre as mudanças no romance do século XX. O crítico considera que o sistemático processo de metamorfose das artes plásticas alcançou a literatura modificando muitos aspectos do gênero romanesco. Segundo Rosenfeld, o gênero no século XX sofreu modificações em sua tessitura narrativa de forma análoga às mudanças na pintura moderna. Pois, a recusa ao realismo imanente e à função mimética de reproduzir a realidade empírica; a abolição da perspectiva de um espaço tridimensional projetado por uma consciência individual; a dissolução da ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro, levaram ao desaparecimento do narrador. Dessa forma, a matéria narrada no romance moderno, apresentada a partir do fluxo psíquico da personagem, fez desaparecer a lógica de causalidade presente na narrativa clássica e provocou o esfacelamento do ponto de vista no romance contemporâneo.

No segundo caso, as reflexões de Flora Sussekind, em **O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem**, de Antonio Candido, no ensaio **A nova narrativa**, e de Jaime Ginzburg, no artigo **O narrador na literatura brasileira contemporânea**, colaboram no entendimento da figuração do narrador na tradição literária brasileira. Por exemplo, segundo Candido, no Brasil, o narrador em terceira pessoa saiu de uma posição na qual não queria arriscar seu *status* social para outra em que se colocava a nível da personagem popular. Essa voz narrativa, na primeira posição, receava ser confundido com os membros das camadas sociais desfavorecidas, sobretudo com o escravo, por isso, usava a linguagem culta no discurso indireto livre e empregava aspas quando apresentava o discurso direto. Por sua vez, na segunda posição, o emprego do discurso indireto livre esboçava a fusão com o outro. Assinalamos ainda que a discussão de Jaime Ginzburg ajudou a enxergar Dalcídio Jurandir como um dos escritores que se afastaram de uma tradição narrativa cuja representação priorizava homens brancos, ricos, católicos e mantenedores da ordem patriarcal.

É importante frisar que o foco narrativo e a atuação do narrador no ciclo **Extremo Norte** dão voz a seres silenciados ou colocados à margem pela política conservadora, pelo patriarcado e pela exclusão social. Logo, o narrador dalcidiano questiona as arbitrarias imposições sociais e denuncia a iniquidade no extremo norte da Amazônia brasileira. Diante disso, a saga romanesca de Dalcídio Jurandir coaduna-se a outras vozes de denúncia das mazelas sociais correntes na Amazônia, sem, entretanto, ceder aos métodos do realismo, ao regionalismo pitoresco e a uma tradição literária de representação da região, originada com os viajantes.

Traçado esse percurso teórico e definido que seguiríamos em nosso estudo a tipologia de narrador proposta por Norman Friedman, devido à sua proximidade da técnica narrativa de Dalcídio Jurandir, chegamos a algumas considerações sobre a constituição do narrador e do foco narrativo no ciclo **Extremo Norte**, a partir da análise dos cinco romances integrantes do *corpus* da pesquisa.

Conforme já mencionado, a saga dalcidiana apresenta um narrador global onisciente em terceira pessoa que atravessa todo o ciclo. A ubiquidade dessa entidade ficcional o coloca em uma posição superior à história contada, apesar de, frequentemente, misturar sua voz à das personagens ou conceder a narração a elas. Para transmitir a história, o narrador global recorre aos discursos direto, indireto e indireto livre; ao uso de monólogo interior e de fluxo de consciência e à apresentação de cenas no modo dramático. Por meio desses recursos narrativos, o leitor tem acesso aos sentimentos, impressões, memórias e concepções de mundo das personagens. Assim, esses seres ficcionais ganham autonomia, tornando o relato de seus dramas mais verossímil, e minimizam a responsabilidade demiúrgica do narrador global sobre a matéria narrada.

A atribuição da responsabilidade da narração às personagens, entre outros motivos, causa o esfacelamento da narrativa, um importante elemento compositivo do ciclo, que, por sua vez, intensifica a oscilação do foco narrativo, causando o quase apagamento do narrador global e o aparecimento de dois tipos de personagens-narradoras. O primeiro tipo é formado por personagens que assumem o *status* de narrador, contando sua história de vida ou dando progressão à história principal por meio da rememoração. A retomada das lembranças, em alguns momentos, atribui a este tipo um caráter testemunhal, fazendo-o se comportar como narrador-testemunha. O segundo tipo é formado por pessoas que narram histórias encaixadas ao enredo principal, tendo um

subtipo composto por narradores populares, isto é, personagens que contam histórias do imaginário popular amazônico.

A aparição das personagens-narradoras nos romances do ciclo **Extremo Norte** é gradual, sendo desenvolvida a cada livro acrescentado por Jurandir ao ciclo. Logo, nos primeiros romances da saga, por exemplo em **Chove nos campos de Cachoeira** e **Marajó**, que integram o corpus dessa pesquisa, as personagens-narradoras não falam propriamente com a sua voz, elas ainda são intermediadas pelo narrador global que, frequentemente, usa o discurso indireto livre, mesclando sua voz à das personagens. É a partir de **Passagem dos Inocentes** que as personagens-narradoras são mais autônomas linguisticamente.

Em **Chove nos Campos de Cachoeira**, primeiro romance do ciclo, o narrador e o foco narrativo estão constituídos do seguinte modo: o narrador global onisciente em terceira pessoa demonstra o poder de sua ubiquidade a partir do uso recorrente da onisciência seletiva múltipla, do monólogo interior e do fluxo de consciência, provocando, assim, a alternância do foco narrativo. Contudo, a focalização predomina sobre os irmãos Alfredo e Eutanázio, que co-protagonizam o romance. A oscilação do foco narrativo permite o aparecimento de um significativo número de personagens, cujos dramas narrados abarcam a prostituição, o alcoolismo, o abandono parental, as angústias existenciais, a pobreza extrema, a exploração social e o racismo. Neste romance, as personagens-narradoras aparecem de forma incipiente e com pouco domínio de suas falas.

Em **Marajó**, segundo romance do ciclo, que apresenta um novo núcleo de personagens (pois, Alfredo e outras pessoas da Vila de Cachoeira não aparecem nessa obra), continuamos seguindo o narrador global onisciente em terceira pessoa que narra os impasses entre a elite agrária da ilha de Marajó e o povo das barracas, dos vilarejos e das casas de palha. Contudo, o foco narrativo se centraliza no personagem Missunga, filho de coronel Coutinho, fazendeiro e mandatário local, e personagens Alaíde, Guíta, Orminda e Ramiro. Desse modo, a obra apresenta duas visões de mundo que organizam o enredo da narrativa a partir de dicotomias como pobre versus rico, vaqueiro versus fazendeiro, explorados versus exploradores, sofrimento dos desvalidos versus a sordidez dos poderosos. Neste romance, percebemos um controle maior do narrador global sobre a matéria narrada, pois as mudanças de foco narrativo são menos dinâmicas e quando elas ocorrem são mediadas pelo narrador. Quanto às personagens-narradoras, Guíta e Ramiro

surtem como narradores populares que contam histórias ligadas ao contexto da família Coutinho.

A partir de **Passagens dos Inocentes**, quinto romance do ciclo, as personagens-narradoras aparecem de forma definitiva. A obra é co-protagonizada por Alfredo, na sua segunda estada em Belém, e Dona Cecé, uma dona de casa presa ao passado. Dessa maneira, a tessitura do romance é construída pelo cruzamento dialógico de memórias, da subjetivação das personagens e de cenas no modo dramático. O narrador global organiza o enredo de forma descontínua e não-linear, concedendo, em muitos momentos, o *status* de narrador a Alfredo, dona Cecé e a outros seres da ficção. Com isso, ocorre o esfacelamento do foco narrativo que faz surgir algumas vozes narrativas e, em alguns momentos, causa o apagamento do narrador global. Nesse romance, há o predomínio das personagens-narradoras do tipo I, que narram suas histórias de vida fazendo progredir a narrativa. São elas: Alfredo, dona Amélia, Cara-Longe e Antonino Emiliano. As personagens-narradoras do tipo II estão em um número menor; assim apenas o capitão do navio Trombetas e a personagem Dorotéia contam histórias encaixadas. O destaque, entretanto, é de dona Cecé que se enquadra nas duas classificações, ou seja, a dona de casa, simultaneamente, é uma personagem-narradora do tipo I e do tipo II. A personagem conta sua fuga na adolescência a bordo do navio Trombetas de forma intercalada ao enredo principal, fazendo referência ao conto de fadas Gata borralheira e às narrativas do imaginário popular amazônico como as Amazonas, a Cobra-grande, a Iara, o Curupira, Matitnta-perera e o Boto.

Já em **Primeira Manhã**, o sexto romance do ciclo, teremos a intensificação das técnicas narrativas empregadas nas obras anteriores. Nesse livro, a organização do enredo demonstra um forte desvínculo da tradição do Realismo formal e apresenta uma aproximação da ficção experimental pós-1964. Divididos em duas partes, o romance narra a entrada de Alfredo no Ginásio e sucessivas decepções. Sem um enredo definido, uma vez que as personagens quase não praticam ações, o narrador global onisciente em terceira pessoa, mesclando sua voz à de Alfredo e recorrendo às personagens-narradoras, dá vazão ao desconcerto existencial do protagonista. Esse mal-estar é resultado da decepção com a escola; do contato com a história das famílias arruinadas; da história trágica de Luciana, uma jovem que desafiou as imposições familiares, e das precárias condições de vida infligidas aos habitantes da periferia de Belém. Assim, a narração da perambulação de Alfredo pela cidade é feita de forma fragmentada, descentrada e reticente, pois quase toda a ação da obra se desenvolve por meio da introspecção do

personagem ou da atuação da fala das personagens-narradoras. Em **Primeira Manhã**, as personagens-narradoras do tipo I, são: Alfredo, dona Brasiliana e o Coronel Braulino Boaventura, e do tipo II, são dona Santa e dona Dudu. Consideramos que o romance expõe a situação trágica das vítimas de violentos processos de ruína individual e coletiva, da impetuosidade da miséria, da marginalização social e das arbitrariedades do patriarcado.

Por sua vez, **Ribanceira**, último romance da saga dalcidiana, mostra Alfredo, aos vinte anos, ingressando na função de secretário-tesoureiro de uma decaída cidade, apelidada de Ribanceira, no interior do Pará, localizada à margem esquerda do Rio Amazonas. Resumidamente, o enredo da obra organiza-se em torno da tentativa do protagonista de gerir os destroços do arruinado município, tendo que transitar entre a elite decadente e hipócrita e a população paupérrima da localidade. Assim, o trânsito do protagonista entre classes sociais distintas permite: o aparecimento de muitos personagens, cujas falas e modo de vida serão focalizados; a denúncia da exploração dos mais pobres e o desenvolvimento do conflito dramático. A atenção dada pelo narrador global às falas das personagens, além de reiterar o esfacelamento como um importante elemento da técnica ficcional de Dalcídio Jurandir, torna mais evidente a autonomia das personagens-narradoras que contam suas histórias de vidas, suas versões eventos do passado da Ribanceira e alguns causos e narrativas do imaginário amazônico. Neste romance, as personagens-narradoras do tipo I são: Alfredo, o intendente Januário, Bibiana, dona Benigna, o bêbado Epaminondas, o comerciante Seu Guerreiro, o coletor federal Sede de Justiça e o Juiz. Quanto às personagens-narradoras do tipo II temos: Nhá Fé, Seu Dó, dona Sensata. A personagem Daria-mora-com-o-diabo destaca-se por oscilar entre os dois tipos de nossa classificação.

Portanto, concluímos que a atuação do narrador global e das personagens-narradoras nos romances do ciclo **Extremo Norte**, integrantes do *corpus* dessa pesquisa, por meio de suas falas, denunciam a situação trágica de personagens rotas na Amazônia brasileira diante de formas históricas de violência. A técnica narrativa empregada por Dalcídio Jurandir em **Chove nos campos de Cachoeira, Marajó, Passagem dos Inocentes, Primeira Manhã** e **Ribanceira** apresenta pontos de vistas complementares que dialogam entre si. Ou seja, a frequente oscilação do foco narrativo passando do narrador global para as personagens-narradoras assinala o recorrente processo dialógico existente nos romances de Jurandir, transferindo, por meio do modo dramático, a narração do narrador global para as personagens-narradoras e alternando discurso direto, indireto

e indireto livre até se transformarem em monólogo interior e fluxo de consciência. Com efeito, a estrutura narrativa do ciclo **Extremo Norte** oscila entre unidades monológicas (identificadas a partir dos recursos de subjetivação das personagens) e unidades dialogais (identificadas nas cenas de diálogos) amarradas pelo narrador global dalcidiano.

## REFERÊNCIAS

### Obras citadas de Dalcídio Jurandir

- JURANDIR, Dalcídio. **Chove nos campos de Cachoeira**. 2ª ed. Rio de Janeiro, 1976.
- JURANDIR, Dalcídio. **Chove nos campos de Cachoeira**. Edição crítica (Rosa Assis). Belém: EDUNAMA, 1998.
- JURANDIR, Dalcídio. **Marajó**. 3ª ed. Belém: CEJUP, 1992.
- JURANDIR, Dalcídio. **Marajó**. 4ª ed. Belém: EDUFPA; Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008.
- JURANDIR, Dalcídio. **Três casas e um rio**. 3ª ed. Belém: CEJUP, 1994.
- JURANDIR, Dalcídio. **Belém do Grão-Pará**. Belém: EDUFPA; Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2004.
- JURANDIR, Dalcídio. **Passagem dos Inocentes**. Belém: Falangola Editora, 1984.
- JURANDIR, Dalcídio. **Primeira Manhã**. Belém: EDUEPA, 2009.
- JURANDIR, Dalcídio. **Ponte do Galo**. Bragança: Pará.grafo Editora, 2017.
- JURANDIR, Dalcídio. **Os Habitantes**. Rio de Janeiro: Artenova, 1976.
- JURANDIR, Dalcídio. **Chão dos Lobos**. Rio de Janeiro: Record, 1976.
- JURANDIR, Dalcídio. **Ribanceira**. Rio de Janeiro: Record, 1978.

### Sobre Dalcídio Jurandir

- ASSMAR, Olinda Batista. **Dalcídio Jurandir: um olhar sobre a Amazônia**. Rio de Janeiro: Galo Branco, 2003.
- ASSMAR, Olinda Batista. Confluências e diálogos na obra dalciana. **Veredas – Revista da Associação Internacional de Lusitanistas**, Porto Alegre, v. 5, p. 171-200, dez. 2002. Disponível em: <https://www.revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/209/208> Acesso em: out. 2018.
- BARBOSA, Wilson Ferreira. A recepção crítica da obra de Dalcídio Jurandir: Rio de Janeiro e Belém do Pará (1940-1980). 2016. Dissertação (Mestrado em Teoria da literatura) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/6509> Acesso em: 12 mar. 2018.
- BOLLE, Willi. A escrita da história de Marajó, de Dalcídio Jurandir. **Novos Cadernos NAEA**, Belém, v. 14, n. 1, p. 43-78, jun. 2011a. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/ncn/article/view/598/850> Acesso em: 13 jan. 2018.
- BOLLE, Willi. Boca do Amazonas: roman-fleuve e dictio-narium caboclo em Dalcídio Jurandir. **Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Ciênc. hum.**. Belém, v. 6, n. 2, p. 425-445, mai-ago. 2011b. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v6n2/a12v6n2.pdf> Acesso em: 20 ago. 2018.

BOLLE, Willi. Uma enciclopédia mágica da Amazônia? O ciclo romanesco de Dalcídio Jurandir. *In*: LEÃO, Allison. **Amazônia: literatura e cultura**. Manaus: EUA Edições, 2012, p. 13-37.

CASTRO, Moacir Werneck de. Dalcídio, amigo e companheiro. *In*: NUNES, Benedito; PEREIRA, Ruy; REOLON PEREIRA, Soraia. **Dalcídio Jurandir: romancista da Amazônia: literatura e memória**. Belém: SECULT/FCRB/IDJ, 2006, p. 200-205.

FREIRE, José Alonso Torres. **Entre Construções e Ruínas: uma leitura do espaço amazônico em romances de Dalcídio Jurandir e Milton Hatoum**. 2006. 235 f. Tese (Doutorado em Literatura brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, São Paulo, 2006.

FURTADO, Marlí Tereza. **Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir**. 2002. Tese (Doutorado em Teoria literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002. Disponível em: [http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/270342/1/Furtado\\_MarlíTereza\\_D.pdf](http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/270342/1/Furtado_MarlíTereza_D.pdf). Acesso em: 16 out. 2019.

FURTADO, Marlí Tereza. Dalcídio Jurandir: o empenho de um escritor por ruma literatura empenhada. *In*: HOLANDA, Sílvio Augusto de Oliveira; COSTA, Fátima Pessoa da; FERREIRA, Marília de Nazaré de Oliveira; SARMENTO-PANTOJA, Tânia Maria. **Amazônia, Cultura, Linguagens**. Curitiba: CRV, 2011a, p. 181-203.

FURTADO, Marlí Tereza. Dalcídio Jurandir e a crítica literária para o Estado do Pará (1938/1941). *In*: FIGUEIREDO, Carmen Lúcia Negreiros de; HOLANDA, Sílvio Augusto de Oliveira; AUGUSTI, Valéria (orgs.). **Crítica e literatura**. Rio de Janeiro: De Letras, 2011b, p. 81-98.

FURTADO, Marlí Tereza. Primeira Manhã: as culpas soterradas de Alfredo. *In*: JURANDIR, Dalcídio. **Primeira Manhã**. 2ª ed. Belém: EDUEPA, 2009, p. 15-19

FURTADO, Marlí Tereza. **Universo derruído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir**. Campinas: Mercado das Letras, 2010.

FURTADO, Marlí Tereza. Faces do Realismo no retrato da Amazônia brasileira. **O eixo e a roda**, Belo Horizonte, v. 24, n. 2, p. 85-103, 2015a. Disponível em: [http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o\\_eixo\\_ea\\_roda/article/view/8507/8777](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/8507/8777). Acesso em: 24 out. 2018.

FURTADO, Marlí Tereza. Dalcídio Jurandir e o romance de 30 ou um autor de 30 publicado em 40. **Teresa** – Revista de literatura brasileira, São Paulo, n. 16, 2015b, p. 191-204. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/115425/113035>. Acesso em: 24 set. 2019.

FURTADO, Marlí Tereza; NASCIMENTO, Maria de Fátima do. Dalcídio Jurandir e Benedito Monteiro: a incorporação estética do imaginário popular. **Moara**, n. 20, p. 131-146, jul./dez., Belém, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/3201/3279>. Acesso em: 3 jan. 2020.

HOLANDA, S. A. O. Mito e sociedade em Dalcídio Jurandir: anotações em torno de Marajó. *In*: LEITE, Marcus Vinnicius C. (Org.). **Leituras dalcidianas**. Belém: Editora Unama, 2006, p. 123-146.

LOPES, Moacir Costa. Dalcídio Jurandir: a face amarga da literatura. *In*: NUNES, Benedito; PEREIRA, Ruy; REOLON PEREIRA, Soraia. **Dalcídio Jurandir:**

**romancista da Amazônia: literatura e memória.** Belém: SECULT/FCRB/IDJ, 2006, p. 206-212.

MALIGO, Pedro. Ruínas idílicas: a realidade amazônica em Dalcídio Jurandir. **Revista da USP**, São Paulo, n. 13, p. 48-57, 1992. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25596/27338> Acesso em: 12 ago. 2018.

MARIN, Rosa Elisabeth Acevedo. Marajó: tableaux de uma sociedade pós-escravista. In: LEITE, Marcus (org.). **Leituras dalcidianas.** Belém: 2006, p. 93-112.

MONTELLO, Josué. Dalcídio Jurandir. **Boletim do Conselho Federal de Cultura**, Rio de Janeiro, ano 9, n. 36, p. 131-133, julho/agosto/setembro de 1979. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=233501&PagFis=6111&Pesq=Dalc%c3%addio%20Jurandir> Acesso: 11 out. 2019.

MORAES, Viviane Dantas. **A vida nua em Dalcídio Jurandir: metamorfoses do Estado de exceção.** 2017. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2017.

MOREIRA, Alex Santos. **A crítica literária aos romances Chove nos Campos de Cachoeira, Marajó e Três casas e um rio na imprensa do Rio de Janeiro.** 2015. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2015.

NUNES, Benedito. Dalcídio Jurandir: as oscilações de um ciclo romanesco. **Asas da Palavra**, Belém, v. 8, n. 17, junho de 2004.

NUNES, Benedito. Os inocentes da passagem. **Matraga**, Rio de Janeiro, p. 159-164, jan.-dez. 2003. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matragal5/matragal5a15.pdf> Acesso em: jul. 2018.

NUNES, Paulo Jorge Martins. **Útero de Areia: um estudo de Belém do Grão-Pará, de Dalcídio Jurandir.** 2007. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <https://www.dalcidijurandir.com.br/pdf/estudos-academicos/utero-de-areia-um-estudo-do-romance-belem-do-grao-para-dalcidijurandir.pdf> Acesso em: 14 set. 2018.

OLIVEIRA, Joanita Baú de. **As mil e uma noite de aninga e lama de Dalcídio Jurandir: a trajetória de aprendizado de um herói mestiço.** 2015. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/15369> Acesso em: 10 abr. 2020.

PRESSLER, Gunter Karl. O mundo universal do Marajó e da Amazônia na obra de Dalcídio Jurandir: uma introdução à leitura do romance Marajó. In: FERNANDES, José Guilherme dos Santos; CORRÊA, Paulo Maués (orgs.). **Estudos de literatura da Amazônia: prosadores paraenses.** Belém: Paka-Tatu; EDUFPA, 2007, p. 67-83.

PRESSLER, Gunter Karl. Aprendizagem e fracasso do jovem Alfredo: Dalcídio Jurandir e o romance moderno de formação na Amazônia oriental. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 23, n. 27, p. 158-174, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/l/article/view/148541/142178> Acesso em: 21 set. 2018.

SALLES, Vicente. Chão de Dalcídio. In: JURANDIR, Dalcídio. **Marajó.** 3ª ed. Belém: CEJUP, 1992, p. 366-381.

SANTOS, Alinnie Oliveira Andrade. **A figuração da mulher em Dalcídio Jurandir: entre o desamparo, a opressão e a transgressão**. 2018. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2018. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/11199> Acesso em: 7 set. 2019.

SANTOS, Neilci do Socorro Coelho dos Santos. **Dona Cecé: um feminino singular, em Passagem dos Inocentes, de Dalcídio Jurandir**. 2005. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2005.

SANTOS JUNIOR, Luiz Guilherme dos. **Tra[d]ição e o jogo da diferença em Marajó, de Dalcídio Jurandir**. 2006. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Pará, Belém, 2006.

SILVA, Edilson Pantoja da. **Morte, desamparo, niilismo e liberdade, abalo e entusiasmo ante Chove nos Campos de Cachoeira**. 2006. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2006.

SILVA, Edilson Pantoja da. Filosofia, antropologia e reportagem em Ribanceira: considerações sobre o desviver na Amazônia de Dalcídio Jurandir. **Amazônica – Revista de Antropologia**, Belém, v. 7, n. 2, p. 428-454, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/amazonica/article/view/3454/3374>. Acesso em: 17 abr. 2020.

SOUZA, Thiago Gonçalves. **Arte, realidade: a construção ficcional e o realismo dalcidiano em Marajó e Belém do Grão-Pará**. 2012. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2012. Disponível em: [https://issuu.com/thiagosouza735/docs/disserta\\_o\\_thiago-goncalves-souz](https://issuu.com/thiagosouza735/docs/disserta_o_thiago-goncalves-souz) . Acesso em: 05 ago. 2018.

SOUZA, Flávia Roberta Menezes de. **Em busca de Luciana: um estudo das instâncias narrativas em três romances de Dalcídio Jurandir**. 2016. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras e Comunicação, Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.

VELOSO, Ivone dos Santos. Marajó dalcidiano: para além do documental e do etnográfico. **Moara**, Belém, n. 27, p. 123-128, jan.-jun. 2007.

### **Sobre narrativa, foco narrativo e narrador**

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. *In*: ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. Tradução e apresentação Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003, p. 55-63.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. *In*: BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução: Maria Zélia Barbosa Pinto. 7ª ed. Petropolis: Editora Vozes, 2011, p. 19-62.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BITTENCOURT, Gilda N. S. O ato de narrar e as teorias do ponto de vista. **Revista Cerrados** (UNB), Brasília, vol. 8, n. 9, 1999, p. 107-124. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/1001/866> . Acesso em: 02 jul. 2018.

BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Lisboa: Arcádia, 1980.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. *In*: CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989, p. 199-215.

CARDOSO, Afonso Ligório. Focalizador e narrador em Genette. **Acta Científica**, v. 22, n. 2, p. 59-66, 2013. Disponível em: <https://revistas.unasp.edu.br/actacientifica/article/view/48/48> .Acesso em: 19 set. 2019.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho. **Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária**. São Paulo: Pioneira, 1981.

CULLER, Jonathan. A narrativa. *In*: CULLER, Jonathan. **Teoria Literária: uma introdução**. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999, p. 84-94.

DALCASTAGNÈ, Regina. Personagens e narradores do romance contemporâneo do Brasil: incertezas e ambiguidades do discurso. **Diálogos Latinoamericanos**, n. 3. Aarhus, p. 114-30, 2001. Disponível em: [http://lacua.au.dk/fileadmin/www.lacua.au.dk/publications/3\\_di\\_logos\\_latinoamericanos/5aregina-unb-personagens.pdf](http://lacua.au.dk/fileadmin/www.lacua.au.dk/publications/3_di_logos_latinoamericanos/5aregina-unb-personagens.pdf). Acesso em: 21 nov. 2018.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Vergílio Ferreira**. São Paulo: Ática, 1978.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. **Revista USP**, n. 53, p. 166-182, mar.-mai. 2002. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195/35933> Acesso em: 12 mar. 2017.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. **Tintas: Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane**, v. 2, Milano, p. 199-221, 2012. Disponível em: <https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/2790>. Acesso em: 21 nov. 2018.

GINZBURG, Jaime. Notas sobre elementos da teoria da narrativa. *In*: COSSON, Rildo. (Org.). **Esse Rio Sem Fim - Ensaios sobre Literatura e suas fronteiras**. Pelotas, UFPEL, 2000, p. 113-136. Disponível em: [https://www.academia.edu/7910642/Notas\\_sobre\\_elementos\\_de\\_teor%C3%ADa\\_da\\_narrativa\\_In\\_COSSON\\_Rildo\\_org\\_Esse\\_Rio\\_Sem\\_Fim\\_Ensaios\\_sobre\\_Literatura\\_e\\_suas\\_frenteiras\\_Pelotas\\_Universidade\\_Federal\\_de\\_Pelotas\\_2000\\_p\\_113\\_136](https://www.academia.edu/7910642/Notas_sobre_elementos_de_teor%C3%ADa_da_narrativa_In_COSSON_Rildo_org_Esse_Rio_Sem_Fim_Ensaios_sobre_Literatura_e_suas_frenteiras_Pelotas_Universidade_Federal_de_Pelotas_2000_p_113_136) Acesso em: 08 ago 2018.

GONÇALVES, Livia Bueloni. Do narrador cartesiano ao narrador impotente: as primeiras mudanças entre as narrativas dos séculos XIX e XX. **Revista Contexto** – Revista Semestral do Programa de Pós-graduação em Letras (UFES), vol. 1, n. 19, 2011, p. 447-462. Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/6577>. Acesso em: 19 set. 2019.

JÚNIOR, Arnaldo Franco. Operadores de leitura da narrativa. *In*: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências**. 3ª ed. Maringá: Eduem, 2009, p. 33-58.

MESQUITA, Samira Nahid de. **O enredo**. 3ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1994.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1995.

PRADO, Thiago Martins. A constituição do personagem-narrador pós-moderno. **Analecta** – Revista do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes (UNICENTRO), v. 12, n. 2, Guarapuva/Irati, p. 67-87, 2011. Disponível em: <https://revistas.unicentro.br/index.php/analecta/article/view/3086/2298>. Acesso em: 21 nov. 2018.

REIS, Carlos. A narrativa literária. *In*: REIS, Carlos. **O conhecimento da Literatura – introdução aos estudos literários**. 2ª ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1997, p. 343-377.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

REIS, Carlos. Sobre narratologia: entrevista com Carlos Reis. [Entrevista cedida a] João Adalberto Campato Jr. **Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários**, Londrina, v. 4, p. 3-8, 2004. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/24730>. Acesso em: 22 ago. 2019.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. *In*: ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto I**. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ROSSUM-GUYON, Françoise Van. Ponto de vista ou perspectiva narrativa: teorias e conceitos críticos. *In*: SEIXO, Maria Alzira (Org.). **Categorias da narrativa**. Lisboa: Árcadia, 1976, p. 21-59.

SÜSSEKIND, Flora. Figuras do narrador. *In*: SÜSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 156-308.

TENFEN, Maicon. **A narrativa, o foco, o tempo: eis as questões**. 2006. Tese de doutorado em Teoria literária. Programa de Pós-graduação em Literatura – Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/103153/239612.pdf;jsessionid=AE3A1F99E12D02E1833C2D0BA311E71A?sequence=1> Acesso em: 08 jul. 2018.

### Referências em jornais e revistas periódicas

ATHAYDE, Tristão de. Ausências corrigidas. **Jornal do Dia**, 29 de abril de 1961.

**CORREIO DA MANHÃ**. Anúncio publicado na edição de 12 de junho. Rio de Janeiro: 1958, p. 14.

HOMEM, Homero. Primeira Manhã em Belém. **Machete**, Rio de Janeiro, 2 de novembro de 1968, p. 53.

JURANDIR, Dalcídio. Tragédia e comédia de um escritor novo do Norte. [Entrevista cedida a] **Dom Casmurro**, Rio de Janeiro, p. 3, 31 de agosto de 1940.

JURANDIR, Dalcídio. A Amazônia, ponto vital da segurança nas américas. [Entrevista cedida a] Raymundo Souza Dantas. **Vamos ler!** Rio de Janeiro, p. 22-23, em 26 de março de 1942a.

JURANDIR, Dalcídio. A Amazônia e a safra dos mortos. **Diretrizes**. Rio de Janeiro, 6 de agosto de 1942b, p. 15 e 17.

JURANDIR, Dalcídio. Velhice e ruína das cidades da Amazônia. **Tribuna Popular**. Rio de Janeiro, 8 de julho 1945, p. 3.

JURANDIR, Dalcídio. Confissões. [Entrevista cedida a ] João Condé. **Letras e Arte: suplemento literário de A manhã**, p. 9, 22 de agosto de 1948.

JURANDIR, Dalcídio. Romance não é só história. [Entrevista cedida a] **Novos Rumos**, Rio de Janeiro, p. 5, dezembro de 1960.

**LEITURA**. 1957. Rio de Janeiro, n. 3, ano XV, setembro de 1957, p. 58.

MIGUEL, Salim. Saga nortista. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1979, p. 3.

MORAES, Eneida de. Primeira Manhã. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 15 de junho de 1968, p. 3.

STUDART, Heloneida. A saga marajoara. **Manchete**, Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1979, p. 103.

VILLAÇA, Antonio Carlos. Humilhados e luminosos. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 9 de agosto de 1969, p. 4.

### **Demais referências**

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. O romance: história e sistema de um gênero literário. In: AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da Literatura**. 5ª ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1983, p. 671-786.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. Apresentação Paulo Franchetti; notas Leila Guenther. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008, p. 94.

ASSIS, Machado de. *A causa secreta*. In: GLEDSON, John (Org.). **50 contos de Machado de Assis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 368-376.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In: **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. BERNADINI, Aurora F. et al. 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998. p. 397-428.

BECKER, Bertha K; STENNER, Cláudio. **Um futuro para a Amazônia**. São Paulo: Oficina de Textos, 2008.

BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EDUSP; Campinas: EDUNICAMP, 2006.

BUENO, Luís. Experiência rural e urbana no romance de 30. **Revista Terceira Margem**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 16, jan./jun. 2007, p. 142-156. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/11189/8185> Acesso em: 10 set. 2018.

BOSI, Alfredo. Figuras do narrador machadiano. **Cadernos de Literatura Brasileira**, São Paulo, v. 23/24, p. 126-162, 2008.

CUNHA, Euclides da. O inferno verde. In: CUNHA, Euclides da. **Um paraíso perdido: reunião de ensaios amazônicos**. Brasília: Edições do Senado Federal, 2009, p. 335-343.

D'AGOSTINI, S. *et al.* Ciclo económico da borracha – seringueira Hevea Brasiliensis (HBK) M. ARG. **Páginas do Instituto Biológico**, São Paulo, v.9, n.1, p.6-14, jan./jun., 2013. Disponível em: [http://www.biologico.sp.gov.br/uploads/docs/pag/v9\\_1/dagostini3.pdf](http://www.biologico.sp.gov.br/uploads/docs/pag/v9_1/dagostini3.pdf). Acesso em: 02 fev. 2020.

EAGLETON, Terry. **Doce violência: a ideia de trágico**. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

FOSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Trad.: Sergio Alcides. São Paulo: Globo, 2004.

FURTADO, Marlí Tereza. A Amazônia em narrativas: sob o signo da terra, dentro e fora do cânone. In: BUENO, Luís; SALES, Germana; AUGUSTI, Vália (orgs.). **A tradição literária brasileira: entre a periferia e o centro**. Chapecó: Argos, 2013, p. 59-80.

GODIM, Neide. **A invenção da Amazônia**: São Paulo: Marco Zero, 1994.

GUBERMAN, Mariluce. **A Amazônia em discussão: problemas e realizações**. Sures – Revista digital do Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da UNILA, n. 3, 2014. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/sures/article/view/132/158> Acesso em: 17 ago. 2018.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Edições Vértice; Editora Revista dos Tribunais Ltda., 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad; Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAMILTON, Edith. **Mitologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HARDMAN, Francisco Foot. A Amazônia como voragem da história; impasses de uma representação literária. **Estudos de Literatura Brasileira contemporânea**, Brasília, n. 29, jan-jun., 2007. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9123/8130> Acesso em: 17 ago. 2018.

JUNKES, Lauro. Romancistas e a teoria do romance. **Anuário de Literatura**, UFSC, n. 5, p. 131-158, 1997. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5413/4837>. Acesso em: 20 jun. 2018.

KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária (introdução à ciência da literatura)**. Trad.: Paulo Quintela. 7ª ed. Coimbra: Arménio Amado Editora, 1985.

LÄMMERT, Eberhard. “História é um esboço”: a nova autenticidade narrativa na historiografia e no romance. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 9, n. 23, p. 289-308, 1995. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ea/v9n23/v9n23a19.pdf> Acesso em: 08 nov. 2020.

LEANDRO, Rafael Voigt. **Os ciclos ficcionais da borracha e a formação de um memorial literário da Amazônia**. Goiânia: Espaço Acadêmico, 2016.

- LEÃO, Allison. **Amazônia: literatura e cultura**. Manaus: EUA Edições, 2012.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. A eficácia simbólica. *In*: LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 201-220.
- LOUREIRO, Violeta Refkalesfsky. Amazônia: uma história de perdas e danos, um futuro a (re)construir. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 16, n. 45, p. 107-121, 2002. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9872> .Acesso em: 18 ago. 2018.
- MELLO, Cláudio José de Almeida; OLIVEIRA, Vanderléia da Silva. Romance: gênero problemático ou ambivalente?. **Todas as Letras**, v. 15, n. 1, 2013. Disponível em: <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/4348/4077> . Acesso em: 09 set. 2019.
- MESQUITA, Samira Nahid de. **Enredo**. Série Princípios. 3ª ed. São Paulo: 1994.
- MUIR, Edwin. **A estrutura do romance**. Trad.: Maria da Glória Bordini: Porto Alegre, s/d.
- NASCIMENTO, Maria de Fátima do. Representações da Amazônia na ficção brasileira – 1876 a 1908. *In*: NASCIMENTO, Luciana Marino do; SIMÕES, Maria do Socorro Galvão. **Traços e laços da Amazônia**. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2016, p. 22-36.
- PAMPLONA, Alessandra G. G. Primeiras páginas (1878) e o método crítico de José Veríssimo. **Anais do XIII Congresso Internacional da Abralic: internacionalização do regional**. Campina Grande: Abralic, 2013, s/p. Disponível em: <https://www.editorarealize.com.br/artigo/visualizar/4148> Acesso em: 12 set. 2017.
- PIZARRO, Ana. **Amazônia: as vozes do rio: imaginário e modernização**. Belo Horizonte: UFMG, 2012.
- PUPPI, Ubaldo Martini. O trágico: experiência e conceito. **Trans/Form/Ação**, São Paulo, n. 4, p. 41-50, 1981. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/trans/v4/v4a03.pdf> Acesso em: 20 dez. 2019.
- SALES, Germana Araújo; PAIVA, Wanessa R. P. da. **O romance em debate: pesquisa em fontes primárias**. Manaus: EUA Edições, 2013.
- SALGUEIRO, Wilberth. O que é literatura de testemunho (e considerações em torno de Graciliano Ramos, Alex Polari e André Du Rap. **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 31, p. 284-303, jul.- dez. 2012. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraca/article/view/22610/16155> Acesso em: 10 ago. 2020.
- SANTIAGO, Silviano. Mário, Oswald e Carlos, intérpretes do Brasil. **Cadernos de Letras da UFF** – Dossiê: diálogos interamericanos, Niterói, n. 38, p. 19-34. Disponível em: <https://rebeldesistemico.files.wordpress.com/2016/10/artigo1.pdf> . Acesso em: 15 ago. 2018.
- SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. *In*: SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. 6ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012, p. 11-31.
- SEVCENKO, Nicolau. No princípio era o ritmo: as raízes xamânicas da narrativa. *In*: RIEDEL, Dirce Côrtes (org.). **Narrativa: ficção e história**. Rio de Janeiro: Imago (coleção Tempo e Saber), 1988, p. 120-135.

SILVA, Alan Victor Flor da. **Marques de Carvalho na imprensa periódica belenense oitocentista (1880-1900)**. 2014. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Pará, Belém, 2014.

SOUZA, Marinete Luzia Franciscisca. **A literatura amazônica: dos textos de viagem aos romances contemporâneos**. 2013. Tese – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra: 2013. Disponível em: [https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/23793/3/A%20literatura%20amazonica\\_do\\_s%20textos%20de%20viagem%20aos%20romances%20contemporaneos.pdf](https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/23793/3/A%20literatura%20amazonica_do_s%20textos%20de%20viagem%20aos%20romances%20contemporaneos.pdf) .Acesso em: mar. 2018.

SOUZA, Márcio. **Expressão Amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo**. São Paulo: Alfa-Omega, 1977.

SOUZA, Márcio. **Amazônia indígena**. Rio de Janeiro: Record, 2015.

SOTTOMAYOR, Ana Paula Quintela. O fogo de Prometeu. **Hvmanitas**, Coimbra, n. 53, p. 133-140, 2001. Disponível em: [https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas53/05\\_Sottomayor.pdf](https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas53/05_Sottomayor.pdf) Acesso em: 05 jun. 2020.

TORRES, Milton. **A epopeia Amazônica de Frei Pedro de Santo Eliseu: viagem (1746)**. São Paulo; Belém: EDUFPA, 2015.

VENTURA, Roberto. Prosa experimental no Brasil. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 10, n. 8, p. 240-247, 2005. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/19627/21691> Acesso em: 17 fev. 2020.

WAGLEY, Charles. **An Introduction to Brazil** (revised edition). New York; London: Columbia University Press, 1971, p. 243-276. Disponível em: [https://www.degruyter.com/view/title/547829?language=en&tab\\_body=toc-62810](https://www.degruyter.com/view/title/547829?language=en&tab_body=toc-62810). Acesso em: 08 abr. 2019.

WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. Trad.: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.